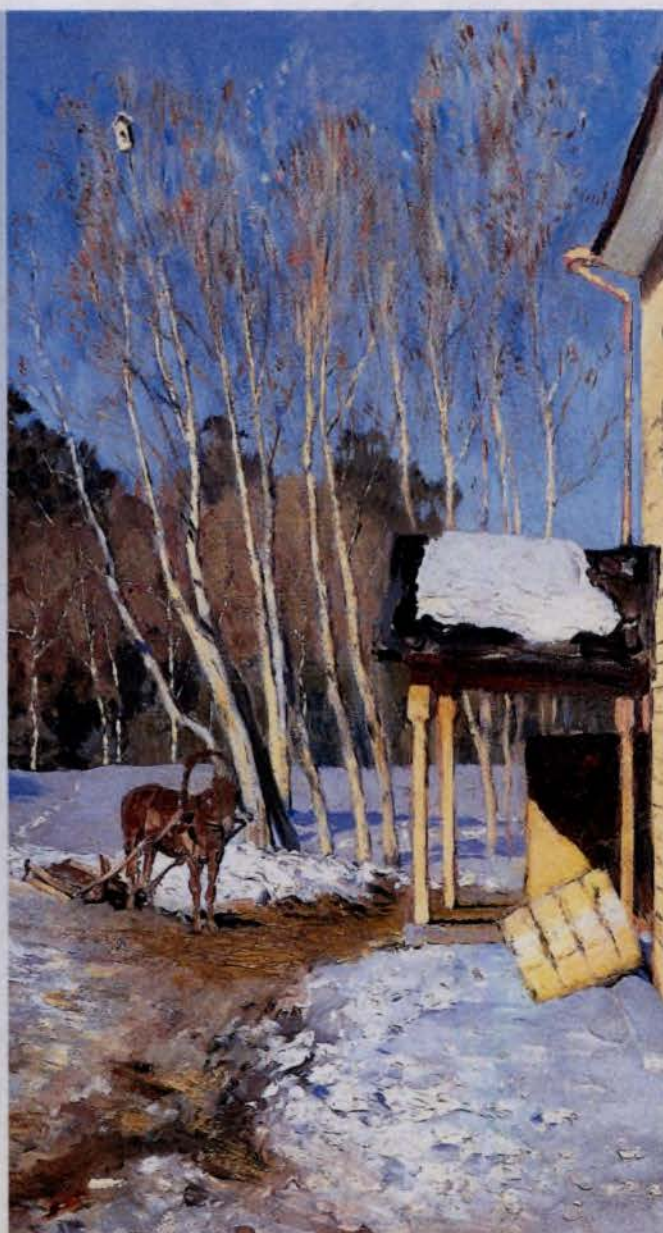


ISSN 2222-8853



# ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ  
ЖУРНАЛ



№ 1(21) 2016

# ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

Научно-практический журнал

*Издается с января 2011 года*

*Выходит четыре раза в год*

---

---

**2016 № 1(21)**

---

---

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. Владимирова, Н. А. Гугнин, В. В. Кулененок, В. Ф. Мартынов, М. А. Можейко, А. П. Орлова, В. П. Прокопцова, Н. А. Ракова, Г. В. Савицкий, А. И. Смолик, Р. Б. Смольский, М. Л. Цыбульский (*ответственный за раздел «Искусствоведение»*), О. В. Чернышев

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

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

Адрес редакции:  
Учреждение образования  
«Витебский государственный университет имени П. М. Машерова»  
Московский пр-т, 33  
210038, г. Витебск, Беларусь  
Тел.: +375 (212) 58-48-93  
E-mail: nauka@vsu.by  
<http://www.vsu.by>

SCIENTIFIC AND PRACTICAL JOURNAL  
«ART AND CULTURE»

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

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

Editorial board:  
A. A. Alkhymenok (*responsible for unit «Pedagogics»*),  
Yu. P. Bezhenar, E. A. Vasylenko, V. N. Vinogradov,  
N. V. Vladimirova, N. A. Gugin, V. V. Kulenenok,  
V. 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) 58-48-93  
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 14.03.2016 г. Формат 60 x 84 <sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Бумага офсетная.  
Усл. печ. л. 15,11. Уч.-изд. л. 12,12. Тираж 100 экз. Заказ 21.

## Оглавление

### Искусствоведение

Котович Т. В. IFMC–2015: движение, время, ритм и проекции хореографического поиска ..... 6

Раевская Ю. Г. Организация театрального дела в Молодом театре Леся Курбаса (1916–1919) ..... 31

Канивец И. А. Трансформация драматургического конфликта при создании новой версии фильма «Через тернии к звездам» ..... 37

Папета Е. В. Заметки о творчестве киевского экспрессиониста Алекса Стахова ..... 43

Кондратенко Т. Г. Типология станковой живописи Беларуси 1990–2010 годов ..... 50

Буланова-Дувалко Л. Ф. Репрезентации проблем осмысления образов феминности через концепт отвратительного в современном искусстве ..... 56

### Культурология

Демченко А. И. Прогрессия художественно-исторического процесса ..... 66

Лисовский П. Н. Императив духовного партнерства в феноменологии мудрости ..... 74

Кепин Д. В. Дефиниция понятия «музей-заповедник» ..... 80

Косик Ю. А. Уровни аккультурации личности ..... 88

Джумантаева Т. А., Лысенко Л. М. Портрет работы Ивана Хруцкого в собрании Полоцкого музея-заповедника ..... 94

## Contents

### Art History

Kotovich T. V. IFMC–2015: Movement, Time, Rhythm and Projections of Choreographic Search ..... 6

Rayevskaya Yu. G. The Organizing Structure of Molodoi (Young) Theater by Les Kurbas (1916–1919) ..... 31

Kanivets I. A. Transformation of Drama Conflict during Creation of the New Version of the Film «Per Aspera Ad Astra» ..... 37

Papeta E. V. Notes on the Work of Kiev Expressionist Alex Stakhov ..... 43

Kondratenko T. G. Typology of Easel Painting of Belarus in the 1990–2010s ..... 50

Bulanova-Duvalko L. F. Representations of Issues in Understanding the Femininity Images Through the Concept of the Abject in Contemporary Art ..... 56

### Cultural Studies

Demchenko A. I. Regularities of Artistic and Historical Evolution ..... 66

Lisovsky P. N. The Imperative of Spiritual Partnership in Wisdom Phenomenology ..... 74

Kepin D. V. Definition of the Notion of Museum-Reserve ..... 80

Kosik Yu. A. Levels of Personality Acculturing ..... 88

Jumantayeva T. A., Lysenko L. M. Portrait by Ivan Khrutsky in the Fund of Polotsk Museum Reserve ..... 94

|                                                                                                                                          |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Вергунова Н. С., МIRONENKO В. П.</i> Органичность и образность как принципы формообразования средств передвижения для инвалидов ..... | 99 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

|                                                                                                                      |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Vergunova N. S., Mironenko V. P.</i> Bionics and Imagery in Design of Vehicles for People with Disabilities ..... | 99 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

### Педагогика

|                                                                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Коновец С. В.</i> Значение изобразительного искусства для самоутверждения формирующейся личности ..... | 106 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                        |     |
|--------------------------------------------------------|-----|
| <i>Колодовский И. И.</i> Пропорции тела человека ..... | 112 |
|--------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                                                                 |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Глушук Д. П.</i> Компьютерно-графическое моделирование как средство совершенствования подготовки студентов по начертательной геометрии ..... | 117 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                               |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Беженарь Ю. П., Парабкович Е. С.</i> Роль дополнительного образования в творческом развитии учащихся ..... | 122 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

### Pedagogics

|                                                                                                   |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Konovets S. V.</i> Significance of Fine Arts in Self-Identity of the Growing Personality ..... | 106 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                             |     |
|-------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Kolodovski I. I.</i> Proportions of the Human Body ..... | 112 |
|-------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                         |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Glushchuk D. P.</i> Computer Modeling as a Way of Improvement of Descriptive Geometry Training ..... | 117 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                             |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Bezhenar Yu. P., Parabkovich E. S.</i> Role of Additional Education in Pupils Creative Development ..... | 122 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|





---

# ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

---

УДК 792.8:7.079:7.036(476.5)

## IFMC–2015: движение, время, ритм и проекции хореографического поиска

Котович Т. В.

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



Международный фестиваль современной хореографии в Витебске проводится с 1987 года, основой его программы стал «брейк-данс». Участниками первого фестиваля была неформальная молодежь со всех концов Советского Союза. 1990, 1991 годы – это уже Всесоюзный Фестиваль популярного танца «Белая Собака». IFMC–1992 стал международным. Белорусско-германское совместное предприятие «Белвест» (в то время директор – Лариса Кузнецова), предоставило призовой фонд конкурса. Одним из ключевых событий в истории фестиваля стало приглашение в качестве председателя жюри Международного конкурса 1993 г. Валентина Елизарьева. Его бесспорный авторитет в балетных кругах поднял статус IFMC и привлек к фестивалю внимание профессионалов. История IFMC свидетельствует, что за короткое время, на постсоветской территории появилось не меньше авторских стилей, чем на Западе. Фестиваль современной хореографии в Витебске поддерживают генеральный партнер «Белвест» (генеральный директор Юрий

Геннадьевич Суманев), официальный партнер «Белинвестбанк», партнер «Белагропромбанк». Учредителями фестиваля являются Витебский облисполком, Министерство культуры Беларуси, Витебский горисполком, Национальный академический театр оперы и балета Беларуси. Организатор фестиваля – Центр культуры «Витебск».

**Ключевые слова:** контемп-данс, современная хореография, IFMC в Витебске, конкурс, сценические проекты.

(Искусство и культура. — 2016. — № 1(21). — С. 6-30)

## IFMC–2015: Movement, Time, Rhythm and Projections of Choreographic Search

Kotovich T. V.

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

The International Festival of Modern Choreography has been held in Vitebsk since 1987, the basis of its program being Break Dance. The so-called informal (unorganized) young people from all over the Soviet Union were the participants of the first Festival. 1990 and 1991 were the years of the All Union Festival of Popular Dance «White Dog». IFMC–1992 became international. Belarusian-German Belvest Joint Venture (with Larysa Kuznetsova at its Head at that time) made up the prize fund of the contest. One of the key events in the Festival history was inviting Valentin Yelizariyev to preside the 1993 International Contest Jury. His unquestionable credibility in ballet circles raised the IFMC status and attracted professionals' attention to the Festival. The IFMC history testifies to the fact that in a short period of time on the post Soviet territory the number of author's styles which emerged was not fewer than those in the West. Vitebsk Modern Choreography Festival is supported by the General partner of Belvest (Managing Director Yuri Gennadiyevich Sumaneyev), Belinvestbank Official partner, Belagroprombank partner. The Festival founders are Vitebsk Region Administration, Ministry of Culture of Belarus, Vitebsk City Council, National Academic Theater of Opera and Ballet. The Festival Organiser is Vitebsk Culture Center.

**Key words:** contemp dance, modern choreography, IFMC in Vitebsk, contest, stage project.

(Art and Culture. — 2016 — № 1(21). — P. 6-30)

---

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

---

Для любого художника, а тем более, в сценическом искусстве, в современном искусстве, в современном художественном пространстве встает проблема совмещения творческого поиска и внимания к зрительскому интересу, проблема выбора между высоким вкусом (авангардным мышлением, интеллектуальным порывом, сложноструктурированным творчеством или, употребим метафору сравнения с искусством Андрея Тарковского) и массовой культурой.

Равно рискованно положение сценического мастера в обеих зонах творческой деятельности: локация авангарда предельно минимализирована в социуме всегда, а в условиях гигантского расширения пространства массовой культуры в конце XX – начале XXI в. Авангард вообще перестает быть актуальным и социально востребованным. С исчезновением социального слоя интеллигенции исчез и интерес к концептуальному искусству, к философии в художественном произведении. Из поля интереса исчезла значимость важных в культуре и для индивидуальности вопросов: что такое время? что такое смерть? что такое смысл жизни? В массовой культуре экзистенциальность превращается в бранное слово.

Светлана Улановская, балетный критик, по поводу мышления участников одного из прошлых конкурсов замечала: «Вместо философских обобщений, осмысления волнующих проблем – инфантилизм и банальность мысли, сведенной к мелодраматическим коллизиям и невнятной рефлексии “о своем”. Вместо поиска новой хореографической лексики – “серийные танцы”, стандартный набор движений, фланирующий из постановки в постановку. Вместо оригинальной музыки, которая бы развивала и обогащала замысел хореографа, создавала соответствующую атмосферу, – поп-хиты, сразу переводящие номер в эстрадно-попсовый формат» [1]. Это происходит не от кризиса танца. Скорее, дело именно в масштабах разрастания массовой культуры и во всеобщем системном кризисе мышления.

Оставшиеся в пространстве радикального творческого поиска художники обрекают себя, как и в начале XX века, на существование в предельно закрытой и узкой корпорации.

Те мастера, что выбрали другой путь, должны согласовывать свое творчество с

процентом востребованности от зрительного зала, с градусом аплодисментов, с уровнем собственной экспрессии, с модой, с наиболее актуальными тенденциями в шоу-бизнесе, с собственными возможностями на плотном арт-рынке.

Цель статьи – выявление основных концептуальных позиций в хореографическом пространстве XVIII Международного фестиваля современной хореографии IFMC–2015.

IFMC в Витебске – фестиваль, возникший первым на постсоветском пространстве и удерживающий свои позиции почти 30 лет, остается знаковым событием в искусстве.

В рамках фестиваля очевидна зона концептуального искусства и выявлена в своей определенности тончайшая грань, на которой создаются произведения между, в которых достигается гармония философичности с элементами зрелищности.

**Творчество на границах вкуса и массовой культуры.** На этой грани определяется все творчество Евгения Панфилова, фигуры значимой для Витебска и витебского IFMC. Обладатель «Золотой маски» и участник многих престижных фестивалей, этот художник представлял произведения своего театра «Балет Евгения Панфилова» в Витебске ежегодно, работал в жюри IFMC и всегда вызывал огромный интерес у публики, прессы и экспертного совета фестиваля. Доктор Юлия Чурко замечает: «Е. Панфилов – явный представитель современного рыночного искусства» [2].

Хореограф Евгений Панфилов был художником-фейерверком. Трудно было выявить некий единый, четко определенный стиль в его творчестве, это сложно очертить даже в определенные периоды. Особенной чертой художественной индивидуальности Е. Панфилова явилась исчерпанность и завершенность эстетической и пластической идеи в рамках одного произведения. Он исследовал возможности визуального пространства вокруг человеческого тела, вплотную прилегающего к человеческому телу. Невероятной невесомости и прозрачности ткани, взлетающие при малейшем движении рук; огненные язычки тонких красных платков; черные горизонтальные линии лент, натянутых как нотный стан; цветные юбки и большие веера – предметы реквизита и детали костюма трансформировались в спектаклях



Е. Панфилова в знаки-образы, в метки, через которые можно было проникнуть в его метафорическую систему. Он проводил по ним внутрь собственных простых и сложных построений: коллажей, лирических картин, сквозного симфонического развития; хореографических текстов, состоящих из сольных и ансамблевых форм различных видов танца.

Цвет и свет в его сценических композициях – не функциональны и не образны. Они только знаки. Колорит его строг и ограничен: белый, красный и черный с включениями локальных пятен серого, голубого и зеленого. Отказываясь от декоративности, Е. Панфилов сосредотачивался на цветовом минимализме, концентрировал важные смыслы произведения в том или ином цветовом локусе. Цвет становился рассказом, не вторил рисунку движения, а вел собственную партию, углубляя хореографию и придавал ей новые акценты. Философию произведения создавал именно цвет-знак.

Чаще всего в музыкальной партитуре Е. Панфилов использовал узнаваемые, знакомые мелодии, которые легко проникали к зрителю и были проводниками в главные смыслы увиденного на сцене. Свойства этих меток-проводников были иными, нежели у цвета-света (концепция) или у сценического предмета (метафора). Мелодии у Е. Панфилова организовывали пространство чувственности, экспрессии, настроения, состояния. Все другие выразительные средства, помещенные в музыкальную среду, как в главный художественный раствор, согласовывались с ней или вступали с ней в контрапункт, отчего возникали новые, неожиданные, изысканные, часто иронические смыслы.

Е. Панфилов не был авангардистом в пластических решениях, он не исповедовал систем начала XX в. в своем творчестве. Пристрастие к элементам и выразительности народного танца, совместимых с классической танцевальной выучкой давали ему возможность быть понятым на генетическом уровне, а строгая геометричность движения танцовщиков на планшете – быть воспринятым на уровне архетипа.

Итак, системность мышления Е. Панфилова представляет собой сложноподчиненное высказывание, где:

- броская метафора сопряжена с чистым интеллектуальным знаком и погружена в бы-

стро воздействующую музыкальную среду;

- и вместе с тем, она является зеркальным отражением хореографии, которая также сопоставляет чистую геометрию с изысканной вязью народной танцевальной культуры.

Евгений Панфилов в каждом своем произведении уравнивал всю эту систему. Вкус художника позволял ему балансировать словно на острие, где самый небольшой перебор угрожал бы кичем и безвкусицей.

Все это сценическое построение было сосредоточено в основном структурообразующем элементе, (пользуясь терминологией К. Малевича, «прибавочном элементе»). Главный, узловый элемент сценического мышления Е. Панфилова – это человеческое тело. Тело не как выразительное средство, точнее, не только и не просто как выразительное средство, а как средоточие всех элементов художественной системы.

Сам Е. Панфилов как танцовщик, главные солисты его театра Сергей Райнек, Алексей Расторгуев, Мария Тихонова, Алексей Колбин и др. являются пластической концентрацией произведения. Хореограф словно исследовал возможности тела, его экспрессию, его скульптурность, его сопоставимость с другим телом. Античная антропная тема пронизывала все творчество Е. Панфилова. «Бойцовский клуб» как театр в театре – это своеобразная аналогия битвы титанов и кентавров (рельефные изображения на метопах Парфенона в Афинах), «Балет толстых» как театр в театре – это своеобразная аналогия могучих олимпийских богинь (скульптуры Фидия для Парфенона).

В 1992 году на фестивале в Витебске Е. Панфилов станцевал собственную импровизацию «Остров», где метафора огромного, в половину человеческого роста яйца, из которого вылуплялся обнаженный человек, трансформировалась в метафору вселенной. Равно как и сам человек из зародыша превращался в целую вселенную.

От этого первого появления Е. Панфилова в Витебске возрастали его изысканно-акварельные «Дуэты цвета туманов», шуточно-бравурно-драматические «Восемь русских песен», жестко графичная «Диаспора танцующих», страстно-пародийная «Клетка для попугаев», лирично-офортная «Мужская рапсодия».

А также сложный спектакль «Кровавая свадьба» по мотивам произведения Ф. Г. Лорки: с двойной экспозицией, где в пространстве сцены происходили одновременно два разных действия, одно из которых представляло собой фотографию (постоянно меняющуюся и застывающую) и фотостудию (комнату с фотографирующимися), а второе – в центре сцены и на авансцене – массовое и шумное испанское движение, хаотичное и круговое, диагональное и спиралевидное. Пестрые фламенковские юбки растворялись, уступая место локальному жаркому цвету кирпично-песочного Арагона.

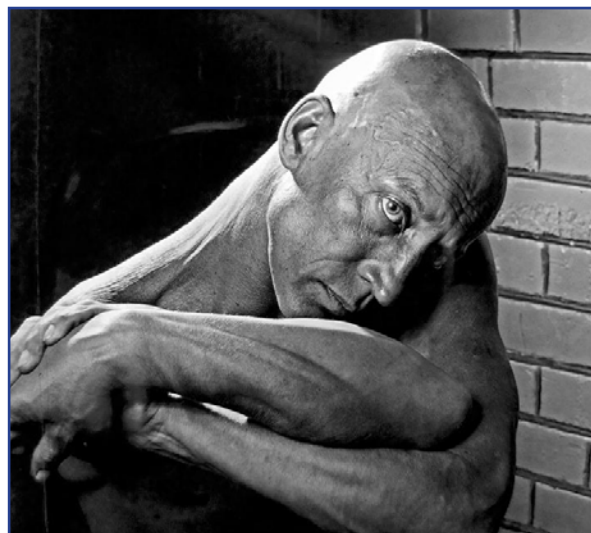
Сильное впечатление произвел спектакль «Бабы. Год 1945», когда на сцену вышли двенадцать очень мощных женщин, больших и гибких, тела которых были выразительными, музыкальными, вибрирующими и пластичными. В одинаковых серых одеяниях они казались скульптурами-двойниками. Складки кофт и юбок скользили продольными и поперечными волнами. Серые платки делали лица похожими. Тела сливались в некую единую мраморную форму.

Элементы народного танца (хоровод, ручеек, змейка и т. д.) и строгий рисунок передвижения создавали многочисленные смыслы спектакля: 1) женские судьбы после большой войны, одиночество, вдовство, тяжкий труд, безысходность; 2) монументальность женщины, царственность осанки, властность поведки; 3) скульптурность культа Матери-Земли; 4) подчеркнутая немодность большого небалетного женского тела; 5) подчеркнутая эстетика тела как формы.

Спектакль «Тюряга», созданный «Бойцовским клубом» является мужским аналогом и противопоставлением спектаклю «Бабы. Год 1945». Мужское пространство с его агрессией, соперничеством, боями в замкнутом четырехугольнике. Визуальная решетка из вертикалей тел и горизонталей нар. И также несколько уровней смыслов: от конкретного сюжета, выраженного в танце и пластике, до эстетики мужского скульптурного тела как такового.

Итак, тело как эстетическая категория – это главное выразительное средство и художественная цель произведения Е. Панфилова.

Наиболее активный творческий период Евгения Панфилова припадал на 1990-е – начало 2000-х гг. Это было сложное социаль-



ное и художественное время. Художественные направления только формировались, само художественное пространство было диффузным, и в этом пространстве художник обладал большей личностной свободой, его творческие риски были минимальными. Евгений Панфилов оказался на постсоветском пространстве того времени наиболее полным и адекватным выразителем творческих процессов: в страстном поиске ярких средств хореографии, в строгой выверенности сценической формы, в жажде гармонии, в желании зрительского понимания и в подчеркнутой искренней человечности.

Премия имени Евгения Панфилова на IFMC предназначается для произведений, обладающих этими качествами.

Но и вне присуждения этой премии проблема совмещения в произведении сильной зрительской реакции с собственно хореографическими поисками и задачами является насущной.

На IFMC-2015 можно рассматривать несколько произведений такого рода. Первую премию фестиваля получила хореографическая миниатюра Сабины Мунасыповой «Наедине с надеждой». В ней хореограф и она же танцовщица использует в качестве музыкальной партитуры известную песню Е. Мартынова «Баллада о матери» («Алексей, Алешенька, сынок...»). Конкретная история женщины из далекой деревни, не дождавшаяся единственного сына с войны, увидевшая его в кадрах военной хроники, закричала, встала, заслонила его собой. Кадр сменился. Сын тогда не погиб. И она ждет его всю эту ночь, ждет его стука в окно. Тан-

цовщица исполняет эту историю. В хореографии она использует острую, без обтекающих линий пластику. Тело ее экспрессивно-кубистично. Линии передвижения – это эллипсы, диагонали и стрелы. В пластике тела акцентируется жесткое закрепление торса. Руки и ноги превращаются в элементы образа: руки – стрелы, руки – киноэкран, согнутая нога – спеленутый ребенок, плывущие и взметающиеся руки – беременный живот.

Все движения динамичны, их элементы отграничены, и каждый элемент завершен в себе как отдельная фраза.

Сабина Мунасыпова, однако, не иллюстрирует песню. В ее исполнении только степень экспрессивности соотносится абсолютно с воздействием текста музыкального ряда.

Резкая, жесткая, математическая графичность движений и пластики тела переводит происходящее на новый уровень, где проявляется образ материнства как такового: это вечно рождающая, теряющая и вновь рождающая, страдающая, борющаяся, и опять рождающая. Она есть импульс, огненная искра. При этом в концепции С. Мунасыповой исключается метафора при ее образности. Исполнительница акцентирует жесткость, чеканность, вертикализм, она обозначает углы (локти, колени, бедро, пальцы), летящий бег. Она композиционно закольцовывает не только каждый эпизод, но и все свое произведение в целом. Из влетающих над животом рук рождается сюжет и смысл, этим же движением сюжет и смысл завершается: танцовщица сидит, повернувшись к залу спиной, с согнутыми и чуть расставленными ногами, взмахивая круглящимися руками шире и шире, создавая целую вселенную вокруг себя, из себя.

Этот обозначенный руками круг, шар создает еще один смысл. На уровне геометрии острые движения возникают из круга-шара и исчезают в круг-шаре: из объемлющей фигуры возникает динамика, энергия, ритм, а потом все это вновь поглощается кругом-шаром. В красном костюме, плотно обтягивающем фигуру, Сабина Мунасыпова из красного шара выбрасывает красные протуберанцы и вновь свивает их в шар.

Председатель жюри фестиваля Раду Поклитару и другие члены жюри не стеснялись слез на конкурсном просмотре этого спектакля и всякий раз, когда Сабина Муна-

сыпова выходила на сцену, члены экспертного совета IFMC рекомендовали постановку на премию имени Евгения Панфилова. Эта рекомендация действительно подчеркивала соотнесенность художественных принципов молодой постановщицы и эстетических предложений Евгения Панфилова: яркий образ, жесткий знак, острый пластический рисунок, четкий ритм и один на весь спектакль крупный выразительный прием.

Экспертный совет IFMC–2015 высоко оценил и другую миниатюру С. Мунасыповой, где она предложила иной принцип – «Время вне времени», в которой главным оказалась геометрия рисунка и тела. Черно-белая графика визуального образа и пластики: четкий ритм песочных часов, в который иногда вплетается неожиданная льющаяся пластическая струя, отчего строгий механизм на секунду «растекается» как на работах Сальвадора Дали, и сейчас же собирается снова.

Работа Сабины Мунасыповой вызвала в памяти одну давнюю, высоко оцененную на IFMC–1993 (первая премия) миниатюру «Тотем» (в постановке Елены Богданович).

Фигура танцовщицы (Марина Никитина) двигалась по сцене в двух сопряженных ритмах. Один – механистический, четкий, похожий на способ существования древнего существа из иного, запредельного мира. Другой – мятущийся ритм живого человека. Один вклинивался в другой. Обтягивающий зеленый трэс, подчеркивающий резкие движения тела, временами словно расширялся, распухал, трансформируя всю нижнюю часть тела то в шар, то в плоский круг. Одна рука, свободная от одеяния, светилась бледной матовостью кожи, была пластически мягкой и нежной. Вторая, плотно обтянутая ярко-зеленым, напоминала ветку дерева. В финале тотем, родовой пращур становился телом, полностью омертвевшим, механически качающимся, наподобие маятника из стороны в сторону. Ю. Чурко подчеркивала: «Медленно поднимаясь с земли, будто само из себя, вырастает гибкое и узкое, изумрудное антропоморфное существо. Оно кружит, падает, выгибается дугой, вытягивается в струну и смотрит из-под сложенных треугольником рук неподвижным взглядом сфинкса» [2, с. 73]. Исполнение зиждется на приемах классического танца (постановка корпуса, классическая выворотность ног, не-



вероятный подъем; арабески, батманы, балансе, напряжение корпуса, моноцентриа), в который внесены элементы модерн-танца (бросания на пол, акробатические фигуры, работа с весом тела, нарушения вертикальной оси и концентрация энергии в солнечном сплетении): это – деми-классика.

У Сабины Мунасыповой контемп превалирует над немногочисленными элементами классического танца: наклоны и перегибы при фиксации плеч; отсутствие гимнастических движений; отсутствие пульсации корпуса; но чередование плавных и порывистых движений; соединение ритма и пластики; сильная концентрация в центре тела, чередование напряженных натянущих мышц и резкого сброса, плавные перетекания и резкие остановки, фиксированные батманы.

В программе IFMC–2015 проект Павла Стрельченко (кафедра хореографии БГУКИ, г. Минск) также заслуживает внимания панфиловским подходом. В хореографической миниатюре «Оборотиться» использован прием народного танца и стилизация обряда разбрасывания семян на пашне, а также обряд повязывания вышитых поясов-оберегов. Постановщик включает характерные движения анималистики (буратино, например) в современный контемп. Костюмы-свитки серо-песочного цвета отсылают к крестьянским одеждам и в то же время акцентируют повадку роботов. Математика сопрягается здесь с фольклорными мотивами. Миниатюра получила премию «За смысловое наполнение танца». Фиолетовый нижний боковой свет, вползающий из левой кулисы тонкой полосой, оттеняет силуэт солиста, а затем как бы рассеивается в группе танцовщиков, создавая настроение раннего утра. Взаимообращение механизмов и живых тел завершается круговыми проходками, открытыми широкими жестами распахнутых рук, исчезающими в раннеутреннем тумане фигурами.

Хореографическое мышление Дианы Юрченко (Театр-студия современной хореографии, г. Витебск) уже было отмечено панфиловской премией. Это была необыкновенно стильная, экспрессивная и страстная миниатюра «Ревность» в исполнении А. Андриенко и А. Куржаловой. Солистка в красном платье, с большим веером и партнер в черном платье, появляющийся из ее широкой

юбки, танцуют жестокое танго, сталкиваясь и разбегаясь и снова свиваясь юбками. Черная субстанция была двойником героини, сначала еще покорным и подчиняющимся, но с каждым звуком набирающим злобную силу. В конце концов героиня становилась жертвой схватки и превращалась в игрушку в руках собственной ревности.

На IFMC–2015 Диана Юрченко представила одноактный балет «Времена года» (2 премия) с текстами писем Антуана де Сент-Экзюпери. Парус в центре подвижен и при повороте отграничивает каждое время года и состояние двоих влюбленных (исполнители Марина Кушнерова и Сергей Толкач).

В создании танцевальных произведений на грани шоу-представлений Диана Юрченко использует чаще всего приемы гротеска, гипертрофированности, театрализации. Как правило, гротесковость у нее выражена через резкий слом-переход из комизма в драматичность и обратно. Гипертрофированные жесты, экспрессия движений, усугубленный темпо-ритм дополнены театральными сценами. Внятность сценического решения (от простого и броского сюжета до простого и броского пластического рисунка) отличает лучшие миниатюры и балеты Д. Юрченко и вызывает неизменные симпатии зрителей Витебска.

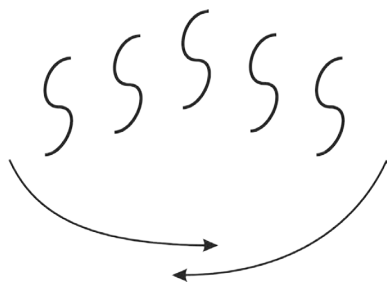
Во «Временах года» визуальная цветовая неброскость и даже нарочитая неаккуратность фактуры предметов и деталей одежды находятся в контрасте с экспрессивной гибкостью танцовщицы и дополнена статичностью танцовщика. Внимание сосредоточено на пластической выразительности танцовщицы. Ее тело – тонкая «березка» (еще и зеленые варежки), гибкое, но не с отточено острыми линиями, как у Сабины Мунасыповой, а с некоторым даже изломом. Это – сворачивающееся, свивающееся тело, драматичное (как у Сабины Мунасыповой) и даже трагическое. Это – тело из Серебряного века, упругое и детски угловатое, как у Иды Рубинштейн на картине Валентина Серова.

Парус в центре каждый поворачивает в свою сторону. Цвет паруса то белый, то голубой, то зеленоватый – как цвет поры года. Каждому времени года соответствует свой сюжет, свое письмо, свое воспоминание и чувство, а также собственный хореографический рисунок.



В хореографической миниатюре «Вдоволь» Николая Михайлова (проект «М. У. D. С.» кафедры хореографии БГУКИ) также очевидно тяготение к панфиловскому мышлению и очевидна вдохновенность панфиловскими выразительными средствами, даже и заимствованием и откровенными цитатами. Например, платочки на исполнительницах: вот они все – в белых, а потом поочередно меняют их на черные. Эта тема вдовства перекликается с сюжетом спектакля «Бабы. Год 1945». Одна из героинь сняла, сдернула с головы черный платок, вырвалась из круга, но сейчас же была втянута назад, в очерченное вдовье пространство, и голову ее покрыли вновь черным платком.

Пятеро героинь образуют круг. Это – наиболее частая фигура в геометрии движения в постановке.



Они двигаются маленькой группкой, словно одно тело, только с разными вариациями женского горя, а создается впечатление вселенского вдовства, почти мифологического сиротства и одиночества.

**Концептуальные произведения фестиваля.** На IFMC–2015 особым направлением всегда были концептуальные произведения, в которых звучал чистый эксперимент от визуального геометризма до зон сплошного пластического молчания; от вибраций линий-тел до абсолютного нуля движения.

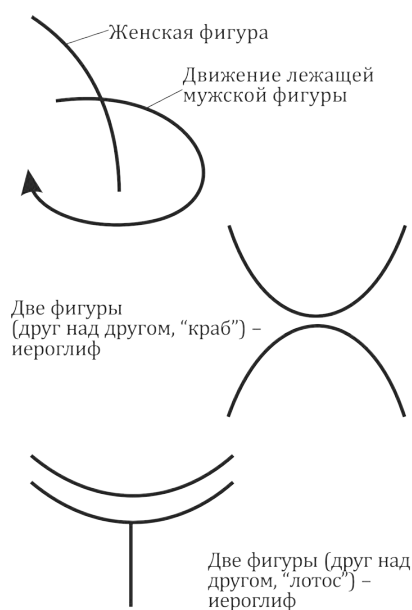
В 1993 году потрясением были хореографические миниатюры «Графического балета Геннадия Песчаного» (г. Москва), который называли «Черной жемчужиной фестиваля». Это были и спектакли Татьяны Багановой с ее «Провинциальными танцами» (г. Екатеринбург) «Свадебка», «Мужчины в ожидании» и особенно «Кленовый сад» со странной, почти мистической визуальностью. Это был и Кинетический театр Александра Пепеляева (г. Москва) с постановками на рубеже драмы и пластики: «С четверга на пятницу», «Список иллюзий», «Танцы замзы».

В миниатюрах «Лаборатории современной хореографии», или «Графического балета» (другое название) Г. Песчаного черные тела в черном кубе сцены свивали темную материю, и ее невидимая темная энергия перетекала, меняла точки концентрации, нависала над планшетом сцены. Вне всякого сюжета, вне образа, вне танцевальности – это была только пульсация самого пространства. Исчезала всякая иллюзия реальности, уступая чистой концепции, чистой математике. Как отмечала Юлия Чурко, «черные отточенные фигуры с загадочно застывшими лицами медленно вычерчивают таинственные знаки, письма, рождая неведомую, но столь сильную энергию, что поток ее пронизывает сидящих в зале. В миниатюрах труппы Г. Песчаного возникает особое силовое поле, какая-то сверхчувственная аура, где с помощью акробатики, классического танца, свободной пластики формируется исключительный по художественному впечатлению образ взаимодействия человеческих, земных и космических сил» [2, с. 70–71].

На самом деле ничего общего с классическим танцем или даже с какими бы то ни было движениями классического танца у Балета Геннадия Песчаного не было. Медленные передвижения, статичные позы, замирания, удержание равновесия в самом невероятном положении напоминали геометрические фигуры в пространстве или иероглифы, или асанны йоги. Растянутое время произведения заставляло концентрировать внимание на каждом жесте, даже на каждой линии тела танцовщиков. Все это напоминало еще и восточный цирк, где участвуют в представлении гуттаперчивые гибкие тела гимнастов (Марина Гладиллина, Анастасия и Дмитрий Немковы).

Созданное тогда Геннадием Песчаным согласовывалось с сакральной геометрией, формами, лежащими в основе жизни («золотое сечение» – божественная пропорция и формы упорядоченности вселенной), с частью мифологического мировоззрения и даже мистического опыта.

Отчасти сценические образы представляли собой аналогии авангардному поиску Александра Родченко с его композициями «черное на черном» со стремлением к абсолютной гармонии в геометрических формах



как высшей степени обобщения, в поисках абсолютной свободы изображения-танца. Черные тела-чертежи в пространстве черного пустого куба выражали динамическое напряжение, заставляя само это пространство вибрировать и упруго изгибаться. Оптический эффект возникал из постоянного превращения линии тела в пространство и пространства в линию тела.

Геннадий Песчаный тогда, в начале 1990-х смог удалить из хореографии все чувственное и даже рациональное, погрузить исполнителей и зрителей в состояние сверхчувственности, сохраняя при этом фактуру человеческого тела, но и растворяя ее. Геометрический порыв сопрягался у него с духовным постижением мира. Постановщику удалось соединить визуальный образ и беспредметность, графическую линию и пустоту, вибрацию плоти с вибрацией духа.

У Татьяны Багановой смыслы произведения сосредотачивались в брутальной энергии серых, словно сталью покрытых тел. Соединения, поддержки, фиксации, остановки – эти цезуры внутри движения у Татьяны Багановой с ее приверженностью к

звериной пластике, строгому геометрическому рисунку совокупности тел – были особенно выразительными. Именно в них концентрировался ее хореографический язык. Сложность рисунка вынуждала сложность восприятия и сложность расшифровки. Это все очень напоминало техники Марты Грэм, которая заявила, что «не хочет быть ни деревом, ни цветком, ни волной» и в своих танцах отказалась от стандартного взгляда на женственность и стремилась к тому, чтобы сделать свои персонажи безличными, условно-формальными, сильными и даже маскулинными.

«Ее кредо: аскетизм, минимализм и жесткое подчинение внешнего движения движениям внутренним. В своем творчестве театр синтезирует каноны различных европейских и американских танцевальных школ, сочетая искусство хореографическое, пластическое и драматическое, что создает особый, узнаваемый, неповторимый стиль».

В «Свадебке» Т. Баганова, используя сюжет, выходила за его пределы, делала акцент на мощи тела, отрицая изящество, усугубля телесную сторону обряда и его мрачную магию.

Наклоны, выпады, изгибания и приседания, скоморошьи приплясывания, режущие и рубленые жесты и свернутые позы – главные элементы движения; а диагональные пробежки, синхронные танцы, одновременные на одной сцене сюжеты, проходки боком, верчения, змейки – главные хореографические мизансцены; игра с предметами (ведра, свечи, подушки, невестина коса, тазы и висающие ведра-колыбели – сценический реквизит, не специфически театральный, но ритуальный; светящиеся проемы на задней сцене, сквозь которые проходят хороводы, теряясь в темном промежутке между проемами – главный элемент сценографии. Все это объединено партитурой Игоря Стравинского, ее ритмическими перепадами.



«Свадебка» Т. Багановой. Фото В. Лапуновского.

И объединено напряженной визуальностью образа. В этом смысле спектакль Татьяны Багановой, ее танцевальные приемы, ее хореография, и постановка тела танцовщиков, т. е. сценическое мышление Татьяны Багановой совершенно адекватно художественному мышлению Наталии Гончаровой, знаменитой «амазонки русского авангарда».

Сравнению с Н. Гончаровой дает повод оформление художницей спектакля «Свадебка» 1923 г. («Разумно предположить, что Гончарова, сопоставляя пассажи Стравинского для флейты и колокольчиков с синим, лиловым и красным цветами, следовала представлениям Гогена о соответствии звуковых и цветовых гармоний»). Но для анализа творчества Т. Багановой принципиальным является монументальность подхода к выбору выразительных средств.

Наталия Гончарова была увлечена крестьянским искусством, была сосредоточена на его сакральности и его монументальности. И еще: в ее мышлении отсутствовали игра и ирония. Аналогии – у Т. Багановой.

Цикл Н. Гончаровой «Евангелисты» (1911 г.) является квинтэссенцией пластического языка художницы, стягивающего в узел фольклор, лубок. Неопримитивистские произведения Н. Гончаровой экспрессивны, ритмичны, тяготеют к плоскости и одновременной объемности, остры и обобщенны. Исследователи приравнивали ее образы к тем, что вылеплены из глины, даже подчеркивали ее топорность (как достоинство!), однако более точная аналогия – это камень-менгир. Художнице не была свойственна настойчивость, она предпочитала суровость почерка.

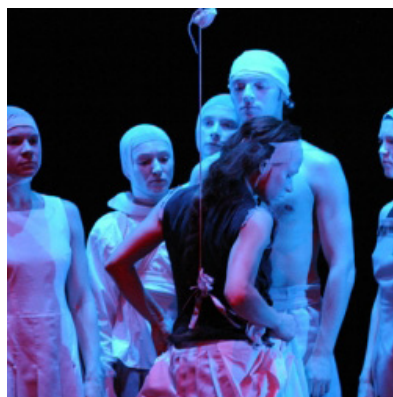
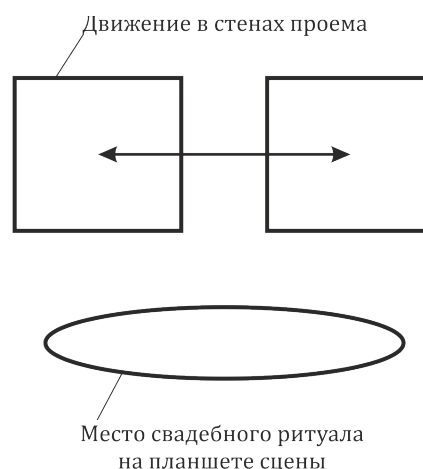
Татьяна Баганова в своем пластическом мышлении также придерживается разномасштабности, симультанности, обоб-

щенности форм, подчеркнутой функциональности предмета, предельной броской простоте.

Образ музыкальной партитуры И. Стравинского – это звон и удар, а звучание жесткое, суровое и гудящее. Состав инструментов создает некоторый архаичный, даже дикий эффект, что соотносится с особенностью обряда. «Свадебка» состоит из двух частей. В первую входит три картины: «Коса», «У жениха», «Проводы невесты»; вторая часть – «Красный стол». Сюжетное повествование идет от традиционного расплетания косы и плача невесты и заканчивается буйным свадебным застольем. У Татьяны Багановой следование этому сюжету пронизано намного более архаичными пластами культуры.

Постановщица превращает свадебный обряд в ритуал инициации. Более того, – в ритуал жертвоприношения. В нем нет ни жеста нежности, все густо и напряженно, а прозрачно-голубые проемы только оттеняют густой сумрак в центре сценического планшета там, где сам ритуал совершается.

Самая продолжительная у И. Стравинского – заключительная часть «Красный стол»,

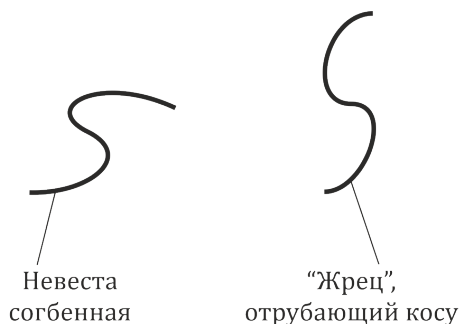


«Свадебка» Т. Багановой.



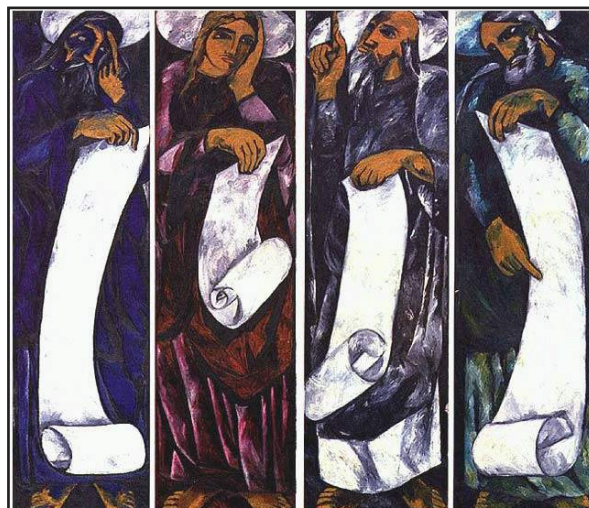
в которой разворачивается картина буйного свадебного пира, с радостными, ликующими, стихийными эмоциями. У Татьяны Багановой это – оргастическая пляска, в финале которой невесте отрубают (не отрезают, а именно отрубают) косу:

Отрубают косу, как будто отсекают голову – приносят жертву.



«Кленовый сад» еще более усугубляет мрачную, манящую и очень красивую мистику танца, самой хореографической партитуры и визуального образа. Прозрачное с голыми ветвями дерево, похожее на кружево контрастирует с напряженными и грубыми объемами фигур танцовщиков. Световая партитура придает всей картинке вид сепии: от зеленоватых тонов к розовато-охристым и снова к зеленоватым, как бы растворяющим изображение, делающим фигуры тенями в полутьме. Вместе с тем, благодаря жестко-тяжкой пластике тел все это пространство начинает в точках движения стягиваться и упруго пульсировать.

Танец напоминает сюжеты в картинах Питера Брейгеля: массивные фигуры, тяжеловесная поступь, грубые одежды, лица с чертами гротеска, нарочито неуклюжие и утрированные жесты, стремительные пляски с чеканным ритмом. Безусловно,



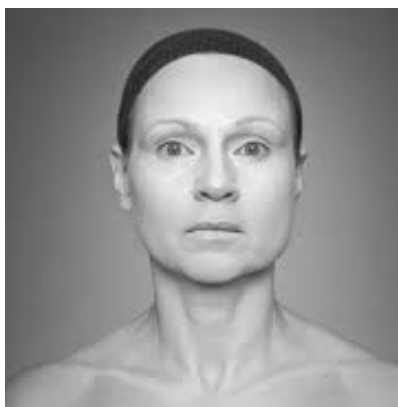
«Евангелисты» Наталии Гончаровой.



«Кленовый сад» Татьяны Багановой.



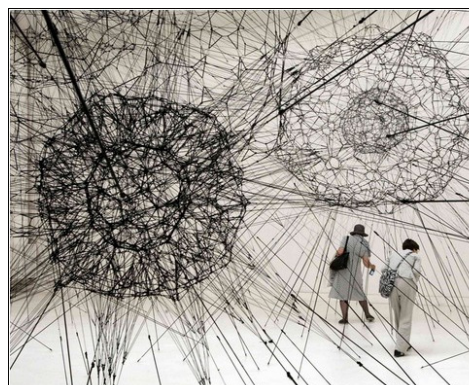
«Крестьянский танец». П. Брейгель.



Татьяна Баганова.



Наталия Гончарова.



<https://www.google.by/search?q=инсталляции&espv>



гротескность-утрированность является стилиевой особенностью произведения и у Т. Багановой. Наклоны, притопы, пародийные хороводы, поглаживания, приседания, хождения впрыскаду, остановки, кружения на месте, ползанья и перекаты через голову, объятия, выющиеся руки, наклоны – все движения и жесты плотные, принципиально негибкие и неизящные.

Однако, этот брейгелевский слой – только один из слоев балета. Неожиданно в действии возникают паузы и замирания, всматривание в пространство – или партнер вдруг начинает зубами вытягивать длинную нитку из юбки партнерши, а потом из ее кофты – или партнер распускает длинные волосы партнерши и прищепками прикалывает пряди к прозрачным веткам дерева, а потом и другие повторяют эти движения, а все дерево оказывается уставленным женскими фигурами с поднятыми прядями волос. Эта своеобразная инсталляция растворяется в ползущем дыме и снова возникает как из клубящегося тумана, создавая иное состояние, вовсе не гротескное, а сугубо мистическое, загадочное, гофманианское и даже ажурное.

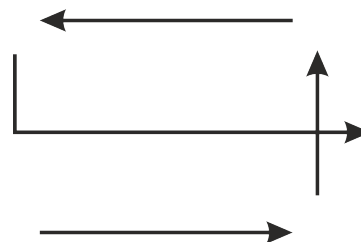
Также добавляется новое действие: в начале спектакля на дереве, словно игрушка, висит женская фигура, которая вдруг «отклеивается» от ветвей и летит через всю сцену, как будто на качелях, возвращается и исчезает совсем – или в конце спектакля женская фигура «отклеивается» от своих волос, прикрепленных к ветвям, а в этот парик встает танцовщик – или один танцовщик долго обматывает широкой пленкой пару других, в обнимку стоящих в центре. Это – перформативные действия, представляющие собой еще один слой, придающий произведению объем, создающий его – это главное – эстетический смысл.

Художественное мышление Татьяны Багановой синтезирует *модернистские приемы с постмодернистскими*: используя современные жесткие пластические модели и актуальные изобразительные средства, она, вместе с тем, строго придерживается композиционных законов модернизма и не допускает деконструкции; она внедряет игру и пародию, тут же переключая регистры на мистический уровень, и погружает все действие в магму глубинных, хтонических сущностей. Этот способ создания произве-

дения присутствует и в «Seria», о которой писали: «И стоило увидеть, как струи песка неудержимо несутся вниз, в то время как тела в танцевальных дуэтах вздымаются навстречу, вверх. Как исполнители, одетые в бежевое, самозабвенно “купаются” в сияющем мареве, в образующихся подвижных “барханах”. Демонстрируя в танце и покорность обстоятельствам, и скрытый мятеж, и чувственность, приправленную силой. В начале «Seria» шуршит рыжая оберточная бумага, через которую наружу прорываются запеленутые обитатели песков. В конце жители песочного мира напряженно смотрят на мир сквозь дыры, проделанные ими сквозь бумажную стену. А потом медленно отступают, становясь для публики пленительным миражом – из тех, что морочат голову путешественникам по пустыне». В цитате подчеркнут постмодернистский постановочный прием. И в этой же статье одна из врезок гласит: «Спектакль Багановой – редчайшее в современном искусстве умение актуальным художественным языком говорить не о “чернухе”, а о красоте» [3].

Так же, как и «Тихая жизнь с селедками» или «После вовлеченности, часть вторая» и другие произведения Т. Багановой.

На IFMC–2015 наиболее концептуальным стал спектакль «Зерно» в постановке Сергея Пояркова и в исполнении Игоря Ничипорука (г. Минск). Первая структурная часть – видеозапись: улица, вход в метро, поезд, человек, красный маленький шарик сначала на полу поезда, а потом в руках у молодого человека, долгая сосредоточенность на этой красной точке. 2 минуты. Вторая часть: на сцене в низком световом золотистом луче из левой кулисы танцовщик. Он ритмичными рывками движется в небольшом пространстве, выставив вперед левую руку.



Он словно измеряет пространство то левой, то правой рукой, то решеткой из рук. Движения его медленны, иногда он замирает на месте. Звуковой ряд – это капли, свист, отдельная нота. Сначала он пытается иссле-

довать пространство вокруг себя, потом слушает свое тело, все более сосредотачиваясь на своем внутреннем мире. Движения круговые, он разворачивает тело как по спирали. Снова ощупывает пространство вне себя.

Световой луч не захватывает его тело целиком, оно всегда освещено частично, он всегда стремится прочь из светового пятна и снова возвращается в его область. 12 минут.

Третья часть: на пустой сцене в пустом луче в тишине выкатываются один за другим красные шарики. Они догоняют друг друга, а потом долго лежат в тающем золотистом луче. 2 минуты.

Спектакль «Зерно» адресует зрителя к восточным медитативным практикам. У даосов это – соединение космогонических представлений с физиологическими. Авторы спектакля акцентируют понятие «ци» как синтез и взаимопревращение материи, энергии и духа. Представление на сцене является визуализацией этого понятия в союзе с ритуальными движениями. Звук в такой постановке имеет решающее значение, потому что именно он регулирует дыхание.

В такой концепции танцовщик позиционирует связь внутренних процессов с природными ритмами: пространство вокруг него важно для него так же, как его собственное, он прислушивается к тем и другим импульсам одинаково внимательно. Его главный жест (в центре временной структуры спектакля на 7-й минуте) – движение руками в центр живота, в точку средоточия энергии: он втягивает пространство в себя, а с ним и всю энергию и пространства и своего тела. Так в процессе трансформаций и переплавок вызывает зародыш, который, по утверждению даосов, покидает тело через макушку.

Зерно (и красный шарик, и само тело человека) является предметом внутренней алхимии (даосский термин), которая визуализирована в спектакле максимальным расслаблением тела с одновременной его четкой структурой. Постановщик использует в спектакле даосское движение «шагом», т. е. сочетанием движения со статикой.

В хореографической миниатюре «Услышать себя» Татьяны Вороновой (г. Витебск), оцененной премией «Перспектива», концепция выражена более символическими средствами, однако она столь же медитативна.

*Татьяна Воронова: «Концепция произведения заключается в том, чтобы зритель, при просмотре работы, пришел в гармонию с самим собой. Хотела помочь зрителю очистить свое естество, свою натуру от негативных эмоций, навязчивых мыслей, волнующих вопросов. Потому как в настоящее время мы живем в очень активном ритме, чего-то боимся, беспокоимся по поводу и без, много думаем, решаем вопросы, испытываем стрессы. В миниатюре танцовщики, подобно морю, работают с энергией, перемещают, вращают ее, благодаря чему зритель погружается в состояние спокойствия, в равновесие с своими мыслями и чувствами, что в итоге помогает ему услышать себя» (из архива автора статьи).*

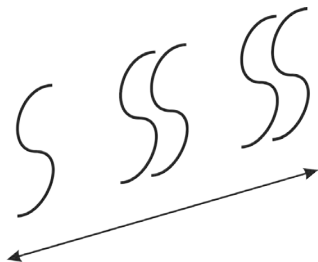
10 танцовщиков сидят на сцене спинами к зрителям. Голубой рассеянный свет, тающий «в рифму» исчезающему, чуть шипящему звуку. Танцовщики двигаются медленно, перекатами. Одна из танцовщиц встает. Визуально долго сохраняется контраст вертикали одной фигуры с горизонталью тел остальных:



Затем поднимаются все, и ритм всех вертикальных фигур делается четким, динамичным, подвижным. Его сменяет другой, волнистый: танцовщики встают и садятся, и вновь встают, создавая тающую, как свет, синусоиду. И, наконец, вся эта трансформация купируется, исчезает: тела замирают в медитативной тишине.

Хореографическая миниатюра «Гравитация» (постановка Анны Корзик в театре танца «Альтана», г. Минск) согласуется с «Услышать себя» в этой самой медитации. Здесь атмосферу внешнего ритма создает космическая музыка (так и обозначено в программке: «Звуковой ряд – звуки космической музыки») с ритмичными звуками. Фигуры двигаются, словно в невесомости, в голубовато-зеленом свете с едва пробивающимся фиолетовым лучом. Тела извилисты и похожи на «мыслящий тростник». Эта за-

медленная, загипнотизированная пластика соединяется с геометрией общего движения, выраженный острыми лучами диагоналей:



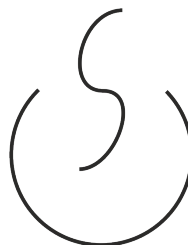
И в этом спектакле проявлена энергия «ци» с устремлением к медитациям. «Гравитация» получила 3-ю премию IFMC–2015.

К этому произведению примыкает, как бы даже удваивая и поддерживая его, хореографическая миниатюра «Никто не лишний» (в постановке Екатерины Квятковской в Центре современного танца «Smart dance», г. Минск). Вертикальный ритм, красный свет, повторения – все это словно переводит художественное высказывание «Гравитации» в новый регистр, обостряя геометричность, экспрессию и динамику.

И, наконец, хореографическая миниатюра «Поглощение» (постановка Анны Сачивко и танцевальной компании «Нити», г. Витебск).

Анна Сачивко: «Само понятие “поглощение” было взято из media studies, которое означает процесс захвата более влиятельной медиа-компанией других менее влиятельных и не таких крупных в целях укрепления своей позиции на рынке медиа. В данной танцевальной композиции происходит тоже самое, только в отношении общества. Социум поглощает свою единицу. Единица – это социализированный индивид, представитель западного общества, который живет в эпоху постмодерна, что накладывает на него определенные модели поведения и мировосприятия. В этом номере я хотела показать силу социализации, при которой как ни крути человек заимствует общепринятые стандарты того места, где он живет. Место жительства накладывает отпечаток на человека. Причем заимствование происходит неосознанно, все само по себе происходит. И становится очень трудно оспорить заложенные стандарты, привычки. Получается, что только человек вырывается из общепринятых предрассудков как масса засасывает его обратно. Причем это не обязательно плохо, просто так происходит и все» (из архива автора статьи).

В сероватых костюмах, превращаясь в единую пластическую форму, живую, колеблющуюся (много движений руками), масса вибрирует в пространстве. Из нее иногда еще вырываются, как ответвления, отдельные части тела или даже все тело, но снова и снова масса вбирает эту отделившуюся свою частицу.



Механизм движения как свертывающийся к центру шар

Как выражение пластического рисунка появляется черная узкая лента, мелькающая змейкой по фигурам танцовщиц. Лента окружает кольцо формы, охватывает их всех и становится главным действующим «лицом». Теперь любые попытки выйти из круга исключены. Сюжет произведения ясен, однако постепенно очевидным делается другой смысл, находящийся в эстетическом плане: произведение утрачивает всевозможные психологические и социальные ассоциации может рассматриваться только как чистая абстракция. Главное здесь – в бессюжетности, в абстрактном движении. Черная лента из предмета, из просто связки превращается в исключительно абстрактный объект. Она теряет материальность и знаковость, становится только визуальным элементом, вступает в отношение с основным цветом, обретает свойства линии в графическом рисунке.

**Элементы виртуал-арта.** Актуальным элементом хореографического современного произведения остается видео-проекция. Она является не только и не просто существенным дополнительным художественным средством, с которым произведение приобретает весомость концепции, но без которого, в принципе, можно и обойтись. Тем не менее, со временем видео-проекция все более органично и настойчиво включается в структуру самой хореографии.

Все искусство все более переходит в зону виртуал-арта, и эта перспектива воздействует из будущего в обратном направлении, в настоящее, в сегодняшний день.

В спектакле «Камень, ножницы, бумага» в исполнении театра «D. O. Z. SK. I» видео-



проекция с разными сюжетами вступает в контрапункт с абстрактной хореографической партитурой.

Видео-проекции в спектаклях IFMC-2015 представляют собой не элемент постановки (хотя, например, в хореографической миниатюре «Зерно» это – только элемент, преамбула, эпиграф, камертон), а пространство, в котором и происходит хореографическое действие.

«Ветер в голове» (постановка Евгении Романович в танцевальной компании «НАЧАЛО», г. Гродно) – структура, в которой огромная видео-проекция превалирует, а две девичьи фигуры являются то частью ее и не воспринимаются вне ее в эти моменты, то совсем отделяющимися элементами произведения.

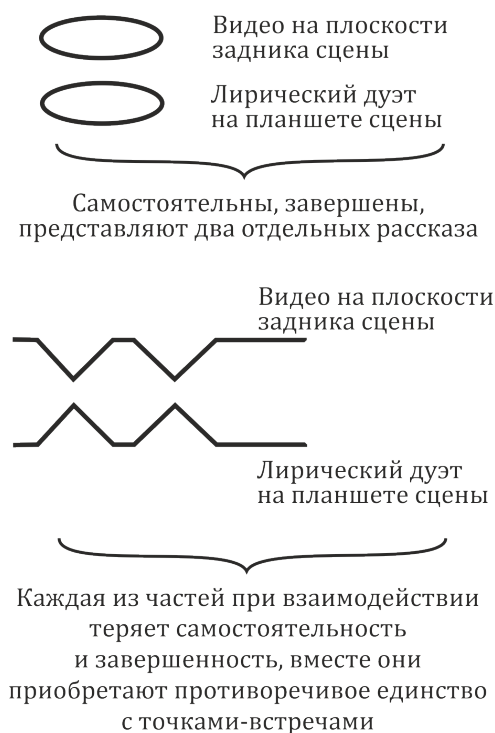
На видео две девушки оказываются на лужайке перед заброшенной усадьбой, обживают движением это цветущее пространство, отанцовывают его. Кажется, именно танец стремится проникнуть в заколоченную дверь и окна, а молодость тел и легкость цветастых коротких юбок стремится вдохнуть жизнь в обветшалые стены.

Танцовщицы на сцене точно вторят своим же движениям на видео, отчего возникает эффект двойной экспозиции, в которой соплагаются плоскостное изображение (видео) и объемные тела (на планшете сцены). Фигуры на видео-проекции больше по масштабу, а фигуры на планшете сцены сначала теряются в высоких цветах на видеокадрах и только спустя время, когда девушки на видео приближаются к зрителю, совпадают с видео-фигурами. Затем цикл разномасштабности повторяется снова: танец на видео заполняет пространство и восприятие, танцовщицы на сцене видятся кукольными, реальные тела как будто втянуты в видео-изображение, а потом снова выделяются из него. Это зеркальное взаимоотражение дробит структуру произведения, но заставляет зрителя объединять увиденное в собственном сознании и делать собственные выводы о смыслах постановки. Объединяющим оба структурных элемента является контемп-танец.

Так же выстроена и структура хореографической миниатюры «Вернись мы к старту» (постановщики и исполнители Никита Бори и Татьяна Лебедева в «MARCO Dance Theatre», г. Минск). Парень и девушка на видео и реальные они же на сцене существуют в параллельном состоянии, но не в иден-

тичном, как в миниатюре «Ветер в голове». В «Вернись мы к старту» изображение и хореография не удваивают художественную реальность. Более того, на видео-проекции происходит драматическое действие с нарративной составляющей, экспрессивное и динамичное, меняющее цветность от черно-белого к колористически яркому, словно проявляющему степень чувственности. На планшете сцены в это время существует лирический дуэт, где чувства только акварельны, нежны и протяжны.

Возникает иная, чем в предыдущей хореографической миниатюре, степень сопоставления. Два сюжета в «Вернись мы к старту» движутся параллельно, с разной скоростью чувства, с разным состоянием и пластикой. В определенных точках то один, то другой сюжет выдвигается на первое место. Реальные танцовщики не поглощаются видео-изображением, не становятся его элементом, а остаются самостоятельной частью произведения. Однако неверно было бы полагать, что они отделены друг от друга, т. к. смысл целого обретается в контрапункте обоих элементов. И изображение на видео, и пластический рисунок на сцене сами по себе иллюстративны, и каждый элемент композиционно завершен. В контрапункте же обе части структуры утрачивают эту завершенность, акцентируя неожиданные, важные только для другой части фрагменты:



Композиция целого становится открытой незавершенной, протяженной, не приводящей к некоему финалу, результату, выводу. Смысл всей структуры оказывается за пределами структуры. Зритель понимает всю сложность, неоднозначность, нелинейность отношений героев, их случайность, мгновенность и призрачность.

В хореографической миниатюре «Дым для далекой Родины» (постановка Валентина Исакова в проекте «Х-перименты» Гомельского государственного колледжа искусств) на плоскости экрана воспроизводится белый, а потом черный дым. И танцовщики в белых и черных костюмах, похожие на клавиши рояля, создают визуальную партитуру музыки Сергея Рахманинова.



Все три элемента иллюстрируют друг друга, поддерживают ностальгическое настроение, создавая общую драматическую и визуальную графическую черно-белую метафору изысканной грусти, печали и красоты.

**Тело как главный смысл хореографии.** Одна из основных проблем пластического искусства – выразительность человеческого тела и смысл, вкладываемый художником в эту выразительность: от красоты и гармонии тела как выражения достоинства до мышечной брутальности, до изнеженной изысканности как выражения предельной чувственности – к пониманию тела как эстетической формы.

В спектаклях Евгения Панфилова тело танцовщика – не инструмент для хореографии и не квинтэссенция музыкального ряда. Все выразительные средства произведения выбираются постановщиком *ради тела*, которое становится главной художественной мыслью произведения. В хореографической миниатюре «Остров» все сосредоточено в человеческом теле. Это – и возможности Е. Панфилова как танцовщика, его подвижность, пластичность, выразительность рук, постановка головы, его работа с весом тела, моноцентризм. Но это – и то самое человеческое, сугубо человеческое, что выражает человеческое тело: трепетность, плотская

уязвимость, временность. Это – и тело как объект искусства. В хореографии это особенно важно, т. к. тело не только «инструмент для извлечения мелодии», но и сам «элемент мелодии».

В спектаклях «Бойцовского клуба» концепция тела приближается к античной: тело как средоточие гармонии, симметрии и пропорции. В спектаклях «Балет толстых» тело статуарно, основательно и устойчиво как дорическая колонна.

В «Графическом балете Геннадия Печаного» тело полностью утрачивает материальность и превращается в линию, взаимодействующую с другими такими же в абстрактном пространстве. Постановщик достигает абсолютной плоскостности, растворяя в ней тело.

В художественном мышлении Татьяны Багановой тело лишено изысканности, а эстетический принцип предполагает, что тело – и своеобразный объект сценографии и всей визуальной структуры. В процессе спектакля тело трансформируется в подобие стула, в игрушки, в куклу и т. д. При этом концентрированная материальность тела у Т. Багановой декларировалась, усугублялась и подчеркивалась.

На IFMC–2015 было несколько концептуальных пунктов, когда именно тело и особенно тело выражало мысль и эстетику спектакля: тело человека в условиях техногенной цивилизации и на фоне космоса, тело человека как часть механизма и как живое существо, тело человека как категория ритма.

Так, в спектакле «Гравитация» тела из фигуративной композиции трансформировались в абстракцию и наоборот.

В хореографической миниатюре Сабины Мунасыповой действовал тот же алгоритм, но с повышенным уровнем экспрессии в «Наедине с надеждой» и с механистической четкостью в «Время вне времени». В первой из них тело приобретает образ летящей стрелы, во второй – образ песочных часов с перемычкой. И сюжет, и настроение, и пластика, и хореографический рисунок у С. Мунасыповой сконцентрированы в форме и выразительности тела. Тело является ее собственным телом и одновременно предметом действия, сценической манипуляции, даже реквизитом. Оно визуально комбинируется и перекомбинируется словно из разных



Ил. 1. «Остров».



Ил. 2. «БАБЫ. Год 1945».





Ил. 5. «ВРЕМЯ ВНЕ ВРЕМЕНИ».



Ил. 7. «ОБОРОТИТЬСЯ».



Ил. 10. «ВДОВОЛЬ».



Ил. 11. «Графический балет Геннадия Песчаного».



Ил. 15. «Поглощение».



Ил. 17. «Дуры».



Ил. 18. «Дорога. Дом. Дорога».



ЭКСПЕРТНЫЙ СОВЕТ: ГЕРБУТАВИЧЮТЕ ИНГРИДА, КОТОВИЧ ТАТЬЯНА, ГУТКОВСКАЯ ТАТЬЯНА.



ДИРЕКТОР IFMC РОМАНОВСКАЯ МАРИНА.



частей. Из моноцентризма как основного принципа постановки тела вдруг возникает полицентризм. В хореографической миниатюре «Время вне времени» тело оказывается телом-перевертышем, где неотличимы и симметричны верх и низ, но в определенных ритмически организованных эпизодах тело превращается в гибкую извилистую субстанцию, а механизм утрачивает жесткость и симметрию, и его пропорции смещаются при работе танцовщицы с весом тела.

**Значение предмета в хореографическом произведении.** Во-первых, предмет выступает как действующий персонаж. В спектакле «Номо sapiens» театра «D. O. Z. SK. I» коробки-кубы на головах танцовщиков трансформируют их в другие сущности.

На IFMC–2015 это – красные шарики в хореографической миниатюре «Зерно», приобретающих сначала значение импульса смысла, а затем в финале трансформирующиеся в равноправного партнера.

Это – платья, спускающиеся из-под колосников и вступающие в отношения с персонажами в хореографической миниатюре «Дуры» (постановщик Д. Беззубенко на кафедре хореографии БГУКИ, г. Минск) или ведра, которые в том же спектакле имеют собственную партию.

Это – большая и маленькая клетки-ламп в одноактном балете «Капля света» Марины Кушнеровой (проект «Свой почерк», г. Витебск), которые живут собственной жизнью, вступают в противоречия, дерутся и попеременно общаются с постановщиками.

Во-вторых, предмет как часть сценографии. Это – парус в одноактном балете «Времена года» как элемент кинетической установки. И зеленые варежки, смешные и нелепые, но привлекающие внимание именно этой своей нелепостью. Или головные уборы в хореографической миниатюре «Дорога. Дом. Дорога» Марины Кушнеровой (проект «Свой почерк», г. Витебск), потешные, очень зимние, новогодние, утреннические, придающие всему веселому представлению настроение задора, быстрого веселья, галопирующего темпа.

В-третьих, предмет как реквизит. В истории IFMC отдельным художественным локусом был «Эксцентрик-Балет» Сергея Смирнова (г. Екатеринбург). Его трепетный, необыкновенно человечный и композиционно заверченный одноактный балет «Тряпичный угол» насыщен многочисленными

деталью реквизита, деталями одежды, которые создают причудливую декоративность, впечатление заброшенности, угла, где собрались и коротают жизнь аутсайдеры. Что-то похожее на настроение горьковского «На дне». Выброшенные на свалку куклы и романтики, взывающие к ветру, пристально вглядывающиеся в пустое пространство.

Пестрый реквизит и одежда в желтом освещении постепенно приобретают строгий колорит с некоторым сероватым, даже основным цветом и тоном. Он объединяет и обобщает хореографическую идею, создает особое состояние (не затхлости, а свернутости пространства), связывает всех персонажей цветом и формой, делает их фактурно однородными.

В спектакле «Глиняный ветер» веревки, черные юбки, охристые жилеты и повязки на головах, переплетения лент на ногах создают общую колористическую гармонию жаркого плато, предгорья, места пустынного и безжизненного. Человек способен преодолеть все это, сосредоточившись на себе самом. Ритм, смена цвета и света (от охры к черному и до красного и снова к охре), переключение темпов движения, симультанной композиций на одной сцене, экстатическое шаманство, позы восточных единоборств, жесты египетских плакальщиц, выгнутые спины, свернутые руки и ноги + поза эмбриона у солиста, с которой начинается и которой завершается балет.

Реквизит в спектаклях С. Смирнова становится частью пространства, как и фигуры танцовщиков – это точки взрывов, колебаний пространства.

Действительно, С. Смирнов – мастер усугубленной материальности, сгущающееся до предела, до ощущения магмы, льющейся, перекачиваемой, наслаиваемой. И предметы, и костюмы, и сами танцовщики представляют собой фрагменты этой вулканической целостности.

На IFMC–2015 в хореографической миниатюре «Романс» Дианы Юрченко возникает шаль, наброшенная на плечи, или вдруг проносят дымящийся самовар, или бежит на заднем плане мальчик с летящим бумажным змеем. Это – детали необязательные, «вставные», однако они придают миниатюре эстетическое дополнение, делают действие театрализованным и добавляют сюжетное разнообразие.

Для творчества Д. Юрченко нарратив

всегда является отличительным свойством, и, как правило, она использует сразу несколько сюжетных линий в одной истории на сцене, что придает ее произведениям объем и динамику.

В хореографической миниатюре «Одинокие вместе» Анны Сачивко (танцевальная компания «Нити», г. Витебск) пальто на персонажах являются не только одеждой, но и теми деталями, которые придают действию обобщающий смысл: неразрывность мужчины и женщины, связанность, единение, несмотря на все конфликты и расставания.

В-четвертых, предмет как знак и как символ. Это – стилизованные пояса, превращающие персонажей в сеятелей, в участников земледельческой магии в миниатюре «Оборотиться». Или белые платки в миниатюре «Вдоволь», которые в определенный момент становятся черными как знак вдов.

Это – черная лента в «Поглощении» как символ поглощения, символ границы, выход за которую невозможен. И только в этом произведении предмет утрачивает все обозначенные выше свойства предметов в спектакле и трансформируется в элемент чистой абстракции. Здесь это – только линия в рисунке.

**Значение цвето-световых партитур в хореографии.** В концептуальных произведениях цвет (основной и локальный) является одним из принципиальных выразительных средств. Его место в структуре постановки представляется главным проводником для восприятия произведения. Колорит уточняет идею, акцентирует и делает ее визуально аргументированной.

Чаще всего все происходящее на сценическом планшете строго графично, и постановщики тяготеют к монохромии, к суровому колориту. И, как правило, это напрямую соотносится с лаконизмом хореографического языка в комтемпе.

Вставки локального цвета (окраска предмета, детали костюма) выглядят пятнами-рефлексами (красные мужские треугольные платки в руках у танцовщиков в черных одеждах у Е. Панфилова в «Мужской рапсодии», переходы-расплавления из оранжево-охристо-розоватых пятен к зеленовато-салатным в «Кленовом саде» Т. Багановой, красная широкая юбка в «Два поезда» у Рене Ныммика), сосредоточением эстетических смыслов.

На сцене витебского фестиваля основное значение в показываемых произведениях

имеет свет. Основные контрасты создаются массами светлых и темных зон. Свет у художника по свету Семена Давыденко подчеркивает развитие пространства по направлению к главному топосу. Художник по свету фестиваля IFMC создает отдельную световую партитуру каждому произведению, подчеркивая смысл и главную идею. Используя прием «черного кабинета», С. Давыденко локализирует танцовщиков на определенном участке пятном необходимого цвета, рассеивая в дымке или, наоборот, концентрируя визуальный образ. Он отдает предпочтение боковому нижнему свету, придающему изображению контрастность, некоторую загадочность, многозначность.

Одним из приемов С. Давыденко является также затемнение одной группы танцовщиков при неявном высветлении другой. Подобное перемещение световых акцентов создает тонкий офортный эффект в визуальности пластического спектакля.

Фиолетовые, голубые, красный, охристые оттенки передают тонкие цветовые модуляции в сочетаниях и отдельно. Эти цвета не связаны с природными явлениями и не обозначают ничего конкретного. Все это – чистая изобразительность, которая зиждется на интуиции художника, когда вибрация танцовщика совпадает с внутренним цвето-световым чувством художника. Все это оказывается эмоциональным совокупным опытом.

Желто-оранжевый колорит в «Зерне» и зеленовато-голубой в «Гравитации», бледно-серый в «Вдоволь», прозрачно-золотистый в «Оборотиться».

Диагональный желтый луч-дорожка в «Постоянство памяти» из дальнего правого угла к левому у портала. Легкая голубоватая подсветка на рампе в «Услышать себя». Охристый круг в центре в «Одинокие вместе». Красный в центральной части в «Дым далекой Родины». Рассеянное дымчатое облако в «Поглощении». Диагональная дорожка в «Капле света» из дальнего левого угла к правому на портале.

**«Весна священная» в гостевой программе IFMC–2015 и аналоги.** Театр «Балет Москва» несколько раз привозил спектакль «Весна священная» в Витебск для участия и в конкурсе, и в гостевой программе. Спектакль Режиса Обадиа поставлен в стилистике модерна. Хореограф Режис Обадиа использует песок (арена), железную вогнуто-выгнутую стену (барьер загона), воду

(обряд посвящения). Охра – основной цвет (земля и человеческая плоть), темно-серый (металл стены, отграничивающий пространство по вертикали задника сцены) и красный (платья танцовщиц). Спектакль выстроен на массовом движении, на совокупности тел, на едином общем теле (пять пар). Их общие диагональные движения, хороводы (девушки висят на сцепленных руках мужчин), их мистические зависания на выступах стены – составляют общую плотную субстанцию. Красные одежды превращают женские тела в мулету, благодаря которой они совершают наивысшее сближение с мужскими телами, как тореодор с быком (мулета берется без шпаги в левую руку, затем тореро выискивает расстояние с быком, выбрасывает вперед мулету, и, когда бык срывается с места, выбрасывает ногу для того, чтобы разбить прямолинейное движение быка). Мужчины срывают платья с женщин, те снова натягивают их на себя, и это действие повторяется снова. Красная ткань струится по сильным женским телам, как кровь. А рыжая избранница в финале теряет этот красный знак окончательно, остается обнаженной.

Режис Обадиа в принципе сохраняет движение по основным точкам сюжета «Весны священной»: и игры умыкания, и «поцелуй земли», и выплывание земли, и зывание к праотцам. И финал с пляской избранницы. Но основной смысл произведения, благодаря телесной концентрации и графике передвижений, проявляется в следующем: это – заклятие хаоса мощным ритуальным действием, ритмичным и настойчивым, почти шаманским, оргиастичным.



«Весна священная» Татьяны Багановой 2013 г. в Большом театре решена натуралистично, в духе мышления этого хореографа. Тараканья пластика главного персонажа, катающиеся по плоскости женщины, и они же держащиеся в петлях. Это решение в стилистике пост-модерна: брутальность тела и самой хореографии, завернутые позиции; не угловые, не стрелчатые, а грубые и узловатые позы.



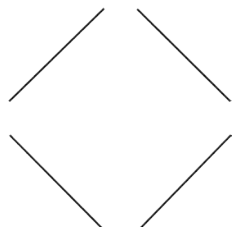
Так же, как и постановка Саши Вальц в Мариинском театре. Тема жестокости у нее совмещена с темой цикличности космоса. Куча щебня в центре сцены (параллели земли во многих спектаклях, стройки у Багановой), вневременные костюмы, позы жертв.



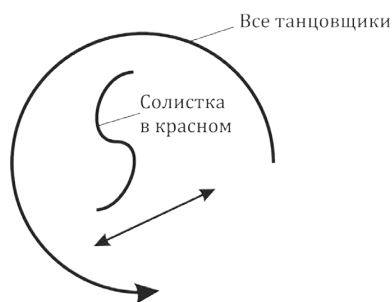




Знаменитая Пина Бауш поставила свою «Весну священную» в своем Танцтеатре в Вуппертале в 1978 году в стиле гиперреализма, тогда еще неизвестном. Это она использовала песок на полу и натуралистические движения. Ее лексика была основана на смене центров тяжести, инерции падения, работе разных групп мышц, мягких приседаний, прыжках и скрутках, сгибах. Пина Бауш сделала всех танцовщиков единым телом, двигающимся в едином темпоритме по определенным геометрическим фигурам: диагональным стрелам, ромбам, хордам, по кругу. Ромб и круг превалируют. Кажется, что сами эти фигуры воздействуют на зрителей, создают динамику и равновесие.



Охра – главный цвет в колорите спектакля пререзается красным (акцентом). Красное платье избранницы танцовщики бросают друг другу как горящее в руках пламя, боятся его. Избранница сама похожа на этот страшный кусок ткани.



«Даже животворящий всемогущий секс, воспетый Бежаром, у Пины Бауш оказывается одной из смертельных ловушек: в нем участвуют не партнеры – охотники и дичь.

Женщины, томимые желанием, оглаживающие грудь и закладывая руки между ног, при первом же явлении мужчин превращаются в испуганных самок, панически мечущихся по сцене. Причем этот гон выглядит не охотой, а облавой – вроде тех, что устраивали нацисты в еврейских гетто, и такой исторический акцент добавляет жути происходящему. Мужской кордебалет, сбитый в крепкое каре, как кулак, вооруженный кастетом, разительно отличается от студеной дрожащей кучки женщин. И кульминационное массовое соитие (с типичными растянутыми шпагатами партерных поддержек и вовсе не типичными запрыгиваниями женщин верхом на плечи мужчин) выглядит скорее изуверской пыткой, чем высвобождением природных сил» [4].

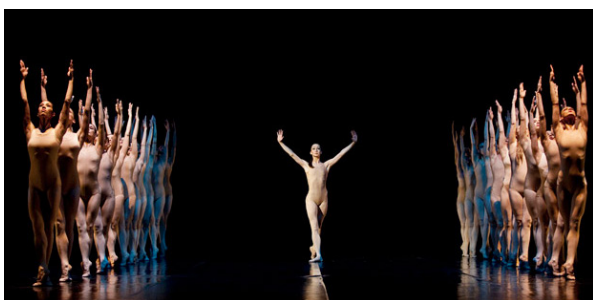
Мужчины и девушки расходятся от центра и движутся двумя кругами, а красная ткань лежит между ними как разгорающийся костер. Наконец, избранница, обмотанная красной тканью, начинает свой танец-вакханалию, пока окончательно не падает в бессилии на землю-пол.



Жесткие геометрические перестроения, пластика тела, лексика движений характеризует постановочный подход в стиле модерна. Так же, как и решение Мориса Бежара.

Морис Бежар (постановка 1959 г.) вообще исключил традиционный сюжет «Весны священной», трансформировав смысл произведения в обряд перерождения из нечеловека в человека, из мрачной брутально-животной пластики – в строгую композицию «золотого сечения», гармонии и красоты фигур, сочиненных человеческими телами. М. Бежар с помощью совокупности тел сочинил сложный рисунок со сменами ритмов: шахматные перестроения, шеренги и параллельные ряды, круг и хорды, а также изысканные сочленения тел-лепестков.

«Весна священная» Финского национального балета. Балет И. Стравинского «Весна священная», поставленный в Париже Вацлавом Нижинским в 1913-м году прошлого века, вызвал большой скандал, потому что резко разрывал с традицией балетных постановок. В 1917 году В. Нижинский записал всю систему хореографии спектакля: градусы, графики, круги, обозначают повороты тела, движение рук, позиции ног. Труппа Финского национального балета в 1994 году восстановила историческую редакцию той скандальной «Весны священной». Работа над спектаклем началась еще в 1970-е гг. Многослойные костюмы, громоздкая обувь на тесемках. И – прыжки, заломы рук, носки ног, вывернутые не наружу, а внутрь в пику традиции, особая выворотная позиция.



Музыка Игоря Стравинского вызвала к жизни свыше ста хореографических интерпретаций. Среди хореографов, ставивших «Весну священную», – Леонид Мясин, Мэри Вигман, Джон Ноймайер, Глен Тетли, Кеннет МакМиллан, Ханс ван Манен, Анжлен Прельжокаж, Йорма Эло.

**Заключение.** Фестиваль IFMC–2015 являлся белорусским конкурсом и показал, что нынешнее молодое поколение хореографов и исполнителей создает произведения в духе, в художественном мышлении, в особенностях хореографического рисунка, в лексике того художественного пространство, которое сформировалось в Витебске на протяжении последних 30 лет.

Фестиваль IFMC, созданный усилиями команды во главе с Мариной Романовской, имеющий долгую историю, полную открытий, находок, экспериментов, является знаковым в культуре Витебска и в постсоветском пространстве. В своем художественном поле фестиваль собрал самых известных и значительных постановщиков Беларуси и зарубежья. А, главное, создал высокий профессиональный уровень контемп-хореографического мышления в Беларуси. Можно оспаривать проекты начинающих и уже

опытных хореографов, но нельзя упрекнуть их в провинциальности. Можно не всегда выявить внятную большую идею, однако нельзя не увидеть стремление к высоким образцам и постоянную учебу на мастер-классах и усвоение различных стилистик контемп-танца.

Во все более разрастающейся массовой культуре именно IFMC остается одним из немногих островков интеллектуального искусства, требующим от зрителя напряжения и вдумчивости, вызывающего к тайнам духовного поиска.

*Для иллюстрирования статьи использованы фото Игоря Гусакова, Владимира Кривобороденко, Ивана Асташонка, Алексея Карасева, Анны Мойсеюк и фото из архива фестиваля IFMC.*

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Улановская, С. Латентный современный танец / С. Улановская // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://artaktivist.org/theatre/latentnyj-sovremennyy-tanec>.
2. Чурко, Ю. Линия, уходящая в бесконечность / Ю. Чурко. – Минск: Полымя, 1999. – С. 84.
3. [http://www.gazeta.ru/culture/2013/04/16/a\\_5257061.shtml](http://www.gazeta.ru/culture/2013/04/16/a_5257061.shtml).
4. <http://www.kommersant.ru/doc/2169768>.

*Поступила в редакцию 21.12.2015 г.*



УДК 792.036(477)“191”

## Организация театрального дела в Молодом театре Леся Курбаса (1916–1919)

Раевская Ю. Г.

*Институт проблем современного искусства  
Национальной академии искусств Украины, Киев*



Статья посвящена организационной структуре Молодого театра – первой киевской сценической инициативы Л. Курбаса. В начале XX века одной из самых популярных моделей организации театральной деятельности в Украине была частная, обычно передвижная, антреприза, где антрепренер (который чаще всего был одновременно и актером, и режиссером, и драматургом) содержал труппу за свой счет, решал все экономические, хозяйственные и творческие вопросы. За достаточно короткий срок усилиями украинских театральных деятелей, и, в частности Л. Курбаса, организационная структура глобально изменилась – от передвижных трупп до стационарного театра практически современного формата, что вывело театральное дело на кардинально новый уровень. Изучение процесса реорганизации частного театрального дела в Украине начала XX века, как и анализ разностороннего опыта предшественников, имеет весьма важный смысл для, несомненно, назревших изменений в современной – постсоветской – театральной действительности, где зачастую все еще бытуют схемы и правила «бюджетного» образца.

**Ключевые слова:** театральная политика, организационная структура театра, реорганизация театра, стационарный театр.

(Искусство и культура. — 2016. — № 1(21). — С. 31-36)

## The Organizing Structure of Molodoi (Young) Theater by Les Kurbas (1916–1919)

Rayevskaya Yu. G.

*Institute of Contemporary Art Issues of the National Academy of Arts of Ukraine, Kiev*

The article is initiated into the organizing structure of Molody theatre – Les Kurbas's first Kiev stage initiative. In the early XX-th century the most popular Ukrainian model of the theatrical activity was private, usually travelling, theatrical concern, where impresario (who at the same time was a playwright, an actor, a director) ran the company, solved all the economical, management and creative problems. Very soon due to the efforts of the Ukrainian theatrical figures, among them Les Kurbas, the organizing structures globally changed – from the travelling troupes to the stationary theatre of the almost modern format, therefore the theatrical activity reached higher level. The studies of the private troupes' activity reorganization in Ukraine in the early XX-th century, including various experiences of the predecessors, are very important for the undoubting changes, which are about to happen in the contemporary, post-Soviet, theatrical reality, where sketches and rules of the «budgetary» model still exist.

**Key words:** theatre politics, theatre organization structure, reorganization of the theatrical activity, stationary theatre.

(Art and Culture. — 2016. — № 1(21). — P. 31-36)

С последней четверти XX века актерская, режиссерская, педагогическая, публицистическая практика реформатора украинского театра Леся Курбаса (настоящее имя Александр-Зенон Степанович Курбас (1887–1937) – режиссер театра и кино, актер, драматург, теоретик, педа-

гог, публицист, организатор и реформатор украинского театра) стала неотъемлемой частью проблематики украинского театроведения. Вместе с тем, в статьях и книгах, посвященных, несомненно, первопроходцу на ниве «режиссерского» театра (наряду с Вс. Мейерхольдом, А. Таировым, Е. Миро-

Адрес для корреспонденции: e-mail: yulia.raevskaya@gmail.com. – Ю. Г. Раевская

вичем, К. Марджановым, С. Ахметели) отсутствует анализ организационной, административной деятельности мастера<sup>1</sup>. Возможно, причина этому – некоторая, так сказать, приземленность, кажущаяся обыденность этих проблем. Но не стоит забывать, что они – неотъемлемая часть работы любого театра, потому инновации в этой области, как и вопросы взаимоотношения театра с государством и обществом, имеют не меньший вес, чем сугубо творческие. Сегодня, когда театр на постсоветском пространстве, в частности в Украине, в этой сфере все еще по большей части существует по старым схемам и правилам, опыт начала прошлого века (как позитивный, так и негативный) приобретает, на наш взгляд, весьма существенное значение.

Цель статьи – выявление административной практики первой киевской сценической инициативы Л. Курбаса – Молодого театра.

Молодой театр Леси Курбаса впоследствии будет оценен как «ящик волшебника, из которого вылетело столько богатых и здоровых возможностей (...)» [1, с. 79].

**Молодой театр в 1916 г.** В этом качестве он просуществовал до осени 1917 г., показав зрителю три спектакля: «Базар» В. Винниченко, «Зиля Королевич» С. Васильченко, «Исторические иллюстрации» (художники – В. Кричевский, Д. Ильченко).

Вначале студии не имели собственного помещения. Потому собирались для репетиций на частных квартирах супругов Полины Самийленко и Ионы Шевченко на улице Фундуклеевской, 82 (ныне улица Богдана Хмельницкого) и Софии Мануйлович и Степана Бондарчука на улице Мариинско-Благовещенской, 24 (теперь улица Панааса Саксаганского). Но с течением времени частные квартиры стали тесными и неудобными для полноценной творческой работы. Надо было искать более подходящее помещение, и Степан Бондарчук, проявив талант хозяйственника, нашел во дворе дома № 29 по улице Караваевской (ныне улица Льва Толстого) кирпичное здание (то ли гараж, то ли хлев), в котором Губернский земский комитет устроил седельную мастерскую.

По окончании работы мастерской, каждый вечер сюда приходили студии, и под-

собное помещение преобразовывалось в храм Мельпомены. Машины отодвигались к мокрым стенам, мусор выносился, добротным мылся пол. И вот, на пакетах с пряжей ритмично тикает метроном. В центре перевернутый ящик – «жертвенник», а студии, расставленные Л. Курбасом по «точкам», торжественно произносят слова хора из «Эдипа-царя» Софокла [1, с. 254].

Затем из седельной мастерской перешли в земскую управу, которая размещалась на улице Владимирской, 33. Там «Эдип-царь» уступил место «Базару» Владимира Винниченко (премьера – 3 мая 1917 г.). Часть доходов от показа спектакля было запланировано отдать на нужды украинских рабочих организаций, а остальные – перевести в основной капитал «Молодого украинского театра». В дальнейшем «Базар» оказался наиболее репертуарным спектаклем студии. 15 июня сбор от него (532 рубля) был передан в Украинский национальный фонд. Этот жест молодотеатровцев указывал на тогдашнюю общественно-политическую ориентацию коллектива: С. Бондарчук от имени труппы «приветствовал освобождение украинской культуры от жандармских притеснений» [2].

Кстати, социально-культурную активность молодотеатровцев доказывает и их участие еще в марте 1917 г. в первом «свободном» собрании украинских деятелей Киева, где Лесь Курбас выступил с предложением созыва Всеукраинского театрального совета. Собрание избрало организационный комитет, в состав которого вошли С. Черкасенко (председатель), Л. Курбас (секретарь), С. Бондарчук, Е. Хуторная, А. Корольчук и др.

Первые представления «Базара» проходили в разных помещениях: в Лукьяновском народном доме, летнем театре в Святошино, и один утренний спектакль – в помещении Троицкого народного дома, которое предоставил (за проценты с «касс») его тогдашний арендатор Н. К. Садовский.

Не все шло гладко – во время спектакля в Святошино в антракте из театра исчез администратор, не обеспечив полного декорационного оформления. Наверное, именно тогда молодотеатровцы поняли, что в организационных вопросах они не могут полагаться на человека со стороны и должны бремя административной работы взвалить на свои пле-

<sup>1</sup> См., напр.: Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас. – К., 1987; Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. – К., 1998; Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід. – К., 2012.

чи. Уполномоченным по хозяйственным вопросам становится С. Бондарчук.

Чтобы упорядочить работу и добиться хоть минимальной прибыли от спектаклей, театр, прежде всего, нуждался в стационарном помещении. Первую помощь коллектив получил от тогдашнего арендатора театра «Бергонье», российского актера и антрепренера П. Милорадовича. Его украинофильские симпатии, наверное, поспособствовали положительному ответу на предложение Театрального отдела<sup>2</sup> разделить помещение с Молодым театром. Сначала антрепренер согласился отдать сцену молодым украинским коллегам на два утренних представления еженедельно. В течение ноября 1917 г. утра сменились вечерами, и коллектив фактически получил базу в помещении «Бергонье».

Начало нового, 1918 года, заставил большинство украинских театров прекратить регулярную работу. «С 15 по 26 января Киев переживал очень ужасные времена, – записывал в дневнике Василько. – На Киев наступали большевики. Дело дошло до обстрела пушками. Канонада тянулась 10 дней, жертв насчитывалось десятками сотен (...) Когда город захватили большевики, когда погасло электричество, репетиции прекратились (...) Ежедневные расстрелы, террор навели страшный страх на население. Более нервные люди боялись выйти на улицу. В городе не хватало хлеба, не было воды. Конечно, при таком положении не было и речи о продолжении работы (...) Когда обстрел города из пушек прекратился, общее собрание товарищества Молодого театра решило, что лучше уехать в провинцию, там по крайней мере хоть голодать не будем» [3]. Однако, учитывая мнение большинства членов коллектива, молодотeatровцы не только остались в Киеве, но и попытались наладить отношения с новой властью. Как свидетельствовал В. Василько, для «выяснения нашей

легальности было принято решение пойти к секретарю образования Затонскому. В состав делегации вошли Бондарчук, Терещенко. Затонский принял нас очень радушно. Интересовался нашим театром и даже добился того, чтобы актеров Молодого театра освободили от военной службы» [1, с. 257].

Как выяснилось вскоре, эти приветливые улыбки и якобы интерес к театру со стороны уполномоченного большевистской власти были показными, что, естественно, никак не способствовало улучшению положения коллектива. Соответственно, на собрании, состоявшемся 16 февраля, выбирая в очередной раз между отъездом труппы в провинцию и ее роспуском, решили второе.

Молодой театр возобновил работу в конце марта 1918 года, когда большевики ушли из Киева и Центральная Рада<sup>3</sup> возобновила свои полномочия. Снова насущной необходимостью стали поиски собственного помещения. Поэтому были приняты решительные меры для аренды помещения на улице Прорезной, 19 – в здании, построенном в 1902 г. и принадлежащем домовладельцу Израилю Вольфсону. Далее, с целью наладить отношения в этот раз со старой-новой властью, Л. Курбаса в качестве представителя театра направили в Театральную раду. Однако вместо помощи со стороны чиновников руководителя коллектива на заседании Театральной рады ожидала настоящая обструкция – в адрес молодотeatровцев посыпались упреки в «некорректности, некультурности и грубости», а его самого обозвали «цыпленком, который высоко дерет голову» [4].

Впрочем, несмотря на неблагоприятные условия существования, 12 апреля 1918 г. в Молодом театре состоялась премьера спектакля «Йоля» по Е. Жулавскому (перевод с польского и режиссура – Л. Курбаса, художник – М. Бойчук).

**Реорганизация студии в театр.** Документально заверена у нотариуса М. Арнольда 21 мая 1918 г., а 3 июня вновь созданный коллектив был занесен в реестр Киевской городской управы под номером № 2719.

<sup>2</sup> Театральный отдел – организация, отвечающая за функционирование театральной сферы во время деятельности первых украинских национальных правительств. С лета 1917 года юридически находится в подчинении у Генерального секретариата народного образования. Театральный отдел имел чрезвычайно широкие полномочия: координация финансово-хозяйственной деятельности театров, взыскание налога, определение репертуарной политики, структуры и штата, утверждение кандидатур директоров и т. д. Кроме руководящих и надзорных функций, театральный отдел занимался вопросами непосредственного создания сети новых театральных заведений.

<sup>3</sup> Украинская Центральная Рада (УЦР), также Центральная Рада – сначала украинский представительный орган политических, общественных, культурных и профессиональных организаций; впоследствии, после Всеукраинского Национального Конгресса – парламент Украины, руководивший украинским национальным движением в период с 4 (17) марта 1917 г. по 28 апреля 1918 г.



По уставу «Товарищество на вере “Молодой театр в Киеве”» ставило своей целью «(...) создавать и проводить в жизнь такие формы театрального искусства, в которых вполне могла бы проявиться творческая индивидуальность современного молодого поколения украинских актеров не “Украинофильских”, а “Европейских” в национальной форме культуры, вполне порвав с обанальненными традициями украинского театра, построить свои новые ценности, как в искусстве вообще, так в искусстве актера особенно, не будучи одновременно провинциализмом чужих культур». Там же декларировались различные формы деятельности нового коллектива: «Театральные представления, рефераты, лекции (...) конкурсы (...) курсы и школы (...) концерты, литературные вечера и дискуссии, экскурсии с целью научных исследований в сфере искусства». Предполагалось также основания музея, библиотеки, художественно-артистических клубов [1, с. 258].

В состав Товарищества входили различные категории пайщиков. Больше насчитывалось так называемых «полных членов-товарищей», которыми могли быть «(...) только актеры и то такие, что вполне признают программные задачи Товарищества (...) и принимают на себя ответственность за идейную и материальную сторону дела Товарищества». «Полные члены-товарищи» руководили всеми делами «товарищества», однако, в случае его банкротства именно они несли ответственность за долги «всем своим имуществом». В их число были приняты Степан Корнеевич Бондарчук, Марк Степанович Терещенко, Валерий Михайлович Васильев, Олимпиада Остаповна Раун-Добровольская, Игнат Петрович Юра, Иоанн Васильевич Шевченко, Полина Никитична Самийленко-Шевченко, Владимир Леонтьевич Бондаренко, София Андрияновна Бондарчук-Мануйлович.

К следующей категории относились «члены-вкладчики» – лица, которые «(...) сочувствуют целям Товарищества и внесут один или несколько вкладов в кассу Товарищества». Члены-вкладчики не вмешивались в управление театром, на общем собрании имели право совещательного голоса, а в случае банкротства несли ответственность «только своими вкладами».

В «члены-кандидаты» принимались актеры, которые заявили «о своем желании вступить в Товарищество, но не будучи родственными идейным задачам Товарищества не могут пока принять на себя ответственность, которая (...) накладывается на полных членов-товарищей» [1, с. 260].

Средства Товарищества состояли из членских взносов как «полных членов-товарищей», так и «членов-кандидатов», а также «(...) вкладов членов-вкладчиков с доходов от спектаклей, концертов, лекций и т. д., процентов от сокровищ (капиталов) и государственных бумаг, доходов с имений, а также пожертвований, как от физических лиц, так и от граждан или правительственных организаций» [1, с. 259].

Размер членских взносов «полных членов-товарищей» был определен в сто рублей, «членов-кандидатов» – десять рублей, одна «вкладка» для «членов-вкладчиков» составляла пятьдесят рублей [1, с. 259].

Организационная структура «товарищества» состояла из хозяйственной и художественной рад. Основным управляющим органом было общее собрание, где выбирали председателя «товарищества», утверждали программу деятельности, вносили изменения в устав, принимали решение о покупке и продаже недвижимого имущества, принимали и увольняли членов «товарищества» и т. п. Предполагалось, что они будут проводиться не менее двух раз в год.

Хозяйственная рада была исполнительным органом Товарищества, распоряжалась операционным капиталом и вела хозяйственные дела. Ее члены поделили между собой обязанности администратора, казначея, библиотекаря и т. д.

Художественная рада организовывалась для «(...) решения вопросов художественного подчинения, в том числе репертуара и расписания ролей» [1, с. 260]. Она состояла из пяти полных членов-товарищей и режиссеров труппы. На общем собрании Товарищества, состоявшемся 5 февраля, был разработан и окончательно утвержден ее отдельный устав и избран ее состав, в который вошли Л. Курбас, С. Бондарчук, М. Терещенко, И. Шевченко, А. Ватуля.

Теперь любой из постановщиков мог взять в работу только пьесу, утвержденную художественной радой. На ее рассмотрение

подавалось и распределение ролей. Если режиссер не соглашался с решением художественной рады относительно предложенной им пьесы и состава творческой группы, решение оставалось неизменным, однако, постановщик имел возможность отказаться от пьесы, и она передавалась другому режиссеру.

Обращает на себя внимание следующий пункт устава, по которому в Молодом театре окончательно разграничивались функции постановщика и исполнителя. «Режиссер по возможности не должен участвовать в качестве актера в этой пьесе, которую он сам ставит», – говорилось в документе, – «и только тогда его участие допустимо, когда без него пьеса потеряет со стороны художественной» [1, с. 260]. С нашей точки зрения, для зарождающегося «режиссерского» театра эта позиция имела принципиальное значение, а ее практическая реализация могла принести весьма ощутимые позитивные результаты.

Отметим, что вышеизложенную программу действий руководитель Молодого театра пытался внедрять в практику на протяжении всей дальнейшей профессиональной жизни. И каждый следующий раз убеждался в ее неосуществимости, прежде всего, из-за недостаточной финансовой поддержки со стороны государства. Так, в начале 1918 г. Театральная рада семью голосами против четырех отказалась удовлетворить просьбу Товарищества о предоставлении ему помощи в размере 100 тыс. руб. По рекомендации рады, Министерство народного образования в мае ассигновало ему только десятую часть этой суммы [5, с. 15].

Не добившись соответствующей государственной поддержки, молодотеатровцы обратились за помощью к мелким предпринимателям. В мае 1918 г. рада Товарищества апеллировала к съезду украинских кооператоров, и уже 31 мая «Рабочая газета» сообщала, что «На Молодой театр продажа паев идет очень быстрым темпом, покупают 1, 2, 4, 10, 20 и более паев: Киевский союз учреждений мелкого кредита, на основании постановления вынесенного на заседании полного состава совета Союза 29 мая, купил 200 паев, совокупно на сумму 20000 гривен (10000 рублей)» [6]. Заметим, что это первый случай в истории украинского театра

(кажется, не только украинского), когда сценический коллектив в целях финансового обеспечения жизнедеятельности был реорганизован в своеобразный аналог открытого акционерного общества.

Также необходимо напомнить, что эти действия относятся ко времени немецкой оккупации Украины, начавшейся в марте 1918 г. С оккупационными властями Молодой театр дела не имел, известно, что отношения коллектива с «артистическим отделом немецкого командования» ограничивались протестами с его стороны против перманентных попыток реквизировать помещение на Прорезной для неведомых «культурных нужд» немцев.

Документально подтверждено, что первые два сезона деятельностью коллектива управляло общее собрание Товарищества, в чьих решениях голос Л. Курбаса звучал наравне с другими. Очевидно, именно это заставило фактического художественного руководителя театра 20 декабря 1918 г. подать заявление об отказе от должности председателя Товарищества и выполнения обязанностей главного режиссера театра. Вслед за ним С. Бондарчук ушел с должности уполномоченного рады. Из-за чрезвычайного трудного материального положения и угнетенного морального состояния сценического коллектива зазвучали голоса о ликвидации театра в целом. В конце декабря в качестве промежуточной меры Й. Шевченко был переизбран на должность председателя Товарищества, а В. Василько – на должность уполномоченного рады. Однако эти действия не могли спасти Молодой театр, как не улучшила ситуацию ни одна из премьер коллектива.

Наверное, переход театра к принципам единого руководства был единственным вариантом выхода из материальных и художественных трудностей. По крайней мере, такой вывод напрашивается из информации, поданной в газете «Коммунист» от 23 марта 1919 года. «Конфликт между режиссером Курбасом и прежним советом Товарищества, – отмечалось в статье, – который тянулся весь зимний сезон и пагубно отразился на художественной работе театра и его физиономии, на последнем собрании всей труппы окончательно ликвидирован. Вся труппа, а с ней весь почти бывший совет Товарищества

стали на точку зрения режиссера Курбаса и признали, что Молодой театр должен быть в художественных делах реорганизованным как театр одной воли. Главным режиссером, который теперь будет отвечать за ход всех постановок и за лицо театра, выбран единогласно Л. Курбас» [7].

Здесь, на наш взгляд, необходимо подчеркнуть, что «единоначалие», на котором категорически настаивал Л. Курбас, следует рассматривать не в категориях, традиционных для «старого» украинского театра («театра корифеев»), а в системе коррелятивных понятий «нового» (модерного) «режиссерского» театра, становление которого в Украине как раз и связано, прежде всего, с его именем.

Итак, именно Л. Курбас в апреле 1919 г. ходатайствовал перед Всеукраинской радой искусств о включении Молодого театра в число государственных. Однако, большевистская власть вместо «огосударствления» коллектива, фактически ликвидировала Молодой театр, принудительно слив его с Первым театром Украинской Советской Республики имени Т. Г. Шевченко.

**Заключение.** Таким образом, изложенная в самых общих чертах административно-хо-

зяйственная деятельность и общественная практика Молодого театра подводят к следующему: во-первых, общественная позиция театра определяет его «лицо» в той же степени, что и эстетическая; во-вторых, любое театральное начинание для успешного развития требует руководителя, имеющего четкую, комплексную, перспективную программу действий, включающую не только художественные, сугубо творческие, но и организационно-производственные цели и задачи; в-третьих, «государственный» статус театра и бюджетное субсидирование не являются для коллектива несомненным благом.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Молодий театр. Генеза. Завдання. Шляхи. – К. : Мистецтво, 1991. – 318 с.
2. Блохін, Ю. Молодий театр / Ю. Блохін // Життя і революція. – 1930. – Кн. 6. – С. 154–171.
3. Василько, В. Щоденники / В. Василько // Архів-музей літератури та мистецтва України. – Фонд 653. – Спр. 189. – Оп. 2.
4. Народная воля. – 1918. – 2 апр. (№ 42).
5. Романко, І. Театральна справа в Україні під час влади національних урядів (1917–1920 рр.) / І. Романко. – К., 1999. – 36 с.
6. Робітнича газета. – 1918. – 31 травня.
7. Комуніст. – 1919. – 23 березня.

*Поступила в редакцію 02.04.2015 г.*



УДК 791.221.8-82-311.9-25(470)

## Трансформация драматургического конфликта при создании новой версии фильма «Через тернии к звездам»

Канивец И. А.

Киевский национальный университет театра,  
кино и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого, Киев



Создание новой версии фильма «Через тернии к звездам» привело к сокращению оригинальной версии и объединению двух частей фильма в одну. Это объединение изменило драматургию истории, изложенной в фильме, и обусловило сокращение определенных эпизодов. В статье рассматривается влияние сокращения эпизодов на общую драматургическую структуру фильма. Описывается роль сокращенных эпизодов в формировании характеров героев фильма. Рассматриваются причины сокращения эпизодов, не влияющих на общую драматургическую структуру. Анализируются конфликты, которые служили основой драматургии в старой версии фильма, и изменение роли этих конфликтов при создании новой версии. Рассматриваются различия между первой и второй частью фильма. Делается вывод о возможности использования этого опыта при создании современных кинокартин.

**Ключевые слова:** конфликт, драматургия, фильм, Викторов, ремейк.

(Искусство и культура. — 2016. — № 1(21). — С. 37-42)

## Transformation of Drama Conflict during Creation of the New Version of the Film «Per Aspera Ad Astra»

Kanivets I. A.

Kyiv National Karpenko-Kary University of Theater, Film and Television, Kyiv

Creating a new version of the film «Per Aspera Ad Astra» has led to a reduction in the original version of the film, and the unification of the two parts of the film in one. This unification changed the dramaturgy of the story told in the film, and led to the reduction of certain episodes. This article examines the impact of this reduction on the dramatic structure of the film. The article describes the role of reduced episodes in the development of the characters of the film. The article shows the reasons for the reduction of episodes which did not affect the overall dramatic structure. The article analyzes the conflicts that served as the basis of drama in the old version of the film, and the changing role of these conflicts within the new version. Differences between the first and second part of the film are considered. Conclusion is made on the possibility of using this experience in creating modern films.

**Key words:** conflict, drama, film, Victorov, remake.

(Art and Culture. — 2016. — № 1(21). — P. 37-42)

Процесс производства фильма имеет много стадий. Довольно легко определить начало этого процесса. А вот ответ на вопрос, когда же в картину будут внесены последние штрихи, не всегда является очевидным. История кинематографа – это, в какой-то мере, история совершенствования

творческих и технических приемов создания фильмов. Идеи, положенные в основу сюжетов кинокартин, имеющих зрительский успех, как правило, не устаревают. Но технический уровень изготовления картины, а иногда и творческие приемы, несут на себе отпечатки эпохи, породившей фильм.

Адрес для корреспонденции: e-mail: iv.k@bigmir.net – И. А. Канивец

Попытки заново, на новом современном уровне актуализировать уже раскрытую тему, выражаются в создании новой кинокартины на том же материале. Как правило, используется только сюжетный материал. Подобные случаи можно разделить на две категории: ремейки выходят в том случае, если сюжет фильма популярен у зрителей, но кроме того, истории, вызывающие к философским и экзистенциальным основам существования человека, также порождают новые версии своего прочтения. В каждом поколении найдется режиссер, уверенный, что он лучше всех может снять «Гамлета» или «Войну и мир». Бывает, что один и тот же сюжет порождает как поверхностный, но популярный у широкого круга зрителей фильм, так и более глубокую экранную историю. Примером первой категории могут быть несколько фильмов снятых на западе по мотивам романа Марка Твена «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура», примером второй категории – фильм Виктора Гресья по мотивам этого же романа. Первая категория, как правило, приносит своим создателям хороший доход, вторая является попыткой авторов изменить что-либо в окружающем их обществе. В редких случаях фильм может попасть в обе категории. Для того, чтобы режиссер получил возможность попробовать воплотить свое видение, предыдущая версия этого фильма должна морально или технически устареть, и зритель должен быть готов пойти в кинотеатры на новое прочтение известной темы. Причем не всегда успех ремейка может повторить успех предыдущей картины. Например, фильм «Чапаев» (1934) братьев Васильевых был значительно успешнее сериала «Страсти по Чапаю» (2012) режиссера Сергея Щербина. Ведь ремейк – это все равно новый фильм, в котором режиссеру нужно заново решать все ключевые проблемы: построения конфликта, формирования характера героя, антигероя и так далее. Не всегда эти проблемы удастся решить качественно [1].

Но существует и достаточно редкий случай, когда новая картина делается на отснятых материалах старой ленты, иногда с дополнениями или сокращениями. Например, фильм «След Розовой пантеры» (1982) был смонтирован из неиспользованных матери-

алов от предыдущих картин серии. Режиссер Блейк Эдвардс был вынужден пойти на это, потому что Питер Селлерс, исполнитель главной роли, скончался от инфаркта.

В истории советского кино также есть фильм, получивший широкую популярность в момент выхода и, в недавнем прошлом, послуживший основой для новой версии. Это фильм «Через тернии к звездам» (1980) режиссера Ричарда Викторова по сценарию Кира Булычева. Новая версия была создана в 2001 году сыном режиссера Николаем Викторовым [2]. В данном случае, основой для создания новой версии послужил не просто сюжетный материал, или части старого фильма, а полностью, весь отснятый материал картины.

Темы, затронутые в фильме 1980 года, являются универсальными для развивающейся техногенной цивилизации: это фактор экосистемы и ее взаимовлияния на социальную структуру общества, аспект формирования и восприятия субъектности клонированного организма, амбивалентность развития искусственного интеллекта, место и смысл жизнедеятельности человека в обществе. С момента выхода картины, технологический прогресс сделал эти темы значительно актуальнее. Работа над новым фильмом сына режиссера первой версии обеспечила единство творческого подхода при использовании более современного кинематографического инструментария, тем самым обеспечивая преемственность творческих поколений.

Хотя основной идеей создания нового варианта было восстановление фильма, в результате монтаж новой картины сильно отличается от старой. Литература, посвященная данной теме, в основном сосредоточена на восстановлении цвета, новых компьютерных эффектах, новой звуковой дорожке и т. д.

Цель статьи – рассмотреть влияние изменения монтажной структуры на драматургию фильма.

Для начала сравним хронометраж обеих работ. Фильм 1980 года состоял из двух частей, общей длительностью 148 минут. Новая версия – 123 минуты. При этом в новый вариант попало несколько кадров, которых не было в оригинальном [2]. Соответственно, старая версия фильма потеряла около

30 минут. В начале процесса по восстановлению фильма выяснилось, что эталонная копия фильма, записанная на пленке 35 мм, не сохранилась. Михаил Косырев, продюсер новой версии, говорил: «Первой ягодкой стало письмо из лаборатории “Мосфильм-колор”, в котором говорилось, что состояние промежуточного позитива таково, что восстановить его качественно не представляется возможным...». Но в непредназначенных для хранения пленки складах «Совэкспортфильма» качественная копия была найдена. Там хранился 70-мм экспортный вариант фильма [2].

Из-за условий хранения часть пленки на хвостах была испорчена. Авторы новой версии ставили себе задачу сделать фильм привлекательным для современного зрителя. Выше говорилось про эволюцию творческих методов; с точки зрения монтажа, это увеличение динамики эпизодов. Переход на более динамичный монтаж – это разговор со зрителем на привычном ему языке [3]. Можно спорить о том, что стилистика советского монтажа передавала определенный дух эпохи, но авторы хотели сделать новую версию именно современной. Сравнивая соответствующие эпизоды двух вариантов фильма, можно заметить, что почти каждая сцена новой версии на одну или несколько секунд короче оригинала. В основном это сделано за счет сокращения планов, в которых нет активного действия. Таким образом, желание сделать монтаж более современным (в большей степени) и техническая проблема сохранности пленки (в меньшей степени) привели к незначительному сокращению почти каждой сцены. Общий хронометраж фильма сократился, соответственно, моменты драматургических переломов также поменяли свои места в хронометраже. Однако, так как это сокращение произведено для картины в целом, то соотношение между драматургическими паузами и действием осталось приблизительно на том же уровне. Кроме того, сокращенные кадры в большинстве статичны, поэтому можно сделать вывод, что переход к более динамичному монтажу существенного влияния на драматургию не оказал. Другое дело, что старая версия состояла из двух серий и имела соответствующую драматургию, а новая версия – единый фильм.

**Сокращенные эпизоды.** Рассмотрим, какие же эпизоды подверглись изменениям, и попробуем понять, какое влияние это оказало на фильм в целом. Первым заметным сокращением был эпизод заседания комиссии по контактам. Там решалось, что делать с Нийей, найденным на разрушенном космическом корабле клоном. На первый взгляд, сокращение эпизода преследовало цель избавиться от дублирующей информации. Сокращается обсуждение того, что такое клон. Это понятие было достаточно новым во времена создания первой версии фильма. В наши дни дополнительных пояснений не требуется. Сокращается обсуждение появления Нийи и правильного взгляда на ее сущность. Но из предшествующего эпизода, с заброшенным космическим кораблем, понятно, кто она и где ее нашли. Эти «информационные сокращения», которые, без сомнения, идут на пользу динамике развития сюжета, имеют одну обратную сторону. Сама форма заседания комиссии – это последовательные короткие монологи персонажей фильма. В том числе ученого-экзобиолога Надежды Ивановой и специалиста по контактам с инопланетным разумом Сергея Лебедева. Эти персонажи важны для дальнейшего развития сюжета. В этом эпизоде они появляются впервые.

В отличие от большинства современных фильмов, где характер героя проявляется через действие, в рассматриваемой картине характер этих персонажей выражается через их монологи в сцене заседания комиссии по контактам. Зритель видит Нийю, которая практически недвижима на протяжении всей сцены, он уже знает ее как жертву космической катастрофы, и может сформировать свое мнение о ней. Это первый смысловой якорь, по которому зритель определяется с отношением к увиденному. Он слышит отношение Надежды Ивановой и Сергея Лебедева, видит их эмоции, и, отталкиваясь от своего отношения к Нийе, строит свое отношение к этим героям. Вот это и сокращено в новой версии. Хорошо это или плохо для фильма в целом, будет рассмотрено ниже, сейчас же важно отметить, что в этой сцене начинается трансформация отношения Надежды Ивановой к Нийе, растянутая на целый фильм, от полного научного неприятия до гибели при попытке спасти девушку.



Следующее крупное сокращение – это эпизод, где Нийя прибывает в дом Лебедева и встречается с его матерью и сыном. Сокращена сцена общения семьи Лебедева. По аналогии вышеописанному. Сокращены фразы про технологию клонирования и про отношение Лебедева к работе, семье и дому. Эта информация не имеет ценности с точки зрения сюжета фильма, но здесь показывает характер героя, делает понятной его мотивацию по отношению к Нийе. Учитывая, что в этом эпизоде мы знакомимся со Степаном, сыном Лебедева, который будет присутствовать в повествовании до конца истории, данный эпизод можно рассматривать как завершение завязки, где мы встречаемся со всеми основными персонажами [4].

Далее сокращению подвергся эпизод, где мать Лебедева обсуждает Нийю с домашним роботом. Для зрителя 80-х годов, когда домашние роботы казались недостижимой фантастикой и отношение к ним сильно отличалось от сегодняшнего, эта сцена имела определенное гуманистическое значение [5]. Для современного зрителя это выглядит более комичным, чем задумывалось авторами. Отчасти из-за несовершенного технического исполнения сцены. Нынешнее впечатление от сцены нарушает драматургический строй фильма, поэтому решение об его удалении следует признать правильным.

Очередное сокращение имело не столько «информационную», сколько психологическую подоплеку. Речь идет об эксперименте Лебедева над Нийей. Согласно первоисточнику, сценарию Кира Булычева, Нийя негативно относилась к экспериментам, которые ставили над ней [5]. В самом фильме отсутствует одна из сцен, проявляющих это отношение. Опыты проводит Надежда Иванова, она же осуществляет попытки дистанционного контроля Нийи. Таким образом, в сознании девушки Иванова получает негативную окраску. В дальнейшем Лебедев, узнав про попытку контроля над Нийей, сам возмущился этому действию. Судя по всему, авторы фильма хотели противопоставить «плохие» опыты Ивановой «хорошим» экспериментам Лебедева. Но за время, прошедшее с создания фильма, сильно изменилось общественное восприятие подобных технологий. И в новой версии вместо «хороших» экспериментов Лебедева показано его гу-

манистическое отношение к клону, по сути, практика психологической реабилитации.

Была изменена сцена, где Нийя быстро передвигалась по саду. Данное изменение было обусловлено эволюций киноязыка. По сценарию, этот эпизод проявлял необыкновенные способности персонажа. Но технический уровень кино того времени оставлял мало вариантов для создания нужного эффекта. Сцена важна для понимания природы Нийи, поэтому удалять ее было нельзя. Эпизод был изменен с помощью компьютера. Его хронометраж сократился, но, с точки зрения воздействия на зрителя, эпизод соответствует авторской идее.

Следующее сокращение вновь связано с домашним роботом. Эмоции, проявляемые им в ответ на неадекватное поведение Нийи, сегодня выглядят комично не по причине самих эмоций, а по причине технологий кино, с помощью которых создавался робот. Соответственно, это сокращение преследовало цель вернуться к авторскому видению.

В новой версии фильма отсутствует сцена на пляже, где герои обсуждают стандарты поведения. С одной стороны, учитывая сегодняшние реалии, взгляды персонажей не совсем отвечают происходящему в наши дни. С другой стороны, если речь идет об описании вселенной будущего, то диалог вполне мог иметь место. Однако сценарий предполагал совсем другое наполнение сцены. Речь в диалоге должна была идти об отсутствии у Нийи пупка. Все люди, с которыми она общалась до этого, в той или иной степени участвовали в процессе ее «психологической реабилитации». На пляже Нийя встречается с Селеной, человеком не отобранным, не подготовленным, и вот их общение – реакция на Нийю внешнего мира, вот цель этой сцены. Но цензорам такой подход показался неправильным, и сцену пришлось изменить. Видимо, в новой версии этот кусок решили сократить, чтобы убрать воспоминание о неприятном инциденте с цензурой. Сокращение этой сцены можно также трактовать по-иному, в философском контексте. Вопрос наличия пупка есть фактор не только «нормальности» человеческого существа, но также аллюзия, отсылающая к церковным дискуссиям о наличии пупка у высших существей.

Сцена, где Лебедев и Иванова обсуждают найденный в мозге Нийи центр послушания, также сокращена. В старой версии фильма это действие логично вытекало из начальных эпизодов, показывающих характеры героев и их отношение к Нийе. Учитывая, что эти места попали под сокращение в новой версии, логично, что и эта сцена, утратив свое обоснование, тоже была сокращена. Кроме того, эта сцена по-своему ставила вопрос о манипулятивных практиках в обществе.

Следующее сокращение – это диалог о задачах космического корабля «Астра», на котором герои отправятся на родную планету Нийи. Этот диалог должен был подчеркнуть стремление Степана к геройским подвигам, а не работы эколога. Но проблема была уже достаточно раскрыта в предыдущих сценах.

На этом серьезные сокращения первой части заканчиваются. Во второй части фильма «Ангелы космоса» таких изменений почти нет. Присутствуют сокращения для увеличения динамики монтажа. Из глобального можно упомянуть три момента: сокращена сцена, где Нийю в медицинском отсеке проводят робот Бармалей и Степан; сокращен отчет о состоянии планеты Десса; сокращен диалог перед началом очистки планеты. Сцена в медицинском отсеке сокращена, скорее всего, из-за технологически устаревшего показа робота. Отчет о состоянии планеты показан через пустующие отсеки корабля землян «Астра». Возможно, здесь предполагалась какая-то метафора, но, к сожалению, она не читалась. Диалог перед началом очистки планеты нес в себе информацию, которая так или иначе передавалась другими сценами.

**Изменение драматургического конфликта.** Теперь посмотрим, какое влияние оказали сокращения на фильм в целом. Важно, что старая версия состояла из двух серий, тогда как новая – из одной. Это предполагало различия в драматургии. В первой части старого фильма есть два конфликта, которые проходят через всю серию. Один из них внутренний, это Нийя, которая лишилась близких, оказалась в незнакомой среде, потеряла память и не знает, как жить дальше. Другой конфликт – между Лебедевым и Ивановой, конфликт между механистическим и гуманистическим подходами, между

взглядом на Нийю как на потенциально враждебное существо, и попыткой найти в ней человеческое. Какой же конфликт главный? Тот что между Ивановой и Лебедевым в течение первой части не находит своего решения. А внутренний конфликт в конце первой части разрешается. Нийя вспоминает свое прошлое, и понимает, что она нужна родной планете. Соответственно, именно этот конфликт и есть главный. Дополнительный ключ дает авторское название первой серии – «Нийя – искусственный человек». Конфликт же между Ивановой и Лебедевым – это средство раскрытия главного конфликта, и потому в первой части он не имеет своего логического завершения. Для того, чтобы создать условия для разрешения внутреннего конфликта, и были прописаны персонажи Ивановой и Лебедева, поэтому в старой версии фильма им уделяется столько внимания.

Во второй части фильма речь идет о спасении планеты. Главным врагом спасения – антигероем – выступает Туранчокс. Вопрос о позитивном герое более сложен. Сама идея произведения предусматривает противостояние «правильно» построенного общества – «неправильному». Поэтому создается впечатление коллективного позитивного героя – экипажа звездолета «Астра». Но финал фильма все же приводит к другому выводу. Именно Нийя должна пойти против внешнего контроля, преодолеть свою природу, чтобы спасти звездолет «Астра». И именно ее судьба решается в заключительной сцене. Поэтому мы видим драматургический конфликт между Нийей и Туранчоксом. Он осложняется тем, что, как становится понятно по ходу фильма, именно Туранчокс виновен в гибели отца Нийи и всех ее близких. Тем не менее, ход этого конфликта достаточно сложен, главный герой и антигерой не встречаются практически до конца. Их взаимодействие идет через вспомогательных персонажей. Более того, Нийя, как и в первой части, по сути, не понимает, с кем и почему она имеет дело. Туранчокс же знает общую ситуацию, преследует свои интересы, меняя план в зависимости от обстоятельств.

Суть конфликтов в первой и второй сериях определяет особенности этих частей. В первой – мало действия, много диалогов.

Ведь правильное раскрытие внутреннего конфликта не должно идти через слова самого героя [4]. Его необходимо раскрывать через действия или через других персонажей, что мы в результате и видим в фильме. Вторая часть – конфликт внешний, который раскрывается только через действия персонажей. Поэтому вторая часть более наполнена действием.

Когда было принято решение объединить обе части в одну, независимо от желания авторов, один из конфликтов должен был выйти на первый план. Внутренний конфликт Нийи заканчивался в конце первой части и не имел существенного влияния во второй. Конфликт же между Нийей и Туранчоксом имел скрытую завязку в первой части. Косвенно, звездолет, на котором нашли Нийю, был уничтожен из-за Туранчокса. А это делало внешний конфликт из второй части идеальным для распространения на весь фильм. Кроме того, любой конфликт, предполагающий действие – более кинематографичен.

Сложно сказать, насколько глубоко авторы новой версии продумывали все вышеописанное, но логика драматургии вела их своим путем. Выбор внешнего конфликта как главного для новой версии обуславливал практически все крупные сокращения материала, который мы увидели. Конфликт Ивановой и Лебедева терял свою важность как вспомогательный для раскрытия внутреннего конфликта Нийи. Поэтому не было необходимости в построении тех характеров, которые были важны в старой версии фильма.

Использование персонажа Туранчокса как злодея «за кулисами», который атакует с помощью второстепенных персонажей, с которым Нийя сталкивается лишь в кон-

це фильма, легко позволяло протянуть их конфликт к самой первой сцене, в которой Нийю спасают из погибшего звездолета.

**Заключение.** Новая версия фильма имеет серьезные структурные изменения по сравнению с оригиналом, но, тем не менее, не отошла от основной авторской идеи. Ключевым фактором успешного создания нового варианта была правильная эксплуатация конфликтов, заложенных в авторском литературном сценарии. Соединение двух серий фильма в одну открыло перед картиной новые прокатные и фестивальные возможности. Например, демонстрация картины в рамках международного фестиваля восстановленных фильмов. Можно рассматривать обе версии, как связанные принципом вариативности, то есть построенных на одном материале, но с сюжетными отклонениями. В наши дни при заказе фильмов все чаще выдвигается требование создания короткой версии для кинотеатров и более длинной для показа по телевидению, поэтому рассмотренный пример композиции и декомпозиции кинематографической истории важен для современности.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Тетерин, В. С. Особенности режиссуры телефильма при многокамерном методе съемки / В. С. Тетерин. – М.: Изд. Всесоюз. гос. ин-та кинематографии (ВГИК), 1971. – 146 с.
2. Через тернии к звездам [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://ternii.film.ru/new\\_version.asp](http://ternii.film.ru/new_version.asp).
3. Розин, В. М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир / В. М. Розин. – М.: Эдиториал УРСС, 1996. – 224 с.
4. Крючечников, Н. Драматический конфликт и характер / Н. Крючечников // Вопросы киноматематики: сб. ст. – М.: Искусство, 1956. – Вып. II. – 292 с.
5. Булычев, К. Через тернии к звездам / К. Булычев, Р. Викторов. – М.: АСТ, 2003. – 352 с.

*Поступила в редакцию 16.04.2015 г.*



УДК 76.036(477)7«19»

## Заметки о творчестве киевского экспрессиониста Алекса Стахова

Папета Е. В.

*Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств Украины, Киев*



Данная статья является результатом искусствоведческого исследования творчества Александра Ивановича Шульдиженко (Стахова). Основным направлением исследования есть формальный анализ серии графических и живописных работ творческого наследия художника, а также исследование объективных предпосылок формирования его авторской манеры. Также рассматривается проблема социальных и культурологических явлений в художественной жизни Европы 1950–1970-х годов, повлиявших на художественно-философские приоритеты А. Шульдиженко, пластическое и цветовое решение его произведений. Комплексный анализ живописных и графических листов художника, выполненных в Киеве в 1970-е годы, позволил выявить особенности экспрессивной манеры мировосприятия автора, характер формальных приемов, присущий его художественному почерку. Основная проблематика настоящей статьи рассматривается в контексте европейского движения неонконформизма 1950–1970-х годов, сыгравшего решающую роль в процессе формирования творческой личности художника.

**Ключевые слова:** экспрессионизм, пластическое решение, стилистический анализ, графика.

(Искусство и культура. — 2016. — № 1(21). — С. 43-49)

## Notes on the Work of Kiev Expressionist Alex Stakhov

Papeta E. V.

*National Academy of Ukrainian Culture and Arts Officials, Kiev*

*This article is the result of artistic studies of Alexander Ivanovich Shuldizhenko (Stakhov) creative work. The main focus of this study is the formal analysis of a series of graphic works and paintings of the creative heritage of the artist, as well as a study of the objective prerequisites for the formation of his author's manner. Also, the problem of social and cultural phenomena in the artistic life of Europe of the 1950–1970s, which influenced the artistic and philosophical priorities of A. Shuldizhenko, plastic and color implementation of his works. Comprehensive analysis of the artist's paintings and graphic works, made in Kiev in the 1970ies, revealed particularly expressive manner of the author's attitude, the nature of formal methods inherent in his artistic handwriting. The main issues of this article are considered in the context of the European movement of the 1950–1970s non-conformism, which played a decisive role in shaping the creative personality of the artist.*

**Key words:** expressionism, plastic implementation, stylistic analysis, graphic arts.

(Art and Culture. — 2016. — № 1(21). — P. 43-49)

Имя Александра Ивановича Шульдиженко (Стахова) (1922–1988), к сожалению, мало известно не только широкой публике, но и более узкому кругу специалистов. Причин тому много, но, пожалуй, одна из главных – в том, что этот человек, переживший несколько концлагерей Второй мировой войны, прошедший в буквальном смысле «пешком» пол-Европы,

владевший пятью иностранными языками, окончивший Центральную Лондонскую художественную школу, возвратившись в начале 60-х годов на родину, не смог вписаться в контекст художественной жизни социалистического Киева тех лет. Не будучи членом Союза художников, он не имел возможности сделать ни одной прижизненной выставки своих произведений. Работая в монумент-

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

тальном цехе художественного комбината по ул. Васильковской, периодически выполнял отдельные заказные работы, Шульדיженко параллельно много рисовал гуашью, тушью и карандашом на ватманских листах. Чаще всего это были портреты, скорее собирательные образы, чем изображения каких-то конкретных людей, реже – уличные зарисовки. Интересно, что тематически подавляющее большинство этих листов так или иначе связана с воспоминаниями английского периода жизни художника. Графические и живописные работы Александра Шульдиженко в данный момент находятся на хранении в фондах Музея истории Киева, число их составляет более пятисот листов... Тем не менее, оригинальность и самобытность художественного видения художника дают право рассматривать его творческое наследие как ценный вклад в историю украинского искусства второй половины XX века.

Цель исследования – ввести в научный обиход творчество Александра Ивановича Шульдиженко (Стахова).

**Проблема формирования экспрессионистической манеры А. Шульдиженко в контексте европейского модернизма 1950–1970-х годов.** ...Однажды, в начале 1970-х годов в Киеве, на улице Красноармейской, в одном из ателье мод были выставлены бумажные манекены-скульптуры. Эти бумажные фигуры так разительно отличались от всех окружающих витрин, так «резали глаз» свежестью пластического решения, европейским дизайном, что мимо них трудно было пройти. Простояли они недолго, поскольку было в них что-то запретное, нездешнее... Это было чувство свободы, свежего ветра далеких «заморских» широт. Но дышать свежим ветром было опасно – манекены сняли...

Оформление этих витрин принадлежало Александру Шульдиженко, предпочитавшего именовать себя – Алекс Стахов.

Анализируя живописные и графические работы А. Стахова, становится очевидным, что их тематика была обусловлена четкой, порой жесткой внутренней организацией самого художника. Практически все его работы имели ярко выраженную социальную окраску. В его творческой манере было мало общего с социальным реализмом, основной концепцией которого было программное

выражение демократических идей, чуждых романтике и эстетическому восприятию жизни. «Социальность» стаховских работ не конкретизирована как выражение позиции определенной социальной прослойки. Она по внутреннему ощущению ближе к печальной иронии, нежели к социальной критике.

Находясь в конце Второй мировой войны в Италии, а позже во Франции и Англии, он столкнулся с теми глубинными проблемами культурной жизни, которые были характерны для Европы в целом. Но, как всякий художник, он скорее не увидел, но почувствовал те качественные изменения, которые происходили в послевоенные годы. Начало его творческого пути пришлось на период общего кризиса модернизма. На Западе этот процесс происходил на тревожном фоне «холодной войны», волны протестов против войны во Вьетнаме, стремительного распространения неформальных молодежных движений, развития поп-культуры. В кругах интеллигенции в моде была философия экзистенциализма, как реакция на кризис традиционных общественных ценностей.

Утверждение уникальности каждого отдельного существования (экзистенции) стимулировало усложнение психической жизни индивидуума, культивировало состояние эгоцентрического самоуглубления, обостряло рефлексии на окружающий мир. Однако этот окружающий мир обычно воспринимался в пессимистическом ключе – враждебным человеку, исполненным абсурда и насилия. Единственной реальностью, которая предоставляла хотя бы какой-то смысл существования, в конце концов оставалось бытие каждой отдельной личности.

Кризис модернизма распространялся на волне общественных потрясений и открытий. Модернизм так же, как и утопические социальные проекты, не оправдал многих надежд, возложенных на него. Кризис, прежде всего, поразили идеологию модернизма, что привело к потере чистоты стиля и господству эклектизма. В таких направлениях 1960-х гг., как «нефигуративное искусство», «новый реализм», «новая фигуративность» была представлена обогащенная смесь из геометрического и экспрессивного абстракционизма, дадаизма, сюрреализма, экспрессионизма [1].

Характеризуя внутренний мир этого человека, киевский поэт и художник Лесь

Подервянский употребил точное и емкое определение – *Мифохудожник* [2]. Это слово представляется ключевым в понимании личности А. Шульдиженко. Л. Подервянский слово «мифохудожник» использовал в прямом смысле, подразумевая присущие ему черты легендарных завсегдатаев кафе Монмартра: «человека-фонтана», романтика, в котором воплотились черты скорее некоего литературного героя, нежели реального человека. Способность к риску, кураж и непредсказуемость делали жизнь А. Шульдиженко подобной судьбам гениальных художников, немного сумасшедших и по-настоящему преданных только своему творчеству...

Персонажи, запечатленные в работах А. Шульдиженко – квинтэссенция его понимания действительности, также как сам факт их существования – это *инобытие* в некоем условном пространстве. Прежде всего, это относится к многочисленным типажам английских маргиналов, запечатленных в его гуашах. Каждый из этих образов, с одной стороны, антисоциален, как, например, спящий на тротуаре бродячий художник на фоне вывески «Частная собственность». С другой стороны, это отражение мира иллюзий самого автора. В данном случае художник и его модель становятся, в известной мере, идентичными друг другу, что дает основание интерпретировать эти работы как духовные автопортреты.

Тайны и мистификации, перемежающиеся в судьбе А. Шульдиженко с реальными фактами, стали одной из причин того, что имя этого человека по сей день малоизвестно не только широкой аудитории, но и узкому кругу специалистов. Упоминание о нем почти не встречается в литературе, посвященной украинскому искусству второй половины XX ст. Непреложным фактом остается то, что появившись в начале 1960-х годов у себя на родине, он так и не смог вписаться в контекст художественной жизни социалистического Киева тех лет.

Истоки чуждого советскому искусству экспрессионизма в работах А. Шульдиженко следует искать, прежде всего, в европейском происхождении его творческой манеры. Александр Иванович Шульдиженко родился 30 августа 1922 года в Киеве. Его отец, Шульдиженко Иван Иванович, был водителем при штабе Киевского военного округа.

Жил А. Шульдиженко с отцом и матерью в доме № 6 по ул. Кропивницкого, недалеко от Бессарабской площади. К началу Великой Отечественной войны ему исполнилось 19 лет, и он был направлен в роту линейной связи в Чернигове.

Вопрос о том, как в итоге А. Шульдиженко оказался в Германии, до сих пор остается открытым, так как сведения, сохраненные его друзьями, не позволяют воссоздать четкую и последовательную картину событий. Исходя из данных автобиографии, А. Шульдиженко попал в плен и был отправлен фашистами в Бердичевский лагерь военнопленных, а затем рабочим в концлагерь города Нойруппин в Германии [3]. Следующая дата его автобиографии – 1943 год, Австрия, куда А. Шульдиженко был направлен на работы как художник-оформитель в итальянский военный госпиталь. Через некоторое время ему удалось бежать в Италию вместе с итальянскими и польскими ранеными. «Зная польский язык, я был принят как художник-график в армию польских комбатантов, воевавших против гитлеровской Германии в Италии...» [4]. Это случилось в сентябре 1944 года, и стало важным эпизодом в судьбе художника, поскольку в армию польских комбатантов он был принят вместе с двумя поляками по польским документам. С этого момента он становится Алексом Стаховым... Вскоре его новая фамилия, начиная с переезда в Англию, станет псевдонимом, которым он будет подписывать практически все свои графические и живописные работы до конца жизни.

Алекс Стахов оказался в Англии в 1947 году как поляк, и жил там до своего отъезда из Лондона на родину в 1954 году. Приведем цитату из автобиографии: «Я воспользовался возможностью переезда с поляками в Англию, где сначала находился в очень тяжелых условиях... Работая по найму за деньги, продолжал в свободное время заниматься искусством» [5].

Сохранилось письмо бывшего учителя А. Стахова в Центральной Лондонской художественной школе, мастера по преподаванию литографии Кларка Хаттона, датированное 26 января 1965 г. Возможно, оно было написано в связи с просьбой А. Шульдиженко выслать документы об окончании этой школы, которые ему понадобились



в Киеве для поступления в Союз художников, а также для оформления военной пенсии. «Вот уже 14 лет прошло с тех пор, как я познакомился с Алексом Стаховым, но помню его действительно очень хорошо. Он работал в моем классе литографии около двух лет и создал несколько весьма замечательных работ. Фактически он был одним из самых лучших и самых интересных студентов из тех, которых я могу вспомнить за 35 лет своей преподавательской работы в этой школе. У меня осталась большая папка с его работами, и я пришел к выводу, что он изучил живопись, литографию, металлографию, типографию и посещал классы рисования в зоопарке под руководством г-жи Гертруды Хармс, которая помнит его и придерживается того же мнения, что и я» [5].

Среди документов, хранящихся в личном архиве художника, сохранилось и письмо от мистера Джонсона (который в то время был директором школы), где говорилось, что А. Стахов «...относится к необычной категории студентов, и является блестящим мастером в своей специфической области. Для меня является огромным удовольствием писать это, как и слышать подобное о Стахове. Я часто вспоминаю о нем в течение этих лет. Я получаю огромное наслаждение от его оригинальных рисунков, которые висят в моем доме» [5].

Эти письма являются, пожалуй, единственной прижизненной оценкой работ А. Стахова и единственным письменным источником какой бы то ни было информации о его жизни и годах обучения в Англии, поскольку не сохранилась ни одна из его работ английского периода.

По окончании художественной школы А. Стахов некоторое время работал на фирме, занимающейся оформлением витрин, но долго там не задержался. Чем он занимался до своего отъезда в Советский Союз, неизвестно. Однако, несомненно, что А. Стахов прекрасно знал всех представителей лондонской уличной богемы. Об этом свидетельствует один интересный факт. В шестидесятые годы Сергей Образцов, директор всемирно известного Московского театра кукол, находясь в Англии, сделал фильм о лондонских бродячих художниках. Однажды, во время просмотра этого фильма в компании киевских друзей А. Стахов смог на-

звать по именам каждого из них, узнавая в чертах и мимике этих людей своих бывших лондонских знакомцев [6].

Вернувшись в Советский Союз, А. Шульдиженко устроился на работу в монументальный цех художественного комбината по ул. Васильковской. Не будучи членом Союза художников и, следовательно, не имея возможности выставлять свои произведения, художник продолжал много рисовать гуашью, тушью и карандашом. Чаще всего это были портреты, скорее собирательные образы, чем изображения каких-то конкретных людей, реже – уличные зарисовки. Показательно, что тематически подавляющее большинство этих листов так или иначе связано с воспоминаниями английского периода жизни художника.

Все рисунки и гуаши, созданные художником в течение тридцати лет жизни в Киеве, после приезда из Англии, были работой «в стол». Совершенно очевидным был факт невозможности экспонирования этих работ, выполненных в «чуждой» экспрессионистической манере. Неудивительно, что большинство из коллег А. Шульдиженко по комбинату не знали об этой стороне его творчества.

Коллеги по цеху, художники-монументалисты, работавшие с ним бок о бок, без преувеличения, восхищались поразительной способностью и талантом этого человека, который из листа картона в считанные минуты мог сделать объемную пластическую композицию. Вот, например, фрагмент из рекомендации художника-монументалиста В. Н. Лабанова, данной им для вступления А. Шульдиженко в Союз художников: «В 60-х гг. т. Шульдиженко ввел новый декоративный прием объемно-пространственной пластики с листа бумаги, чем очень обогатил декоративные возможности оформления павильонов на ВДНХ. Его декоративно-пространственная пластика широко применялась на Всесоюзных промышленных выставках, а также на Международной ярмарке в г. Марселе (Франция), Загребе (Югославия), где мне приходилось создавать экспозиции выставок. Широко применялись его объемные конструкции из листа картона. С 1980 года А. Шульдиженко успешно начал применять свою декоративную пластику в области монументаль-

но-декоративного искусства, обнаружив себя в этих работах новатором в создании объемно-пространственных композиций. Остроумные композиционные находки, их простота и ясность, чистота и лаконичность форм, большое понимание свойств и выразительных возможностей материала – вот основные черты его творчества» [7].

А вот еще одно высказывание коллеги-художника по монументальному цеху В. Григорова: «Поразительное чувство формы... То, что он делал, было прекрасно по простоте, красоте и лаконичности решения. Эта форма вписывалась в архитектуру, в жанр. Это было совсем другое художественное видение, необычное и светлое, то, что можно назвать пластикой мышления. В это понятие входит и цвет, и полное владение всеми материалами – от бумаги до металла. Любой объем он решал очень легко, набирал форму виртуозно... Этот человек много давал, не претендуя на суперавторство. Все, даже официальные заказы «пропускал» через себя, он не мог по-другому...» [8].

Живое пластическое дарование А. Шульдиженко особенно ярко проявилось в его многочисленных пластических композициях из бумаги – масках зверей, фигурок людей, рыб и птиц. У него был поразительный дар чувствовать конструктивную формулу, костяк предмета. Многие дети киевских художников поколения 1960-х гг., сейчас уже взрослые люди, помнят эти маски, очень живые и хрупкие, сделанные у них на глазах. По словам многих из этих людей, поражала мнимая легкость рождения с листа бумаги, без каких-либо подсобных инструментов, кроме скрепок-иголок, этих странных, грубоватых, но всегда живых и интересных образов. Эти бумажные маски были так популярны, а сам процесс их рождения настолько захватывал наглядностью, простотой и легкостью исполнения, что друзья посоветовали однажды Александру Ивановичу сделать книгу-пособие для детей по бумажной пластике.

**Стилистический анализ образно-колористических решений серии гуашей и рисунков А. Шульдиженко 1950–1970 гг.** Экспрессионистическая манера А. Стахова, сформировавшаяся во время учебы в Англии, генетически близка напряженным поискам новой выразительности, ха-

рактерной для художников послевоенного поколения. Формирование его «нервной», в духе О. Кокошки манеры можно, в определенной мере, связать с методикой обучения в Лондонской художественной школе. Из его автобиографических рассказов известно, что одной из форм овладения навыками рисунка было следующее задание для студентов: на пол клали рулон ватмана, и по мере его раскатки студент должен был быстро заполнять его рисунками и набросками, выполненными в свободной манере [9]. Видимо, подобные упражнения сыграли роль в формировании графической манеры художника, в работах которого экспрессия и эскизность рисунка является одной из определяющих черт. Приобретенное за годы учебы умение мгновенно схватывать любое движение человеческого тела, различные нюансы мимики лица в будущем позволило А. Стахову создать произведения большой внутренней экспрессии.

Алекс Стахов постоянно обращался к изображению уличных сценок из жизни лондонской богемы. Он вместе со своими приятелями художниками был частью «лондонского Монмартра». В числе его предшественников можно назвать английских художников первой половины XX в. У. Сиккерта и У. Стира, представляющих художественное течение живописного реализма. В их работах очевиден интерес к простонародным жанровым сценам. Но гораздо раньше, начиная еще с У. Хогарта и О. Домье, в искусство прочно вошло понятие эстетики «безобразного», обращение к жизни самых низших слоев общества. А. Стахов был близок тому кругу художников, которые создавали критерии новой эстетики, и это была красота жизни в ее неприглядных проявлениях. Пикассо однажды довольно категорично высказался против «красивости» в искусстве, добавив при этом: «Я хочу изобразить мир таким, каким я его мыслю» [10].

Графические и живописные работы Стахова написаны взволнованно, с лихорадочной скоростью, и при этом с использованием минимума изобразительных средств. Отбирая для своих образов лишь самое характерное, художнику удавалось добиться большой лаконичности изображения, причем большинство работ были написаны за один сеанс, как например, работа «Раздумье» (ил. 2).

В графике А. Стахов любил работать чернилами, тушью, фломастером (ил. 10, 11, 12), в живописи – предпочитал гуашь. В обоих случаях художник избегал тщательной моделировки, строя образ ритмически – линией и цветом. Что касается динамической структуры его композиций, то здесь более уместно говорить не столько о *динамике-движении*, сколько о *динамике-состоянии*. В его работах положение тела в пространстве, «кадрированном» только рамкой листа бумаги, приобретало символический оттенок, поскольку его модели зачастую неподвижны, поглощенные собой и своими мыслями (ил. 10).

Художник никогда не указывал названий своих работ, но имена некоторых его моделей можно определить по надписям на листе, как, например, в портрете его лондонского приятеля Майкла (ил. 1). Этот портрет относится к числу лучших образов, созданных художником... Лицо молодого человека погружено в состояние глубокого раздумья. Взгляд его больших внимательных глаз словно замер в одной точке, но за этой внешней неподвижностью угадывается нервный пульс внутренней работы. Длинные пальцы рук выдают в нем человека тонкой душевной организации и указывают на принадлежность к художественной среде. Экспрессивное воплощение модели в данном случае подобно концентрированной характеристике, не требующей описательных деталей – черта, отличающая творческий почерк художника.

В этой работе, как и во многих других аналогичных гуашах, Стахов демонстрирует явное тяготение к драматическим образам, с оттенком гротеска, воплощенным им в оригинальной, объемно-пластической манере. Художник демонстрирует мастерство в передаче объемности фигуры и прекрасное владение техникой штрихового рисунка – тонкая паутина пересекающихся линий равной силы и направленности создает энергичный графический узор. Экспрессия и сила его линий передает скрытый драматизм чувств, что было характерно уже для первого поколения экспрессионистов. И в этом смысле творчество Стахова может рассматриваться как прямое развитие и продолжение немецкого и итальянского экспрессионизма 1910–1920-х годов.

Своего апогея экспрессивная манера Стахова достигает в графических листах, изображающих художника за работой (ил. 2), а также в многочисленных жанровых сценах, где главными персонажами становятся уличные музыканты, бродяги, молодые представители богемы (ил. 5, 6, 12).

Важно отметить, что основой едва ли не каждого стаховского рисунка или гуаши выступает его пластическая метафора. Итальянский художник А. Модильяни считал, что штрих – это волшебная палочка, умение пользоваться которой – свойство гения. Художник словно обводит линией предмет или фигуру, а потом передает его в распоряжение зрителя.

Стахов был щедро наделен способностью подобного «схватывания» объекта изображения. Ему было достаточно одного взгляда, чтобы уловить его характерные черты и овладеть ими. Таковы его графические композиции «Человек-оркестр» (ил. 11) или «Портрет» (ил. 12), характерные поразительной емкостью и лаконизмом изобразительного языка. Здесь количество линий сведено к минимуму, благодаря чему образы приобретают черты знаковости (ил. 5, 7, 8). Художник никогда не забывает, что прямая линия, перефразируя известное выражение П. Пикассо, является самым коротким расстоянием между точками. Однако в работах Стахова подчеркнутый лаконизм линии ни в коей мере не скрывает открытой экспрессии переживания, напряженного процесса интеграции в то состояние, в котором пребывает модель.

Все вышесказанное можно с полным правом отнести и к изображениям обнаженной натуры (ил. 9). Особенно хочется выделить живописную композицию «Лежащая обнаженная», выполненную в технике гуаши. Эта работа показательна выразительностью пластического контура. Благодаря крепкому рисунку, жесткой конструктивности в передаче пропорциональных соотношений, фигура лежащей девушки ассоциативно напоминает роденовские женские скульптурные образы.

Творческое кредо художника нельзя рассматривать вне средств его выражения. По выражению А. Матисса, трудно отделить восприятие жизни от манеры выражения этого восприятия. «Не всякий талант вы-



держивает испытание временем... Скорее, суть вопроса заключается в характере творчества, склонного или не склонного энергично двигаться за жизнью, воспринимать и возбуждать новые идеи... Это искусство углубленно размышляет о самом себе, о том, что значит оно перед лицом истории...» [11]. Экспрессионизм Стахова стал методом его взаимодействия и диалога с миром...

**Заключение.** Авторская серия графических и живописных работ А. Шульдиженко (Стахова) – яркое и убедительное свидетельство того, как самобытный талант в сложных социальных условиях способен найти адекватный художественный язык и реализоваться в произведениях изобразительного искусства. В работах этого художника, его смелой экспрессивной манере, кроме оригинального подхода к проблеме портрета, прочитывается глубокое понимание задач нового искусства, зародившегося в начале XX века в Европе. В экспрессионистической манере А. Шульдиженко (Стахова) прослеживается трактовка личности и индивидуума как абсолютной ценности в мире общеевропейского социума второй половины XX века. Большое значение имеет и

концептуальный характер каждой работы, обладающей высокой степенью экспрессивной выразительности образов.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Read, H. Contemporary British Art / H. Read. – Penguin Books 1951. (Revised ed.1964). – 48 p. Penguin Books, 1951, 48 pp, sewn, orig.wrapper, 64 pp b.w. plates h.t., bibliography, series Pelican books A 250.
2. Из воспоминаний Подервянского Л. С., друга художника. Рукопись. Личный архив Папеты Е. В. – С. 3–4.
3. Автобиография Шульдиженко А. И. (копия). Личный архив Папеты Е. В. – С. 2.
4. Автобиография Шульдиженко А. И. (копия). Личный архив Папеты Е. В. – С. 3.
5. Автобиография Шульдиженко А. И. (копия). Личный архив Папеты Е. В. – С. 3–4.
6. Из воспоминаний Е. Г. Недорослова, друга художника. Рукопись. Личный архив Папеты Е. В. – С. 6.
7. Рекомендация для вступления в НСХУ В. Н. Лабанова, коллеги художника по монументальному цеху (копия). Рукопись. Личный архив Папеты Е. В. – С. 9.
8. Из воспоминаний художника В. Ф. Григорова, друга художника. Рукопись. Личный архив Папеты Е. В. – С. 6.
9. Автобиография Шульдиженко А. И. (копия). Личный архив Папеты Е. В. – С. 3–4.
10. Эренбург, И. Г. Графика Пикассо / И. Г. Эренбург, М. В. Алпатов. – М.: Искусство, 1967. – 185 стр.: ил.
11. Полевой, В. М. Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира / В. М. Полевой. – М.: Советский художник, 1989. – 456 с.: ил. – С. 320.

*Поступила в редакцию 22.10.2015 г.*

УДК 75.051.036(476)«1990/2010»

## Типология станковой живописи Беларуси 1990–2010 годов

Кондратенко Т. Г.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск



В белорусской станковой живописи периода 1990–2010 гг. динамичный художественный процесс и развивающаяся инфраструктура искусства привели к огромной дифференциации этого вида изобразительного искусства. В станковой живописи образовалось большое количество тенденций, художественных методов, подходов, форм и средств выражения. В ней представлены как традиционные виды и жанры, так и новаторские – произведения, вызывающие к интеллекту или больше обращенные к чувствам. Возникли новые тенденции, связанные с современной молодежной масс-культурой, с клубной эстетикой, а также такие, чьи концепты продолжают опираться на философию середины XX века. Кроме того, появился особый ряд произведений, сориентированных лишь на визуальный эффект, и произведений, не связанных ни с какими теоретическими обоснованиями. Каждая из этих тенденций апеллирует к определенной публике и является носителем эстетических или интеллектуальных предпочтений определенной части общества. В результате в изучаемом периоде станковая живопись характеризовалась таким большим многообразием, что перестала вмещаться в рамки существующих классификаций.

**Ключевые слова:** типология, систематизация, станковая живопись Беларуси, структурный анализ.

(Искусство и культура. — 2016. — № 1(21). — С. 50-55)

## Typology of Easel Painting of Belarus in the 1990–2010s

Kondratenko T. G.

Educational Establishment «Belarusian State Academy of Arts», Minsk

In Belarusian easel painting of the 1990–2010-s the dynamic art process and the developing infrastructure of art resulted in great differentiation of this type of fine arts. Great amount of tendencies, artistic methods, approaches, forms and ways of expression appeared in easel painting. Both traditional types and genres and new ones, works appealing to intellect or turned to sensuality, are presented in it. New tendencies appeared, which are connected with modern youth mass culture, with club aesthetics, and also those the concepts of which still rest on the philosophy of the mid XX century. Besides, a special number of works appeared which are oriented on visual effect only, as well as works, which are not connected with any theoretical bases. Each of these tendencies appeals to special public and is the carrier of aesthetic and intellectual preferences of a certain part of the society. As a result in the studied period easel painting was characterized by a large variety and didn't fit the frames of the existing classifications.

**Key words:** typology, systematization, Belarusian easel painting, structural analysis.

(Art and Culture. — 2016. — № 1(21). — P. 50-55)

Прежние искусствоведческие подходы, в соответствии с которыми существующая художественная продукция могла быть адекватно и всеобъемлюще разделена на определенные категории, перестали быть продуктивными.

Цель статьи – разработка более совершенного метода типологизации, который позво-

лит систематизировать и создать адекватную типологию произведений современной белорусской станковой живописи.

**Традиционные принципы систематизации.** Для выбора правильного направления в поиске новых принципов систематизации обратимся к некоторым существовавшим в истории искусств приме-

---

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

---

рам. Как известно, деление произведений станковой живописи *на стили в соответствии с периодизацией* было возможно в западной Европе лишь до начала XX века, а в отечественном искусствознании – до 1960-х годов, и замыкает его так называемый «суровый стиль». После 1960-х гг. искусственно сохраняемая целостность и единство стиля стала распадаться на различные авторские методы, которые с конца 1980-х гг. принимали формы противоречивых и даже противостоящих друг другу направлений, развивающихся на одном временном промежутке.

Разделение всего многообразия произведений станковой живописи *по жанровому принципу* также не представляется оправданным в современном искусствознании. Большинство живописцев сегодня работает одновременно в нескольких жанрах, пробуя определенную методику формообразования или же отображая определенную концепцию как в натюрморте, так и в фигуративной композиции или в портрете. На выставках и в каталогах жанровая принадлежность того или иного произведения зачастую стирается и на первый план выходит его принадлежность к определенной группе произведений одного стиля или тенденции. К примеру, разница между женским портретом В. Альшеевского 2000 года, произведениями из серии «Портреты» Р. Вашкевича 2006 года и портретами В. Кондрусевича 2008 года, как с формальной стороны, так и с содержательной точки зрения, очень велика, несмотря на их принадлежность к одному жанру. Они не могут быть рассмотрены в одних рамках, так как являются результатом различных творческих подходов. Напротив, формальные и содержательные характеристики произведений Е. Шлегель, Г. Дроздова, З. Луцевич, относящихся к разным жанрам, отличаются некоторой целостностью. Они могут быть объединены в один блок для анализа и изучения. Кроме того, существует целый ряд произведений, которые не могут быть отнесены к определенному жанру или же находятся как бы на стыке одного или более жанров.

В исследованиях С. Медвецкого [1; 2] мы встречаем разделение произведений станковой живописи *по тематическому принципу*. Он выделял художников, занятых историко-этнографической тематикой, эко-

логической, художников лирической тематической направленности и пр. Подобная классификация не может являться всеохватывающей, так как определение тематики целого ряда произведений, к примеру, относящихся к геометрической абстракции (С. Кирющенко) представляется весьма затруднительным. Тематика отдельных произведений Е. Шлегель, будь то пейзажная лирика («Молочные реки» 2007 г.), исторические аллюзии («Шиповник, шкуны, шар» из серии «Алфавит» 2008 г.) или сюжеты, связанные с литературой (произведения, посвященные творчеству М. Богдановича), не являются формально или концептуально определяющими для всего ее творчества. Тема или сюжет отдельных произведений в каждом конкретном случае – лишь повод, лишь толчок для реализации творческих задач, об этом свидетельствует творчество Л. Хоботова, В. Герасимова, А. Ксендзова, В. Кожуха, В. Климушки и многих других. Имеется ряд живописцев – приверженцев конкретной, однажды избранной тематики, однако творчество таких живописцев скорее является исключением, чем правилом. Среди них можно назвать А. Гришковца (пейзажная живопись, белорусская деревня, ностальгические фрагменты материальной культуры прошлого), В. Гончарука (роскошь и экзотика), Ф. Янушкевича (белорусская история), В. Шкарубо (пейзажная живопись).

Голландский искусствовед В. фон ден Бельт, исследуя живопись Беларуси 1990-х годов, выделил три направления: конформизм (искусство, подражающее западноевропейским и американским образцам), искусство реакционного характера (возвращение к «правде», под которой понималась предметность, узнаваемость) и «творчество художников, соединяющих традиции собственной культуры с современным мировым сознанием» [3].

Однако это были попытки разбить предмет изучения на блоки, провести разграничения, т. е. создать классификацию, но не провести систематизацию материала. Белорусская станковая живопись 1990–2010 годов представляет собой сложное мозаичное поле, без систематизации которого научная информация о ней будет оставаться фрагментарной. Необходима не только разбивка изучаемой совокупности произведений



на упорядоченные группы, но и сохранение условий, синхронизирующих определенные взаимосвязывающие свойства. Подобная научная работа не может быть проведена без создания и использования научно обоснованных методик, а именно разработки схемы типологизации, проведения типологизации и создания типологии белорусской станковой живописи 1990–2010 годов.

**Использование метода типологизации.** Из определения типологизации следует, что это метод научного познания, представляющий собой разбивку некоторой изучаемой совокупности объектов на обладающие определенными свойствами упорядоченные и систематизированные группы [4]. Типологизация проводится по выбранному и концептуально обоснованному критерию или по эмпирически обнаруженному основанию, что позволяет различать теоретические и эмпирические типологизации. Результатом типологизации выступает типология, которая в гуманитарных науках рассматривается как форма представления знания. В искусствоведении типология представляет собой результат многоуровневой процедуры, проведенной синхронно по разным критериям, когда на основании обнаруженной однородности первого уровня была выделена однородность второго уровня. К примеру, если мы выделим из всей станковой живописи исследуемого периода фигуративную и абстрактную, то последняя, в свою очередь, тут же может быть разбита на геометрическую абстракцию, абстрактный экспрессионизм и т. д.

Типологизация проводится в три этапа:

1. Первым этапом является сбор материала, в который входят отдельные произведения станковой живописи изучаемого периода. Уже на этом этапе процесс типологизации включает в себя элементы аксиологического метода, поскольку очень важно правильно определить выбор тех явлений и фактов, на основании которых будут выявляться закономерности, выстраиваться система и формироваться выводы. Для анализа должны выбираться произведения не только знаковые, но и типичные, характерные для той или иной тенденции. Так, например, для негеометрической абстракции в белорусской станковой живописи в период 1990–2010 гг. стали характерными

определенные особенности, которые наблюдались в произведениях Н. Залозной, О. Лузан, З. Луцевич, а также в некоторых работах Е. Шлегель, А. Ксендзова, В. Климушки. Подвергнув анализу, к примеру, серию работ Е. Шлегель «Медальёны» 2007 года и «Натюрморт с золотым столом» В. Климушки 2005 года, можно выявить общие черты, которыми характеризуются эти произведения. В дальнейшем следует выяснить причины появления в работах общих черт, будь то общие особенности художественного образования, влияние рыночной востребованности или воздействие некоторых исторических стилей, сходных направлений в современном искусстве западной Европы.

2. Вторым этапом является установление взаимосвязи между фактами и их группирование. На этом этапе, по мнению К. Леви-Стросса [5], должен применяться метод индукции, который позволяет выводить общие положения при рассмотрении отдельно взятых примеров. Логический индуктивный метод заключается в использовании приемов сравнения и обобщения. На этом этапе необходимо выявить и обосновать критерии, а также сформулировать схему, в соответствии с которой будет проводиться типологизация.

3. Третьим этапом является построение самой структуры типологии на основании выдвинутых критериев и предложенной схемы. Изучаемая совокупность произведений должна быть разбита на упорядоченные группы, и после такого разграничения материал будет систематизирован.

**Теоретические и эмпирические критерии типологизации, схема типологизации и типология станковой живописи.** Современное искусствознание выделяет в художественном произведении два плана прочтения – денотативный и коннотативный (Р. Барт, У. Эко).

Под денотативным значением произведения принято понимать:

- а) идеологию, мысль, концепцию, имеющую рациональное обоснование, или же
- б) чувство, эмоцию, некое эмпирическое переживание, передать которое призвано данное произведение.

Под *коннотацией* понимается некий сопутствующий смысл, который далеко не так очевиден и для раскрытия которого требу-

ются дополнительные знания и интеллектуальное усилие [6].

Обращаясь к деннотации, следует отметить ее двойственный характер. Если произведение в качестве основного значения содержит некий идеологический или концептуальный код, тогда оно является репрезентантом данной идеи. При прева-лировании второго типа деннотации произведение содержит не интеллектуальное, а эмоциональное, чувственное послание. На основании очевидного различия между двумя описанными видами содержания во всех произведениях изобразительного искусства следует выделять два типа смыслообразова-ния – соответственно *репрезентатив-ность* и *экспрессивность*. Хотя оба термина ранее применялись в искусствоведении, именно Н. Гудменом [7] было расширенно их значение и предложено на их основании разделять все произведения изобразительного искусства на репрезентативные (рациональные) и экспрессивные (чувственные).

Во избежание терминологической путаницы следует более подробно обратиться к понятиям «репрезентация» и «экспрессия» и их пониманию в гуманитарных науках.

В современной научно-исследовательской литературе понятия «репрезентант», «репрезентация», «репрезентативность» находятся в активном становлении, вызывая пристальный интерес как у философов (В. Библер, Х. Зандюклер, О. Карлова, Э. Левинас и др.), так и у ученых – представителей когнитивной психологии (И. Куприянова, Т. де Лауретис, В. Подпругина, Т. Ребеко, Н. Корж и др.), социологии (И. Тартаковская, А. Усманова, Ж. Чернова), лингвистики (Ч. Пирс). В сфере культуры и искусствознания эти понятия также достаточно разработаны (Х. Зедльмайр [8], М. Имдаль, Т. Адорно [9], Дж. Бурнхам, Н. Гудмэн [7], И. Пантелеева [10], У. Эко [11] и др.).

Репрезентация (от лат. – *representation* – наглядное представление, подражание, изображение) – актуальная демонстрация, представление некой сути. Репрезентация является неотъемлемой функцией любого знака. Соответственно, в той мере, в которой произведение живописи является знаковой системой или содержит в себе знаки, ему свойственно такое качество, как репрезентативность. Под знаками здесь понимаются

любые визуальные изображения, понятые не сами по себе, а как носители определенного значения.

Экспрессивность (букв. выразительность от лат. – *expressio* – выражение) – свойство знаков и знаковых систем, обеспечивающее их способность передавать субъективное отношение автора к содержанию (или реципиенту). В искусствознании экспрессия понимается как повышенная выразительность произведения искусства, достигаемая всей совокупностью художественных средств и зависящая от манеры исполнения и характера работы художника [12]. В более узком смысле экспрессия – это проявление темперамента художника в его творческом почерке, в фактуре мазка, в рисунке, в цветовом и композиционном решениях произведения живописи, скульптуры.

Творческое действие по Н. Гудману ориентируется по двум осям: экспрессивность – эмоциональная выразительность и репрезентативность – рациональная выразительность. И хотя обе оси свойственны подавляющему большинству произведений станковой живописи, одна из них неизменно является преобладающей. Соответственно, определив их меру, становится возможным отнести произведение к той или другой группе. Таким образом, «репрезентативность» и «экспрессивность» являются теоретически обоснованными критериями для разделения всей совокупности произведений искусства на два блока (типа), что может быть использовано в схеме осуществления типологизации. Согласно этому, произведения белорусской станковой живописи периода 1990–2010 гг. могут быть разделены на репрезентативные (носители идеи) и экспрессивные (носители чувств). В то же время общеизвестным является факт, что произведения изобразительного искусства подразделяются на фигуративные (предметные) и нефигуративные (беспредметные, абстрактные). К фигуративной живописи (от лат. – *figura* – образ, внешний вид) относятся те произведения, в которых в качестве изобразительного начала присутствуют формы реальной действительности. К абстрактной живописи (от лат. – *abstractivo* – отвлечение) относятся направления, отказавшиеся от изображения форм реальной действительности.

Таблица 1

**Схема типологизации белорусской станковой живописи периода 1990–2010 годов**

| Эмпирически выведенные критерии | Теоретически обоснованные критерии                                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|---------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                 | Репрезентативность                                                                                                                                                                                  | Экспрессивность                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| Фигуративная живопись           | Произведения – носители идей, представленных посредством предметного узнаваемого изображения (гипер-реализм, нео-поп, концептуально-аналитическая тенденция, знаково-символическая тенденция и др.) | Произведения, представленные посредством предметного узнаваемого изображения: от академизма и натурализма до различных форм стилизации (традиционно-реалистическая тенденция, образно-метафорическая тенденция, неоекспрессионизм, «интимизм», лирико-экспрессивная тенденция и др.) |
| Абстрактная живопись            | Произведения, представленные в формальных кодах и шифрах (геометрическая абстракция, оп-арт и др.)                                                                                                  | Произведения, переданные через цвет, форму и линию, фактуру, их сочетания (абстрактный экспрессионизм, лирическая абстракция и др.)                                                                                                                                                  |

Таблица 2

**Типология белорусской станковой живописи периода 1990–2010 годов**

| Эмпирически обнаруженные критерии | Теоретически обоснованные критерии                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|-----------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                   | Репрезентативность                                                                                                                                                                 | Экспрессивность                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| Фигуративная живопись             | Произведения Г. Ващенко, М. Савицкого, Р. Вашкевича, И. Тишина, А. Родина, А. Некрашевича, С. Гриневича, В. Кондрусевича, Б. Заборова, С. Зленко, Г. Скрипниченко, М. Гулина и др. | Произведения Ф. Янушкевича, А. Марочкина, З. Луцевич, В. Товстика, В. Зинкевича, С. Тимохова, А. Ксендзова, В. Костюченко, В. Альшевского, Л. Хоботова, И. Римашевского, А. Нестерова, С. Котковой, Р. Ландарского, Г. Козел, Н. Киреева, К. Качана, В. Кожуха, А. Силивончик, С. Давидовича, Е. Шлегель, А. Суши, И. Бархаткова, А. Гришкевича, А. Барташевича, В. Гончарука, С. Малишевского, А. Равского, Б. Задорина, Р. Заслонова, В. Ткачева, В. Сумарева, М. Данцига, М. Исаенок, Ю. Ивашкевича, В. Герасимова, А. Барановского, Г. Иванова, Е. Ивановой, В. Пешкун и др. |
| Абстрактная живопись              | Произведения С. Кирющенко, О. Мурашко, В. Шилко, У. Нестерука, А. Малей, С. Осоприлко, А. Иванова и др.                                                                            | Произведения А. Кузнецова, А. Коновалова, В. Концедайлова, А. Кравченко, В. Николаева, Т. Гриневича, Б. Иванова, А. Журавлева, Н. Залозной, В. Куфко, О. Лузан, А. Мармышева, Л. Медвецкого, А. Фалей, Е. Сумаревой, Г. Дроздова, Н. Бущика, А. Савича и др.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |

Основной предпосылкой, свидетельствующей о целесообразности объединить при создании новой схемы типологизации эмпирическое разделение на фигуративную и абстрактную живопись с теоретически обоснованным разделением (репрезентативная и экспрессивная), стало наличие не использованного ранее в единой схеме связующего звена. Руководствуясь двумя различными парами критериев – теоретическими и эмпирическими, нами была сформирована общая схема типологизации, которая представлена в табл. 1.

Разместив в соответствии с вышеуказанными критериями произведения авторов, чье творчество относится к изучаемому периоду, создана типология станковой живописи, представленная в табл. 2.

**Заключение.** Приведенная в табл. 1 схема является рациональным вариантом типологизации обширного фактологического материала, который представляет станковая живопись Беларуси периода 1990–2010 гг. Предложенная схема позволяет рассмотреть все исследуемое поле современной станковой живописи структурировано и системно. Использование такой схемы типологизации, как метода представления новых знаний в условиях современного многообразия художественных произведений при нарастающей динамике художественных процессов, может оказаться весьма продуктивным.

Основываясь на результатах структурного анализа, стало возможным отнести произведения станковой живописи наиболее активных и значимых белорусских художников к соответствующим графам и строкам предложенной схемы.

Анализ данных, приведенных в табл. 2, показывает, что экспрессивный блок фигуративной живописи являлся доминирующим на протяжении исследуемого периода. Это означает, что в большинстве произведений белорусской станковой живописи периода 1990–2010 годов предпочтение отдава-

лось выразительности (экспрессии), то есть чаще в произведениях авторы передавали свое эмоциональное, субъективное видение мира. Причем в качестве изобразительного начала в произведениях чаще использовались формы реальной действительности. Отличительной особенностью белорусской станковой живописи, как следует из табл. 2, является крайне ограниченное количество художников, чьи произведения относятся к репрезентативному блоку абстрактной живописи.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Медвецкий, С. В. Белорусская станковая живопись второй половины 1980–1990-х годов. Тенденции и проблемы развития: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.04 / С. В. Медвецкий; НАН Беларуси, Ин-т искусствovedения, этнографии и фольклора. – Минск, 2004. – 22 с.
2. Медвецкий, С. В. Белорусская тематическая живопись 1960–1990-х годов: учеб. пособие / С. В. Медвецкий. – Витебск: Изд-во Витеб. гос. ун-та, 2006. – 135 с.
3. Modern art in Belarus = Moderne Kunst in Wit-Rusland / ed. W.E.M. van den Belt. – Amsterdam : Noldus, 2000. – 300 p.
4. Большой энциклопедический словарь: философия, социология, религия, эзотеризм, политэкономия / гл. науч. ред. и сост. С. Ю. Солодовников. – Минск: Минск. ф-ка цв. печ., 2002. – 1008 с.
5. Леви-Стросс, К. Мифологии. Сырое и приготовленное / К. Леви-Стросс; пер. с фр. А. З. Акопяна, З. А. Сокулер. – М.: FreeFly, 2006. – 398 с.
6. Косиков, Г. К. Идеология. Коннотация. Текст (по поводу книги Р. Барта "S/Z") / Г. К. Косиков // Барт, Р. S/Z / Р. Барт; пер. с фр. Г. К. Косикова, В. П. Мурат. – М., 1994. – С. 277–302.
7. Гудмен, Н. Способы создания миров / Н. Гудмен // Библиотека «Куб» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.koob.ru/goodman\\_n/sposobi\\_sozdaniya\\_mirov](http://www.koob.ru/goodman_n/sposobi_sozdaniya_mirov). – Дата доступа: 14.09.2011.
8. Зедльмайр, Х. Утрата середины: Революция современного искусства; Смерть света: пер. с нем. / Х. Зедльмайр. – М.: Территория будущего: Прогресс-традиция, 2008. – 638 с.
9. Адорно, Т. В. Эстетическая теория / Т. В. Адорно; пер. с нем. А. В. Дранова. – М.: Республика, 2001. – 526 с.
10. Пантелеева, И. А. Специфика репрезентативности произведений изобразительного искусства в художественной культуре / И. А. Пантелеева // Вестн. Краснояр. гос. ун-та. Сер. гуманитар. наук. – 2006. – № 8. – С. 48–61.
11. Эко, У. Открытое произведение: форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко; пер. с итал. А. Шурбелева. – СПб.: Симпозиум, 2006. – 408 с.
12. Власов, В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. / В. Г. Власов. – СПб.: Азбука-классика, 2004–2010. – Т. 8: Р–С. – 2008. – 843 с.

*Поступила в редакцию 09.01.2012 г.*



## Репрезентации проблем осмысления образов феминности через концепт отвратительного в современном искусстве

Буланова-Дувалко Л. Ф.

Национальный педагогический университет имени М. П. Драгоманова, Киев



Статья посвящена изучению потенциала применения категории отвратительного для исследования феномена феминности в современном искусстве. В частности, автор рассматривает искусство отвратительного как пространство для переосмысления традиционных клише исключенности и подчиненности субъекта, также выделяя концепцию и цели данного раздела искусства. Кроме того, в статье систематизированы основные тематические направления произведений, принадлежащих к корпусу «abject art» и исследующих феномен феминности. Обращаясь к разработкам «отвратительного» Юлии Кристевой и «монструозной феминности» Барбары Крид, а также активно используя феминистскую теорию, автор выделяет методологическую основу для анализа произведений, в которых проблематизируются образы нормативной феминности. На примерах работ таких художников и художниц, как Сью Уильямс, Ана Мендьета, Нэн Голдин, Ширин Факхим, Джиджи Бен Арци, Лорал Амир, Женни Савиль, Ию Сусирая, Кики Смит и Кетрин Опи анализируются механизмы формирования стереотипных моделей феминности для подчинения женщин в андроцентричном обществе и утверждения их маргинального положения с помощью патриархального порядка.

**Ключевые слова:** феминность, монструозная феминность, отвращение, современное искусство.

(Искусство и культура. — 2016. — № 1(21). — С. 56-64)

## Representations of Issues in Understanding the Femininity Images Through the Concept of the Abject in Contemporary Art

Bulanova-Duvalko L. F.

National Pedagogical Dragomanov University, Kyiv

The article analyzes the potential of implementing the «abject» category for researching the femininity phenomenon in contemporary art. In particular, the author considers the art of the abject to be the space for rethinking the traditional clichés of subject's exclusion and subordination. The conception and purposes of mentioned art movement are also highlighted. Moreover, the main thematic ranges of the abject art pieces are systematized. The author defines the methodological framework for analyzing the artworks in which the images of normative femininity are problematized through addressing to Yulia Kristeva's theory of abjection, Barbara Creed's concept of monstrous femininity and feminist theory. The mechanisms of shaping the stereotypical models of femininity that are used for subordinating women in androcentric society and establishing their margin condition by patriarchal order are described via examples of artworks by Sue Williams, Ana Mendieta, Nan Goldin, Shirin Fakhim, Gigi Ben Artzi, Loral Amir, Jenny Saville, Iiu Susiraja, Kiki Smith and Catherine Opie.

**Key words:** femininity, monstrous femininity, abjection, contemporary art.

(Art and Culture. — 2016. — № 1(21). — P. 56-64)

Во второй половине XX века парадигма эстетики претерпела значительные изменения, причиной которых стали невыносимая жестокость и масштабность недавних войн, крах веры в гуманизм, а также

отказ от идеологического мировоззрения. Такие новые формы философствования, как постмодернизм и постструктурализм были призваны подвергнуть сомнению и деконструировать привычный социальный

Адрес для корреспонденции: e-mail: demelza@list.ru – Л. Ф. Буланова-Дувалко

порядок, что, в свою очередь, отразилось на системе эстетического знания и способствовало повороту от доминирования категорий прекрасного и возвышенного к преобладанию категорий уродливого, отвратительного, безобразного в искусстве. Основной идеей новой анти-эстетики (термин, введенный Хелом Фостером (Hal Foster) в его книге «Анти-эстетика: Эссе о постмодернистской культуре» («The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture») (1983) лежит подрыв буржуазных вкусов и ценностей, критика евроцентристского культурного гнета, а также поиск нового языка выразительности, гарантирующего переход от реальности как суммы репрезентаций к травматическому опыту реального.

Наибольшего средоточия названные выше идеи достигают в «abject art» – искусстве отвратительного, нацеленного на развенчивание иллюзий искусства и репрезентаций и поиск подлинной реальности бытия через такие негативные чувства, как ужас, шок, отвращение и омерзение.

Также следует учитывать, что одной из влиятельнейших философских концепций XX века стала философия феминизма, обусловившая расширение возможностей для творческой реализации женщин, весьма скудно представленных в предыдущие периоды истории искусства. Поэтому значительное место в корпусе произведений современного искусства занимают работы, рассматривающие категорию отвратительного через взаимосвязь с феноменом феминности. Более того, категория «отвратительного» имеет сильный феминистический контекст, учитывая, что в большинстве случаев именно женские телесные функции трактуются патриархальным общественным порядком как источник скверны, греха, вызывающий ужас и требующий очищения через религию и искусство, в то время как категория красоты используется как инструмент объективации женщин.

Помимо названного выше труда Хела Фостера следует назвать следующие работы, изучающие вопрос трансформации эстетики в XX веке: «Любовь и красота» («Love and Beauty») (1989) Гая Сирчелло (Guy Sircello), антологии «Политики удовольствия: Эсте-

тика и культурная теория» («The Politics of Pleasure: Aesthetics and Cultural Theory») (1992) и «Красота и критика: Эстетика в эпоху Cultural Studies» («Beauty and the Critic: Aesthetics in the Age of Cultural Studies») (1997), «Искусство перформанса: Альтернативы эстетики в конце искусства» («Performing Live: Aesthetic Alternatives to the End of Art») (2000) Ричарда Шустермана (Richard Shusterman), «Радикальная эстетика» («The Radical Aesthetic») (2000) Изабель Армстронг (Isobel Armstrong), «Экстремальная красота: эстетика, политика, смерть» («Extreme Beauty: Aesthetics, Politics, Death») (2002) под редакцией Джеймса Сверинена и Джоан Катинг-Грей (James Swearingen, Joanne Cutting-Grey), «Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века» (2003) под редакцией Бычкова В. В. и «Эстетика постмодернизма» (2000) Н. Б. Маньковской.

Наиболее полное изучение феномена искусства отвратительного можно найти в таких исследованиях, как коллективная монография «Abject art: Отвращение и желание в американском искусстве» («Abject Art: Repulsion and Desire in American Art») (1993) Жака Бен-Леви (Jack Ben-Levi), Крега Хаузера (Craig Houser), Лесли Джонс (Leslie C. Jones) и Саймона Тейлора (Simon Taylor), «Женщины и отвращение: Грани различия, тела в искусстве» («Women and Abjection: Margins of Difference, Bodies of Art») Лейши Джонс (Leisha Jones), «Отвратительное / бесформенное / травма: дискурсы тела в американском искусстве девяностых» («Abject / Informe / Trauma: Discourses on the Body in American Art of the Nineties») (1998) Жана-Ове Стихага (Jan-Ove Steihaug).

Концепция работы состоит в необходимости проанализировать проблематику репрезентаций феминности в ключе отвратительного в произведениях современного искусства.

Методологической основой исследования является теория отвратительного Ю. Кристевой, а также метод интерпретации и контент-анализ.

Цель статьи – анализ взаимосвязи между категориями отвратительного и феминности в выбранных произведениях совре-

менного искусства, а также во введении в отечественный научный дискурс проблем искусства отвратительного («abject art»).

**Содержание и контекст терминов «феминность» и «отвратительное».** *Феминность* – определенный набор чувствительности, поведенческих склонностей и особенностей разума и характера. Также это принуждение к эстетическому воплощению, способ установки и воссоздания гендерных норм, которые снаружи проявляются в виде многих стилей плоти [1, с. 383] Важно отметить, что прескриптивный характер категории феминности конструируется патриархальной культурой, подчиняющей представительниц женского пола с целью обретения власти и контроля. Можно утверждать, что идеальный образ феминности включает не только положительные психологические и поведенческие черты, а и набор негативных качеств, «объективно присущих» женщинам. Учитывая наличие категории отвратительного среди набора типовых черт феминности, следует уточнить контекст использования самой категории «отвратительного».

Термин «отвращение» буквально означает «состояние отвергнутого, исключенного, откинутого» и апеллирует к первичным опытам дифференциации, способствующим выживанию человека в условиях естественной среды, а также его вхождению в социум. Как известно, правила и табу необходимы для определения соответствующих условий жизни и функционирования в качестве части социального организма.

Данное понятие было широко рассмотрено болгарской лингвисткой и психоаналитиком Юлией Кристевой в ее труде «Силы ужаса: эссе об отвращении» (1980) в ракурсе становления субъекта культуры и его идентичности через отторжение Другого, владеющим субъектом до его конституирования. Этот Другой представляет собой не-объект, внушающий ужас своей неопределенностью и невозможностью приписать себя ни к объектам, ни к субъектам. Кроме того, по мнению исследователя, разрыв с отвратительным означает вхождение в символическую систему культуры через разрыв со своей природой, материнским телом и семиотическим, соответственно.

Следует отметить влияние концепта «informe» (бесформенное) французского философа Жоржа Батая и понятий «нечистоты», «загрязнения», «осквернения», изучаемых британским антропологом Мэри Дуглас, на становление теории «отвратительного» Ю. Кристевой.

В частности, «informe» можем определить как «бесформенное, наделенное способностью деклассифицировать различия, категории и устоявшиеся ценности – каноны институциональной культуры» [2]. В то время как «нечистота» или «грязь» означает «то, что не на своем месте», «то, чего не должно быть» [3, с. 41], или же отклонение, опасное для социальной структуры. Таким образом, оба понятия акцентируют внимание не на внутреннем содержании объекта или субъекта, что могло бы означать его как «негодное» или «скверное», а на положении, исключенном из иерархической системы, что в дальнейшем получило развитие в теории Кристевой.

Более того, отвратительное представляет «нижний предел человеческого, предшествующий всякому опыту нашего бытия в мире. Это опыт разрыва, благодаря которому человеческое существо приходит в мир, – разрыва с самим собой, со своей, если угодно, “природой”, естественной средой, материнским телом. Опыт крайне болезненный и травматичный, который воспроизводит себя непрерывно в процедурах означивания: основной и конститутивный опыт субъекта, который, различая и именую вещи, всякий раз закликает бесформенное и безобразное начало, являющееся позорным, мерзким фундаментом любых культурных смыслов» [4].

**Ревизия основных положений концепции «отвратительного» Ю. Кристевой и применимость данной теории к анализу культурных феноменов.** Особым достижением теории Кристевой мы считаем внимание к роли женского начала в опыте отвращения: «В каждой культуре, на свой лад, женщина считалась привилегированным носителем нечистого, скверны, греха, проклятия и т. д.» [4]. Кристева особенно подчеркивает, что именно в материнстве берет свое начало опыт отторжения скверного, существующий в качестве орального

отвращения ребенка к матери, что помогает ему выйти из диады мать–дитя и стать субъектом. «Связь матери с семиотическим, характеризуемым недифференцируемостью сознания, неспособностью провести границу между Я и Другим, дает повод воспринимать женское как угрозу идентичности и культурным основам, на которых она базируется. Так, символический порядок, способный поддерживать свою стабильность через исключение Матери, а вместе с тем и женщины, определяет маргинальный статус женского в культуре» [5].

Таким образом, материнство, как первый опыт отвращения, находится в одном синонимическом ряду с такими физиологическими реакциями отторжения, как рвота, тошнота и ужас перед трупом, угрожающим субъекту своим состоянием отброшенности, а также с отвращением к грязи, к мусору, к отбросам, к нечистотам, тем самым сильнее привязывая к феминности характеристики нечистого и скверного.

Исследованием, которое наглядно продемонстрировало применение теории Кристевой к анализу культурных продуктов, является исследование Барбары Крид «Фильмы ужасов и монструозно-феминное: Воображаемое отвращение» (Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection) (1986). Репрезентации монструозной феминности, концептуализированные Барбарой Крид, иллюстрируют, каким образом феминность вызывает страх и отвращение у современного социума. Эти идеи базируются на том, что «все человеческие общества имеют концепцию монструозной феминности, которая содержит то, что есть шокирующего, устрашающего, ужасающего и отвратительного в женщине» [6, р. 44].

Проблема отвратительного в феминности, по мнению Крид, заключается в важности гендера в конструировании монструозного. Исследователь настаивает, что термин «женщина-монстр» является зеркальным отражением понятия «мужчина-монстр», но не передает сути проблемы, т. к. именно в феминности кроется источник монструозного [7]. Кроме того, Барбара Крид утверждает, что исторически образ женщины воспроизводится в качестве «биологического

урода», чье тело представляет угрожающе опасную форму сексуальности. Причиной этого является патриархальная и фаллоцентрическая идеология, а также проблема различия полов и кастрации.

**Особенности, цели и темы художественных произведений, принадлежащих «искусству отвратительного».** Основное качество отвратительного – быть в оппозиции, противопоставленным, т. е. исключенным. Эта идея максимально соответствует философии феминизма, развернувшей в XX веке широкую кампанию по изучению исключенного положения женщин в обществе, их маргинального состояния. Именно поэтому публикация труда Кристевой и, в дальнейшем, Барбары Крид вызвали интерес художников и стали одной из предпосылок появления такого направления, как искусство отвратительного («abject art»). Данное направление включает в себя художественные произведения, бросающие вызов общественному чувству чистоты и пристойности через обращение к образам тела и его функциям жизнедеятельности.

Можно охарактеризовать цели и способы «abject art» следующей цитатой: «Распространенное использование в современном искусстве материалов, связанных с человеческим телом, представляет неприятные репрезентации Другого через взаимосвязь с отвратительным (например, женщины и менструальная кровь, гомосексуалы и болезни, рабочий класс и мусор, афроамериканцы и отбросы), которые анализируются художниками с целью переосмысления стереотипов и представления их пародийным и ненасильственным способом. Отвратительное в современных арт-практиках сигнализирует о массивной атаке иерархий орудиями, которых они наиболее боятся: «Сексуальности и бессознательного, желания и стимулов, а также *jouissance*, окончательно разрушающего субъекта». Недавние появления произведений, относящихся к «abject art», в эпоху СПИДа, отрицательной реакции общественности на борьбу за женские права и «частной телематики» (дематериализация тела в постмодернизме), свидетельствует о неудержимом возрождении тела в эру закона об убывающей доходности» [8, с. 80].



Обращаясь к анализу произведений искусства, важно подчеркнуть, что скверное либо нечистое не является характеристикой субъекта, а маркирует его исключение из социальной системы, маргинальное положение относительно условной границы. Именно поэтому работы художников, творящих в рамках искусства отвратительного, апеллируют не к внутреннему содержанию женского, а к тем состояниям, ситуациям, в которых женщина и ее тело вызывают реакцию ужаса у общества. Важно перечислить какие именно биологические и культурные объекты и ситуации, по мнению Кристевой, вызывают реакцию отвращения и отторжения. Среди биологических следует назвать продукты жизнедеятельности тела и его выделения: экскременты, кровь, слезы, менструация, рвота, гной, иногда сперма и, в конечном итоге, труп. В то время как к культурным объектам отвращения причисляются сексуальные табу, тюрьмы, больницы, шоу фриков, т. е. то, что бросает вызов общественному порядку и находится по ту сторону «нормального» [9].

Исходя из того, какие именно явления в теории Кристевой причисляются к биологическим и культурным объектам отвращения, мы предлагаем следующую тематическую классификацию художественных работ, принадлежащих к «*abject art*»:

- работы, изучающие табуированные темы как-то изнасилование и жестокость (Кики Смит, Сью Уильямс, Джанин Энтони, Ана Мендиета);
- произведения, в которых исследуется проблема репрезентации таких социальных аутсайдеров, как лица, употребляющие наркотические вещества, работницы коммерческого секса, ВИЧ-инфицированные больные, гомосексуалы (Нэн Голдин, Лорал Амир и Гиги Бен Артци, Трейси Эмин, Карен Финли);
- анализ общественных стереотипов относительно (не-)привлекательного тела (Ию Сусирая, Синди Шерман, Милли Уилсон, Грейси Хаген);
- произведения искусства, призванные исследовать восприятие естественных функций женского тела (Кики Смит, Мона Хатум, Джин Данинг, Джуди Бамбер, Хелен Чедвик, Сара Лукас, Луиз Буржуа).

**Специфика репрезентаций образов феминности через призму отвратительного в «*abject art*».** Проблема физического насилия и жестокого обращения с женщинами является распространенным образом художественных произведений. Однако, в силу неравного доступа женщин и мужчин к образованию, разом, как и к художественному творчеству, история искусства изобилует примерами живописных работ мужского авторства, изображающих изнасилования женщин. Достаточно назвать «Похищение дочерей Левкиппа» Питера Пауля Рубенса, «Тарквиния и Лукрецию» Тициана, «Похищение сабинянок» Никола Пуссена, «Смерть Сарданапала» Эжена Делакруа, а также фреску «Битва у Мульвийского моста» Джулио Романо. Принципиальным отличием произведений художниц конца XX – начала XXI века, раскрывающих тему насилия и садизма, является сознательный отказ от театрального построения композиции, при которой зритель наблюдает сцену изнасилования со стороны, видя идеализированного героя-мужчину, совершающего акт насилия. Художницы, наоборот, делают акцент на внутренних переживаниях героини, используя отталкивающие и шокирующие средства выразительности, что автоматически причисляет данные произведения к искусству отвратительного.

Так, например, американская художница Сью Уильямс (Sue Williams) в своей скульптуре «Непреодолимое» («*Irresistible*») (1992) изображает в полный рост женщину, подвергшуюся сексуальному и физическому насилию. Фигура выполнена из резины и отсылает к таким популярным сексуальным игрушкам, как резиновая женщина. Однако, данный материал способствует ассоциации героини с молчаливым и доступным сексуальным объектом, а не соблазнительной игрушкой, т. к. вся поверхность ее тела покрыта скверными надписями, которые обнажают скрытые от посторонних глаз фразы насильника, обращенные к жертве: «Если ты не заботаешься о себе, как ты можешь ждать, что другие будут тебя уважать?», «Я этого не делал. Наверное, ты видела кого-то другого», «Я думаю, тебе нравится это, детка», «Посмотри, что ты заставила меня сделать». Таким образом,

художница обращает внимание зрителей на нелепость оправданий насильника, который перестает быть героем, достойным подражания. Все внимание приковано к грязным фразам, транслирующим тяжелые внутренние переживания женщины, подвергшейся изнасилованию.

Проблема саморепрезентации художника по отношению к теме насилия раскрывается Аной Мендьетой (Ana Mendieta) в серии из шести фотографических автопортретов «Без названия (Автопортрет с кровью)» («Untitled (Self-portrait with blood)» (1973). В данной работе автор изображает свое лицо и верхнюю часть туловища, забрызганными кровью, выступая в качестве жертвы, к которой обращен зрительский взгляд. Зрителю не дано узнать, что стало причиной подобного зверства над человеком, однако последствия такой жестокости шокируют и пробуждают размышления на тему недопустимости насилия как репрессивного акта по отношению к личности человека.

Тему автопортрета продолжает Нэн Голдин (Nan Goldin) в своей серии фотографий «Все сама» («All By Myself») (1995–1996), собранной из снимков разной давности, в которых художница запечатлела периоды своей жизни, связанные с отношениями, наркозависимостью и реабилитацией. В данной серии хотим отметить фотографию «Нэн через месяц после побоев» («Nan One Month After Being Battered») (1984), на которой Нэн Голдин демонстрирует зрителю свое лицо со следами избиения после недавнего расставания со своим партнером. Данная история повествует о глубокой эмоциональной зависимости женщины от своего партнера, несмотря на его жестокое обращение. В своем внешнем виде художница подчеркивает не только синяки и кровоподтеки, но и тщательно нанесенный макияж, прическу, украшения, чем обращает внимание не на акт насилия, а на его последствия для женщины и ее жизнь после жестокого отношения.

Таким образом, прибегая к изображению последствий насильственных ситуаций на телах пострадавших, художницы меняют историческую иконографию насилия, смещая оптику зрительского взгляда с ге-

роя-насильника на искалеченные, опустошенные тела жертв с натуралистичными следами жестокого обращения, которые более не выглядят ни сексуальными, ни соблазнительными. Отталкивающие и отвратительные изображения последствий изнасилований срывают завесу романтического образа завоевания женщины мужчиной. Кроме того, художницам удается добиться переосмысления стереотипов о насилии и жестоком обращении с женщинами, а также привести в эстетический дискурс размышления об этике и эмпатии.

Отдельной проблемой в ряду искусства отвратительного стоит вопрос репрезентации представителей таких маргинальных групп, как лица, употребляющие наркотические вещества, работницы коммерческого секса, а также ВИЧ-инфицированные, учитывая сложную этическую составляющую этого вопроса. Подчиненное положение данных представителей надежно вписано в иерархическую систему патриархата, что приводит к исключительно морализаторским дискуссиям относительно художественного содержания таких работ.

Тем не менее, иранской художнице Ширин Фахим (Shirin Fakhim) удается избежать осуждения героинь своих произведений и обратить внимание на такие проблемы проституции, как объективация женского тела, фетишизм и сексуальная эксплуатация. В частности, в серии скульптур «Тегеранские проститутки» художница комбинирует найденные материалы в гротескные ассамбляжи, гиперболизируя элементы стереотипного образа работницы секс-индустрии: парик вместо роскошных волос, огромная грудь, плохо подобранное по фигуре нижнее белье, ничего не скрывающая вуаль и пояса верности. Абсурдные и комичные образы проституток, выполненные Ширин Фахим, более не выглядят соблазнительными или сексуальными, вызывая только чувство отвращения и непонимания, как эта неумело выполненное чучело может ассоциироваться с соблазном. Таким образом, художнице удается рассказать о тяжелой судьбе девушек, чьи тела участвуют в товарообороте и могут утратить свой срок годности, а также об удовольствии, социальном порядке, подчиненности, двойной морали дискурса сексуальности.

Совершенно иную стратегию проблематизации связи феминного с такой культурной ситуацией отвратительного, как коммерческий секс и употребление наркотиков, используют художники Джиджи Бен Арци (Gigi Ben Artzi) и Лорал Амир (Loral Amir) в своем мультимедийном проекте «Downtown Divas». В данной работе запечатлены наркозависимые проститутки из неизвестного российского города, одетые в дизайнерские наряды Miu Miu, Louis Vuitton и Alexander Wang. Каждая девушка не только умело позирует перед фотокамерами, но и рассказывает свою историю.

Однако, основной посыл проекта заключается не только в гуманном отношении к исключенным из социального порядка, но и в манипуляции образом профессиональной модели. Стилистика фотографий отсылает к такой эстетике фешн-индустрии, как «героиновый шик», подразумевающей стеклянный взгляд, бледную кожу, темные круги вокруг глаз и худощавое телосложение. Тем не менее, для героинь фотографий Джиджи Бен Арци и Лорал Амира такой внешний вид является не данью моде, а следствием подобного образа жизни, что подчеркивает абсурд и циничность данного образа феминности.

Не менее важно, что художникам удается подчеркнуть социальную сконструированность концепта феминности именно через использование средств выразительности из разряда отвратительного. Кроме того, серия фотографий и видео «Downtown Divas», вызывая негодование зрителей неуместностью подобных дорогих нарядов на тех, кто причислен к маргиналам, актуализируют следующий вопрос: в какой момент субъект переступает границы нормативной феминности и более не принуждается к ее воспроизводству?

Еще одной непростой темой для исследования взаимосвязи отвратительного и феминности является проблема женских непривлекательных тел в современном искусстве.

В частности, Дженни Савиль (Jenny Saville), представительница Молодых британских художников, в своих живописных полотнах исследует восприятие тела его владельцем и окружающими. Например,

на портрете «Branded» тело женщины покрыто шрамами-клеймами в виде слов «иррациональная», «деликатная», «понимающая», «миниатюрная», т. е. ее тело буквально транслирует те нормативные качества, которые приписываются каждой носительнице феминности. Продолжает тему конфликта женщины и ее тела портрет «Propped» (1992), на котором запечатлена женщина, испытывающая дискомфорт в собственном теле. Образ героини сквозит самокритичностью, что выражается в невротичной позе и выражении лица. Таким образом, прибегая к отвратительному Дженни Савиль показывает, что не только общество может отвергать тех, кто наделен качествами отвратительного, но и сам носитель этих качеств (в данном случае обладательница ненормативного тела) также отвергает себя.

Еще большим вызовом для культурных стандартов и эстетических идеалов являются фотографии финской художницы Ию Сусирая (Iiu Susiraja), которая снимает себя во взаимодействии с повседневными предметами. Художница добивается переосмысления права женщины на позирование перед фотокамерами с помощью такого средства выразительности «abject art» как свое собственное тело, далекое от идеальных форм глянца. Любопытно, что достигается это не гипертрофированной феминностью (как у моделей больших размеров), а отрицанием наличия феминности как таковой, ведь автор не пытается замаскировать недостатки собственного тела. Таким образом, фотографии Ию Сусирая являются критикой идеологии успеха, эстетического идеала глянцевого журналов, а также экономики вычурности. Автор не только подвергает сомнению важность внешности в современном мире, но и создает новый тип эстетики, который апеллирует не столько к отвратительному, сколько к тому, что имеет право находится вне нормативного.

И, наконец, отдельным разделом представлены произведения искусства, изучающие восприятие социумом естественных функций женского тела. Следует отметить, что данный вектор исследований развивается дольше всех остальных, т. к. именно с проблематизации физиологических функ-

ций женского организма и социальной роли женщины берет свое начало феминистское искусство в 1970-х годах. Однако художницы продолжают открывать новые аспекты в данных вопросах и, что немало важно, успешны в отказе от использования эссенциалистской парадигмы.

В рамках указанной проблемы следует, прежде всего, упомянуть творчество Кики Смит (Kiki Smith), использующей категорию отвратительного в позитивном и утверждающем ключе. В отталкивающих повседневных практиках телесного бытия художница акцентирует внимание на изяществе и красоте человеческого тела. Так, в скульптурах «Писающее тело» («Pee Body») (1992) и «Рассказ» («Tale») (1992) Кики Смит создает женские фигуры, застывшие в мочеиспускании и дефекации. Таким образом, автор провоцирует рефлексию на тему вызова обществу, системе и иерархии, а не о вопросах нездоровья или аморального поведения. Кроме того, художница отказывается изображать тело, подчиненное доминирующему культурному представлению о теле как о слаженном механизме, подчиненном работе разума.

Продолжением изучения возможностей репрезентаций феминности через концепт отвратительного являются фотографии американской художницы Кетрин Опи (Catherine Opie). В частности, хотим обратиться к работе «Автопортрет / Кормление грудью» («Self-Portrait / Nursing») (2004), на которой запечатлена художница, кормящая грудью своего сына Оливера. Несмотря на очевидно библейскую иконографию сюжета, Кетрин Опи в противоположность созданию идеализированного образа материнства, разрушает этот образ как привилегию для женщин, обладающих высшей степенью феминности. Кроме того, художница бросает вызов патриархальному обществу, ставя на место главной героини себя: 40-летнюю лесбиянку с короткой стрижкой, двойным подбородком, морщинами, татуировками и шрамом, от вырезанной на груди надписи «извращенка». Данная оппозиция идеализированному образу Мадонны помогает переосмыслить иконографию материнства как искусственного конструкта, что сводит к эссенциализму всю неоднородность и

сложность живого опыта материнства.

**Заключение.** Возвращаясь к идейному содержанию произведений, проанализированных выше, можно прийти к выводу, что в теории Юлии Кристевой категория «отвратительного» является универсальным принципом культуры, что в равной степени может исключать субъекта из социальной системы, так и с помощью искусства способствовать переосмыслению маргинального положения субъекта. Кроме того, именно искусство отвратительного («abject art») весьма эффективно в переосмыслении стереотипов, в частности, в ракурсе нормативной феминности, т. к. апеллирует не к внутреннему содержанию женского, а к тем состояниям, ситуациям, в которых женщина и ее тело вызывают реакцию ужаса у общества.

В рамках нашего исследования было установлено, что художественные произведения, в которых исследуются такие замалчиваемые темы, как изнасилование и жестокость, через изображение физических увечий на теле женщины из-за жестокого обращения, способствуют переосмыслению исторической иконографии насилия. В свою очередь, работы, акцентирующие внимание на репрезентации таких маргинальных групп, как лица, употребляющие наркотические вещества, работницы коммерческого секса, ВИЧ-инфицированные больные и гомосексуалы, проблематизируют традиционно табуированные темы и изучает место и роль феминности исключенного субъекта. Кроме того, художники, разрабатывающие ракурс стереотипных репрезентаций непривлекательного тела бросают вызов культурным стандартам и привычным ожиданиям, привнося трансформационную энергию в символическую репрезентацию, а также преуспевают в конструировании новой индивидуализированной феминности. И, напоследок, важно отметить, что произведения искусства, изучающие восприятие естественных функций женского тела, прибегая к изображению наиболее секретных и «грязных» физических процессов организма, преодолевают табу на исследование интерьера тела и представляют жизнеутверждающий опыт телесного бытия.



Можно сделать вывод, что искусство отвратительного помогает осознать, что тело, особенно женское, представляет собой результат социального конструирования. Поэтому аспекты феминности, проблематизируемые в произведениях современных художниц, отображают влияние идеологии на их формирование и ретрансляцию в обществе.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Антологія феміністичної філософії; пер. з англ. Єгідис Б. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2006. – 800 с.
2. Тупицын, В. Вертигональная проекция / В. Тупицын [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/69/vrtgnln-prkc>.
3. Дуглас, М. Чистота и опасность: Анализ представленный об осквернении и табу / М. Дуглас; пер. с англ. Р. Громо-вой; под ред. С. Баньковской. – М.: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле. – М., 2000. – 288 с.
4. Тимофеева, О. Это без слов понятно из менструальной крови... / О. Тимофеева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/72/ti34.html>.
5. Глушнев, Ю. Д. Теория материнского Юлии Кристевой как стратегия анализа женственности в кинематографе / Ю. Д. Глушнев [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.science-education.ru/108-8775>.
6. Creed, B. Horror and the monstrous-feminine: an imaginary abjection / B. Creed. – Screen, 1986, Vol. 27 Issue 1, p. 44–71.
7. Karius, M. Understanding Abjection: An Analysis of the Monstrous-Feminine in the Art of Cindy Sherman / M. Karius [Web resource]. – Mode of access: <http://megankarius.com/academic-papers/abjection-cindy-sherman>.
8. Ben-Levi J. Abject Art: Repulsion and Desire in American Art / J. Ben-Levi, C. Houser, L. C. Jones, S. Taylor. – NY: Whitney Museum of Art, 1993. – 112 p.
9. Jones, L. Women and Abjection: Margins of Difference, Bodies of Art / L. Jones [Web resource]. – Mode of access: <http://vcg.emitto.net/2vol/jones.pdf>.

*Поступила в редакцию 30.03.2015 г.*

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

---

# КУЛЬТУРОЛОГИЯ

---

## Прогрессия художественно-исторического процесса

Демченко А. И.

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



Предлагаются четкие критерии в определении таких базовых хронологических измерений художественно-исторической эволюции, как этап, период, эпоха, эра. Подробно рассматривается эволюционный процесс в рамках эпохи, дается характеристика составляющих ее периодов, а закономерность их смены обосновывается как с точки зрения естественного движения от зарождения к отмиранию, так и в плане взаимодействия двух определяющих методов художественного мышления (романтизм и реализм, которому резонируют также представления о классицизме и позитивизме). На основе выявленной стадийности делаются выводы о постепенном ускорении художественно-исторического процесса и ритмичном чередовании тех его фаз, которые метафорически можно обозначить через понятия «свет» и «тьма». Исходя из этого, констатируются возможности прогнозирования, что допустимо распространить и на общеисторическую эволюцию в целом.

**Ключевые слова:** базовые составляющие художественно-исторического процесса, его стадийность и постепенное ускорение.

(Искусство и культура. — 2016. — № 1(21). — С. 66-73)

## Regularities of Artistic and Historical Evolution

Demchenko A. I.

Federal State Educational Establishment of Higher Professional Education  
«Saratov State Sobynov Conservatoire (Academy)», Saratov

Distinct criteria to define such essential chronological measurements of artistic and historical evolution as stage, period, epoch and era are given. Evolutional process is investigated in detail within an epoch in regard to some characteristic features of constituent periods, their inevitable changes being proved both by the natural movement from origin to disappearance and by the interaction of the two determinative ways of artistic thinking (Romanism and Realism, that respond to the notions of Classicism and Positivism). On the basis of the revealed development stages, the conclusions about gradual acceleration of the artistic and historical process and rhythmical interchange of its phases, that can be metaphorically called light and shade, are made. Hence, possibilities to make predictions are stated; these can be applied to general historical evolution as a whole.

**Key words:** essential constituents of the artistic and historical process, its stage development and gradual acceleration.

(Art and Culture. — 2016. — № 1(21). — P. 66-73)

Исучая художественное творчество, мы широко пользуемся понятием эпоха, отграничивая им тот или иной отрезок исторического времени, в рамках которого явления отдельного вида искусства или даже всех его видов наделены некой общностью, комплексом отличительных признаков, что позволяет говорить о единстве этико-эстетических установок, о близости художественных манер и техник.

Цель статьи – выявление базовых понятий художественно-исторической эволюции.

**Эпохи и их границы.** Пока не станем трагивать такие исторические измерения, как Древний мир, Античность и Средневековье, поскольку они выходят далеко за временные рамки единичной эпохи. На смену Средневековью пришла эпоха Возрождения и, пожалуй, она дает самое устоявшееся и хрестоматийное представление о художе-

ственно-исторической эпохе как таковой. Далее следует эпоха Барокко, но не будем забывать, что это понятие в качестве эпохи, а не одного из стилей того времени (с соответствующим обозначением с малой буквы – барокко), закрепилось относительно недавно и не без дискуссионных затруднений.

Вслед за тем находим вроде бы привычные дефиниции: Просвещение, Романтизм... Но здесь требуются достаточно серьезные оговорки. Однако прежде попутно необходимо обратить внимание на досадную чересполосицу в обозначениях. Только в написании двух эпох безусловно употребляется большая буква: Возрождение и Просвещение – видимо, для того чтобы отличить их от обыкновенных слов, обозначающих *возрождение* чего-либо и *просвещение* кого-либо. Иногда можно увидеть написанные с прописной буквы Античность и Средневековье. Не пора ли научному сообществу договориться, что даже с точки зрения норм русского языка это имена собственные, по статусу своему требующие прописи. Заодно в ряде случаев удалось бы добиться различия в написании эпохи и стиля, который в силу своего определяющего значения дал ей имя. К примеру, как об этом говорилось только что, мы бы дифференцировали *Барокко* (с большой буквы – эпоха) и *барокко* (с малой буквы – стиль), имея в виду, что наряду со стилем барокко в ту эпоху существовали классицизм, реализм, так называемый «большой стиль», маньеризм, рококо.

Но вернемся к более существенным моментам. Итак, Просвещение и Романтизм. По обыкновению мы считаем их самостоятельными эпохами, хотя даже в чисто хронологически-количественном отношении может смутить их несоизмеримость с предшествующими эпохами: Просвещение – это главным образом вторая половина XVIII века, Романтизм (если следовать традиционным представлениям) – XIX век, в то время как Барокко протянулось на два с половиной столетия, а Возрождение охватывает более трех столетий.

Разрешение этого противоречия (и разрешение отнюдь не формальное) состоит в том, чтобы отказаться от привычного противопоставления Просвещения и Романтизма. На самом деле, это были контрастные звенья единой исторической цепи, и в их

смене больше неуклонно поступательного движения, нежели конфронтаций и прерывов. В первую очередь имеется в виду порой чрезмерно акцентируемая оппозиция романтиков начала XIX века к просветительским идеям. Одно из конкретных тому свидетельств – эволюция творчества таких титанов, как Гёте и Бетховен. Будучи выдающимися представителями искусства Просвещения, они на выходе в XIX столетие открывали горизонты Романтизма.

Кроме всего прочего, внимательный анализ показывает, что Просвещение и Романтизм, в свою очередь, должны быть разделены на составляющие их периоды, качественно различающиеся между собой (о их хронологической протяженности будет сказано ниже). В рамках *Просвещения* отчетливо выделяются два периода, которые можно обозначить как *Раннее Просвещение* (середина XVIII века) и *Высокое Просвещение* (вторая половина XVIII и самое начало XIX века). В *Романтизме* же следует различать три периода: собственно *Романтизм* (первая половина XIX века), *Постромантизм* (вторая половина XIX века) и завершающий период (конец XIX – начало XX века), который именуется *позднеклассическим*, а еще чаще *позднеромантическим*.

Обозначенные пять членений по своей исторической функции являются именно периодами, хотя по своему художественному наполнению они могут восприниматься как целые эпохи. Однако эпохой в прямом и точном значении этого слова эти пять периодов становятся только вместе взятые. Назовем ее *Классической* ввиду по меньшей мере двух причин.

Во-первых, именно на протяжении времени с середины XVIII до рубежа XX столетия был создан основной массив тех эстетических ценностей, которые мы именуем большой художественной классикой (это прежде всего касается литературы и музыки), откристаллизовались ведущие жанры (от поэмы и романа до сонаты и симфонии), типы образности, концепционные модели и композиционно-технологические принципы.

И, во-вторых, что для нас в данном случае особенно важно, стадийность художественно-исторического процесса предстала в развертывании этой эпохи с полной ясностью и очевидностью. В частности только



тогда во всей отчеливости сказалась смыслообразующая роль таких основополагающих типов художественного мышления, как *романтизм* и *реализм*: первый из них получил свое название и был окончательно осознан в первой половине XIX века, второй – во второй половине столетия, что связано с доминированием того или другого на соответствующем временном отрезке.

**Эпоха: периоды и этапы эволюции.** Сказанное побуждает начать выяснение закономерностей художественно-исторического процесса именно с Классической эпохи. В ходе ее эволюции естественным образом возникали существенные отличия одного этапа от другого – именно эти отличия и дают основание для деления на ряд сменяющих друг друга стадий. И как уже было отмечено выше, учет наиболее значимых дифференцирующих факторов позволяет вычленивать пять периодов, протяженность каждого из которых составила примерно четыре десятилетия. Чтобы представить картину их движения с достаточной осязаемостью и вместе с тем максимально компактно, ограничимся перечислением самых значительных композиторских имен.

*Первый период* (середина XVIII века, приблизительно 1730–1760-е годы) – зона взаимодействия завершающей стадии Барокко (позднее творчество Вивальди, Баха, Генделя) и начальной стадии Классической эпохи; эту стадию можно назвать *Ранним Просвещением* (раннее творчество Глюка, Гайдна, Моцарта).

*Второй период* (вторая половина XVIII века, 1770–1800-е годы) – расцвет классического стиля времен Просвещения; в данном случае уместно обозначение *Высокое Просвещение* (основная фаза творчества Глюка, Гайдна, Моцарта, Бетховена).

*Третий период* (первая половина XIX века, 1810–1840-е годы) – выдвижение *Романтизма* (воспользуемся таким обозначением, отличая в данном случае эпоху от *романтизма* вообще); романтизм как главенствующий стиль этого периода может быть назван классическим, поскольку все атрибуты данного художественного метода представали в те десятилетия с кристаллической четкостью и законченностью (Шуберт, Мендельсон, Шуман, Берлиоз, Шопен, Глинка; раннее творчество Листа, Вагнера, Верди).

*Четвертый период* (вторая половина XIX века, 1850–1880-е годы) уместно обо-

значить понятием *Постромантизм*, так как многое в искусстве определяли реалистические тенденции (в меньшей степени это касается музыки – основная фаза творчества Листа, Вагнера, Верди; Брамс, Бизе, Григ, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский).

*Пятый период* (рубеж и начало XX века, 1890–1920-е годы) – зона взаимодействия завершающей стадии Классической эпохи (эта стадия часто определяется как *поздне-романтическая* или шире – как *позднеклассическая*: последняя фаза творчества Брамса, Грига, Римского-Корсакова, Чайковского; Малер, Р. Штраус, Дебюсси, Пуччини, Танеев, Глазунов, Рахманинов, Скрябин) и начальной стадии текущей ныне эпохи (Равель, Шёнберг, Берг, Веберн; ранняя фаза творчества Онеггера, Хиндемита, Бартока, Стравинского, Прокофьева, Мясковского, Шостаковича).

Сразу же стоит добавить, что названные периоды достаточно отчетливо подразделяются на составляющие каждый из них этапы протяженностью примерно по два десятилетия. Первый период: 1730–1740-е и 1750–1760-е годы. Второй период: 1770–1780-е и 1790–1800-е годы. Третий период: 1810–1820-е и 1830–1840-е годы. Четвертый период: 1850–1860-е и 1870–1880-е годы. Пятый период: 1890–1900-е и 1910–1920-е годы. Причем в крайних периодах находим тождественную динамику «эпохального» развития: как в 1730–1740-е *еще* господство позднебарочного стиля, так и в 1890–1900-е годы *еще* господство позднеклассического стиля; как в 1750–1760-е *уже* определяющая значимость раннеклассического стиля, так и в 1910–1920-е годы *уже* определяющая значимость раннесовременного стиля.

Наибольшую сложность для исследователя Классической эпохи представляют именно эти крайние (начальный и завершающий) периоды – по причине их переходного характера, то есть в силу сложного переплетения постепенно угасающих традиций предшествующей эпохи и нарождающихся явлений, в сумме своей формирующих облик последующей эпохи.

При рассмотрении периода середины XVIII века приходится учитывать то, что в трудах по истории литературы и пластических искусств до сих пор как нечто самостоятельное выделяется XVII столетие, в результате чего художественный процесс

первых десятилетий XVIII века невольно «подтягивается» под Просвещение, реальное развитие которого началось с 1730-х годов, хотя отдельные прорывы нового можно обнаружить и в предыдущее десятилетие.

В отношении периода рубежа и начала XX века наблюдается противоположный крен: зачастую излишне многое «отдается на откуп» XX столетию в ущерб объективной оценке плодотворного дления художественных тенденций века предыдущего. Однако следует признать, что многое на данном этапе так или иначе «работало» на перспективу той эпохи, наиболее подходящим для которой представляется наименование *Модерн* (в этом отношении весьма показательным такое выроставшее из классики явление, как *стиль модерн*).

**О генеральных магистралях художественно-исторического развития.** Последнее из высказанных соображений касается любого периода, который оказывается на стыке двух художественно-исторических эпох, когда неизбежно накладываются друг на друга явления «сходящей со сцены» предыдущей эпохи (последний, поздний, завершающий ее период) и нарождающейся следующей эпохи (первый, ранний, открывающий ее период). И, разумеется, эти явления не просто накладываются друг на друга, они сосуществуют, взаимодействуют, переплетаются и противоборствуют. Причем, их совмещение может порой порождать столь неразрывные образно-стилевые синтезы и симбиозы, что отделить в них прежнее от последующего, прошлое от будущего можно только чисто теоретически.

Отметим и еще одно затруднение, связанное с тем, что для любого периода вообще и для периода на стыке эпох в особенности всегда встает дилемма: откуда вести его отсчет – от исходных зерен-ростков нового или когда это новое начинает идти «потоком»? К тому же следует учитывать круг неизбежно возникающих опережающих и запаздывающих явлений.

Если для примера взять период рубежа и начала XX столетия с его приведенной выше хронологией *1890-е–1920-е годы*, то окажется, что в сфере изобразительного искусства некоторые передвижнические традиции, идущие от второй половины XIX века, поддерживались на русской почве еще и в начале 1930-х годов, а с другой стороны – горизонты

мироощущения XX столетия намечались уже с середины 1880-х годов не только у Ван Гога и Врубеля, но и у позднего Родена.

Или сопоставление из области музыки: Стравинский уже в опере-оратории «Царь Эдип» (1927) и Равель в своем «Болеро» (1928) совершили прорыв к эстетике периода 1930–1950-х годов, в то время как ранний Шостакович еще в 1933 году создавал свои Прелюдии *ор. 34* и Первый фортепианный концерт, всецело относящиеся к 1920-м годам.

Следовательно, границы любого периода достаточно приблизительны, размыты, относительны, и провести четкий «водораздел» практически невозможно. Тем не менее, намечать хотя бы условные вехи необходимо даже из соображений удобства ориентации в исторических пространствах. Намечать их естественнее всего, опираясь на анализ генерализующих магистралей, что как раз и составляет основную задачу художественно-исторической науки.

Одну из таких магистралей выведем, отталкиваясь от предшествующих рассуждений. Если предположить, что обозначенные выше пять приблизительно равных по длительности периодов Классической эпохи можно обнаружить и в хронологической структуре любой другой эпохи, то логично провести аналогию со ступенями развития всякого живого организма и прежде всего человека как такового. Тогда, подобно циклу человеческой жизни, траекторию эпохи можно представить себе так: первый период – рождение и детство, второй – отрочество и юность, третий – молодость и первая зрелость, четвертый – вторая зрелость и преклонный возраст, пятый – старость и отмирание. Выражения *первая зрелость* и *вторая зрелость* весьма условны, но в иерархии стадий человеческой жизни нечто подобное, конечно же, присутствует.

Следует отметить, что в художественном творчестве неизмеримо сильнее, чем в органической жизни, каждая фаза эволюции демонстрирует не только свои особенности, но и только ей присущие возможности и достоинства. Это в полной мере относится и к последнему периоду эпохи, когда, казалось бы, приходит стадия старения и отмирания, однако к этому времени в жизни искусства никак нельзя отнести расхожее «*Если б юность умела, если б старость могла*».

Еще одна важная параллель отсылает нас к волновому принципу. Действительно, в линейном «графике» эпохи невозможно не уловить исторический ритм, напоминающий движение волны: накат–откат, прилив–отлив. Без труда удастся зафиксировать «накаты» первого и третьего периодов и «откаты» второго и четвертого периодов. В самом общем плане «накаты–приливы» первого и третьего периодов – это стадии брожения, активного обновления, что подчас носит радикальный, новационно-взрывчатый характер. «Откаты–отливы» второго и четвертого периодов отмечены смягчением этико-эстетических установок, тяготением к уравниловке, стабилизации, возвращением к устойчивым традиционным ценностям и художественным установкам. Об особенностях пятого периода будет сказано отдельно.

Действие волнового принципа тесно связано с взаимодействием упоминавшихся выше двух фундаментальных методов художественного мышления – романтизма и реализма, с попеременным преобладанием то одного из них, то другого. Периодичность их выдвигания на передний план самым непосредственным образом формирует конфигурацию эпохи, что вызывает необходимость пояснений по сути понимания каждого из этих типов художественного творчества.

**Стилевые принципы романтизма и реализма.** Начнем с романтизма. «*Прошлое и будущее романтизма*» – так Ю. Кремлев озаглавил одну из своих работ, справедливо подчеркнув тем самым неправомочность сопряжения этого явления только с временным ареалом XIX века (а еще точнее – с его первой половиной). Одно из самых пронизательных суждений о постоянном присутствии соответствующей ментальности принадлежит А. Блоку, утверждавшему, что романтизм первой половины названного столетия – это только «*один из этапов того движения, которое возникает во все эпохи человеческой жизни. Мы имеем право говорить о романтизме мировом как об одном из главных двигателей жизни и искусства*».

В контексте подобного подхода возникает настоятельная необходимость инициировать поиски универсального определения романтизма. Универсального, то есть преодолевающего частные и частичные де-

финиции этого феномена, вытекающие из его восприятия в локализованных хронологических координатах.

В формировании такого, интегрирующего определения романтизма ключевым представляется понятие *экстремум*. Романтизм как тип мироощущения и как метод художественного творчества – это прежде всего этика и эстетика крайнего, предельного, инспирируемая стремлением к абсолюту. Максимализм критериев, радикализм устремлений побуждают романтиков к категорическому пересмотру ценностных установок, интенсивнейшему творческому поиску, что в частности выражается в особой роли разного рода новаций и экспериментов и нередко приводят к «выбросу» принципиально новых идей и концепций, отражающих качественное раздвижение жизненных и художественных горизонтов.

Подобным историческим этапам свойственны атмосфера брожения и неустойчивости, бурный, взрывчатый, импульсивно-скачкообразный характер развития, подчас экспансивно-воинствующие формы проявления (включая мятежно-бунтарские настроения, переходящие иногда в пафос тотального разрушения). Романтический темперамент зачастую сопряжен с такими характеристиками, как подчеркнутая острота выражения, повышенная экспрессия, патетика, аффектация, экзатичность. Жажда экстремального заявляет о себе и через влечение к особенному, необычному, исключительному, уникальному, чем отчасти объясняется склонность к гиперболе, парадоксу, фантастике, алогизму, абсурду.

Производным и следствием экстремальности становится *принцип антитез*, которые образуются в результате сочленения поляризованных значений экстремума: «левое» и «правое», «верх» и «низ», максимальное и минимальное и т. д. (один из вариантов такого противопоставления А. Скрябин в отношении собственной музыки зафиксировал формулой «*высшая грандиозность и высшая утонченность*»). Так складывается специфическая для романтизма система бинарных оппозиций.

Одна из них может быть обозначена сопоставлением *субъективизм–объективизм*: субъективность как общепризнанная норма романтического сознания способна приобретать подчеркнутые формы, в своем крайнем выражении подводя к субъективизму;

противоположное стремление (максимально возможное отстранение от личностного начала, всемерное утверждение суммарного и массовидного) ведет к объективизму.

Другая пара романтических антиномий *эмоционализм–рационализм* расшифровывается так: амплитуда романтического эмоционализма простирается от трепетной взволнованности лирического высказывания до исповедальности и необузданного кипения страстей; романтический рационализм, напротив, всячески вуалирует проявления чувств, культивируя примат интеллекта, трезвого расчета, жесткой прагматики, абстрагированной логики.

Прерогативой романтика являются также следующие антитезы: беспредельный энтузиазм переустройства, «*стремление жить удешевлённой жизнью*» (А. Блок) – апатия и меланхолия; обостренное психологическое реагирование на малейшие колебания внутренней и внешней жизни – нарочитая индифферентность к ним; ощущение вопиющей неустроенности и неразумности окружающего мира – идеализированное его восприятие; культ вымысла, свободная игра воображения – натуралистический слепок действительности, ее протокольная регистрация и т. д.

В историческом отношении можно утверждать, что романтизм как тип мироощущения и художественного мышления возник вместе с формированием *homo sapiens* и с зарождением искусства. Это изначальная категория, существование которой в ее «антропологическом» варианте гарантируется вплоть до эсхатологической катастрофы, если таковая предречена человечеству. А пока этого не произошло, романтический менталитет остается необходимой константой бытия, важнейшей пружиной его имманентного развития.

Альтернатива к романтизму чаще всего именуется термином *реализм*, хотя по характеру своих устремлений она могла бы быть обозначена и словом *позитивизм*, а в отношении отдельных периодов уместна и дефиниция *классицизм* (в музыкальном искусстве это особенно очевидно по отношению к Высокому Просвещению вообще и Венской классической школе в особенности). Этика и эстетика реализма-позитивизма отчетливее всего соотносятся с понятием *оптимум*. Это и тяготение к сдержанности, уравновешен-

ности проявлений, к устойчивым формам существования с их размеренно-поступательным, эволюционным типом развития. Это и стремление к объективному воссозданию жизни «как она есть», желание понять и объяснить мир, исходя из него самого, что определяет установку на безусловную достоверность и тщательную мотивированность.

И если романтизм «бежит» к полюсам (центробежные тенденции, порождающие исключительную множественность граней и ракурсов), то реализм оказывает предпочтение принципам «здорового смысла» и «золотой середины» (центростремительные тенденции, обеспечивающие достаточную сбалансированность и единство). И наконец, реалисты испытывают преимущественный интерес к «земным», повседневным состояниям и ощущениям, так что, перефразируя Ф. Энгельса, можно говорить об «обычных характерах в обычных обстоятельствах».

Дуализм романтизма и реализма, примечательный и сам по себе, еще более важен ввиду того, что в ходе их попеременного преобладания складывается цикл эпохи. Как уже можно было понять, ее второй и четвертый периоды развиваются под эгидой реализма, а на начальной, центральной и завершающей стадиях вступает в свои права романтизм. Причем, на каждой из этих стадий он проявляет себя весьма вариативно.

Романтизм первого периода, закладывающий «программу» эпохи, отмечен избыточностью сил и возможностей, чертами бурного энтузиазма и первозданной свежести. Романтизм третьего периода задает новый сильнейший импульс движению эпохи, обычно акцентируя индивидуально-личностные мотивы.

Романтизм пятого периода, как правило, связан с ощутимым снижением активности, растекаясь по двум контрастным руслам – «золотой закат» и «черные сумерки». Вновь и вновь следует подчеркнуть, что на самом деле поздний романтизм и ранний романтизм (то есть романтизм пятого и первого периодов) совмещены во времени, сосуществуют и противостоят, реализуя диалектический процесс отмирания предшествующей эпохи (ее финальный фазис) и рождения эпохи последующей (ее исходный фазис).

Разумеется, это только самая общая схема, инвариантная парадигма, каждый раз наполняемая конкретным историческим со-



держанием. Следовательно, речь идет лишь о генерализующей тенденции, строгая закономерность которой может нарушаться действием спонтанных исторических обстоятельств и возникновением всякого рода аномалий.

Кроме того, стерильно «чистые» романтизм и реализм мыслимо моделировать скорее на уровне теоретической абстракции – в живой практике эти типы ментальности и художественного мышления представлены во всевозможных оттенках и комбинациях. В период преобладания одного из них другой вовсе не исчезает, временно уходя в тень и присутствуя в качестве дополняющего.

Однако при всем том, именно взаимодействие романтизма и реализма (позитивизма, классицизма), их ритмичная пульсация и смена является «режиссирующим» фактором, движущим принципом в разворачивании бытийной и художественной эволюции, сообщающим историческому процессу дискретно-стадиальный характер.

**Закономерности ускорения художественного процесса.** Все рассмотренное выше касалось в основном структуры, стадиальной модели и траектории отдельно взятой эпохи и было проиллюстрировано на примере Классической эпохи. Теперь можно выйти за ее пределы, чтобы осветить другую закономерность художественно-исторического процесса – его неуклонное ускорение, постепенное сжатие временных рамок.

Это сжатие происходит и в ходе эволюции каждой эпохи, но в целом оно не столь заметно, что позволяет пренебречь им для большей простоты и ясности общей картины. Единственное, что приходится несомненно учитывать – хронологическая зона на стыке эпох, где начальный период последующей эпохи равен по протяженности завершающему периоду предыдущей эпохи. Он как бы балансирует между прошлым и будущим, поэтому в приводимых ниже расчетах оказывается приблизительно на десятилетие больше периодов, идущих ему на смену.

Итак, было установлено, что каждый из пяти периодов Классической эпохи длился примерно по четыре десятилетия, что для эпохи в целом составило хронологический ареал в два столетия или немногим больше, если вести ее отсчет не с 1730-х, а с 1720-х годов. Ей предшествовала эпоха Барокко с периодами приблизительно по полстолетия (кроме первого, в котором прибавляем «лиш-

ние» десять лет): 1510–1560-е, 1570–1610-е, 1620–1660-е, 1670–1710-е, 1720–1760-е годы. Напомним, что на фазе 1510–1560-х годов Позднее Возрождение совмещается с Ранним Барокко, а на фазе 1720–1760-х Позднее Барокко с Ранним Просвещением. В общей сложности получаем протяженность более двух с половиной столетий.

Периодизация эпохи Возрождения требует в качестве «счетной единицы» уже шесть десятилетий (опять-таки за исключением первого периода): 1260–1320-е, 1330–1380-е, 1390–1440-е, 1450–1500-е, 1510–1560-е годы. Исключение было сделано для зоны стыка заключительной фазы Позднего Средневековья и того исходного периода эпохи Возрождения, который известен под названием *Проторенессанс*. Итого – более трех столетий.

Остановим движение в глубь веков и обратимся к текущему ныне времени, пришедшему на смену Классической эпохе. Предложенное ему наименование *Модерн* при всей своей условности отмечает тот факт, что процессы, начавшиеся на рубеже XX столетия, продолжают и ныне, в начале XXI столетия. Хронология их такова: 1890–1920-е, 1930–1950-е, 1960–1980-е, 1990–2010-е, и, заглядывая в ближайшее будущее, 2020–2040-е годы. То есть, тридцатилетние отрезки (кроме четырех десятилетий стыка Классической эпохи и Модерна), дающие в сумме примерно полтора столетия.

Сопоставим цифры, продвигаясь из настоящего в прошлое: Модерн – приблизительно 1,5 столетия, Классическая эпоха – 2 столетия, Барокко – 2,5 столетия, Возрождения – 3 столетия. Вряд ли могут быть сомнения в том, что до Возрождения художественно-исторические эпохи были еще более протяженными, а после Модерна они станут еще более краткими.

Высказав подобное предположение, имеет смысл завершить построение целостной художественно-исторической периодизации. Как уже было сказано, эпоха состоит из пяти периодов, в каждом из периодов можно дополнительно вычленить по два *этапа*, а далее мыслима и еще более детальная дифференциация. Это в сторону дробления, что, по логике вещей, предполагает возможность движения в противоположном направлении – по линии укрупнения: от *микро* (этап) через период и эпоху к макро, в роли которого выступает *эра*.

Исторической науке известно так называемое *Новое время* и в проекции на художественно-историческое пространство оно обнимает три эпохи – Возрождение, Барокко и Классическую эпоху. Возможно, будущие изыскания покажут, что точно так же из трех эпох состоят и более отдаленные эры: Средневековье, Античность (очевидно, сложнее с этим вопросом будет разобраться в отношении Древнего мира). Но уже и сегодня мы можем констатировать на уровне эр все то же сжатие хронологических измерений.

Выход в столь бескрайнее временное пространство, которым является эра, позволяет приблизиться к еще одной закономерности художественно-исторической эволюции. Имеется в виду своего рода «эстафета», которую предшествующее время как бы передает последующему времени. Разумеется, происходит это на их стыке и, таким образом, *исход* одного времени в некотором роде становится *истоком* другого.

С наибольшей очевидностью отмеченная закономерность сказывается в ритмичном чередовании того, что метафорически можно обозначить через понятия «свет» и «тьма», если за первым видеть относительную гармоничность и уравновешенность, а за вторым – сдвиги и сломы, которые подчас приобретают катастрофический характер. И оказывается, что «высветление» или «затемнение» в конце предшествующего времени «программирует» доминирующую окрашенность последующего времени.

В самом деле, «высветление» позднего периода Древнего мира предвосхищало «свет» Античности, «затемнение» Поздней Античности – «тьма» Средневековья, «высветление» Позднего Средневековья – «свет» Ренессанса, «затемнение» Позднего Возрождения – «тьма» Барокко, «высветление» Позднего Барокко – «свет» Классической эпохи, «затемнение» позднеклассического периода – «тьма» Модерна.

И далее есть основания ожидать, что Поздний Модерн с его «высветлением» должен подготовить «свет» следующей эпохи. И если эта следующая эпоха, которая должна начаться в середине нынешнего столетия (отмеченный выше период 2020–2040-е годы), действительно окажется более или менее органичной, то есть надежда, что, несмотря на все мрачные пророчества, человечество и его искусство «дотянут» хотя бы до

середины XXII века. А вот следующее «затемнение» может привести к последней «тени», то бишь к окончательному «концу света»...

В качестве резюме необходимо заметить следующее. Вряд ли имеет смысл оспаривать достаточно утвердившийся постулат: искусство имманентно только в известной мере, его саморазвитие мыслимо лишь в определенных границах. И в конечном счете понятно, что творцы искусства данного исторического этапа – это люди, неотрывно принадлежащие своему времени. Отсюда их достаточное одиночество, при всей внешне безразмерной амплитуде мировоззренческих позиций и типов ментальности. Отсюда же – достаточное созвучие устремлений, мотиваций и типов реагирования.

Следствием всего этого в сфере искусства является достаточное единообразие эстетических платформ, творческих потоков и всевозможные сближения, которые мы наделяем терминологически такими понятиями, как *стиль эпохи, художественное направление, школа, объединение, группа* и т. д. То есть все самое существенное в жизни искусства так или иначе определяется движением общих процессов, характеризующих жизнь человека и человечества на той же исторической фазе.

Обо всем этом в данном случае говорится только для того, чтобы подвести к мысли: то, что зафиксировано в произведениях художественного творчества данного исторического периода, с различной степенью приближения и адекватности отображает происходящее в действительности соответствующего времени. Следовательно, сказанное о закономерностях художественно-исторической эволюции с достаточными основаниями может быть развернуто в плоскость общеисторического процесса.

**Заключение.** Таким образом, умозаключения, адресованные миру искусства, можно считать приложимыми и к явлениям бытия в целом, а выводы, сделанные выше в отношении художественно-исторической эволюции, с успехом могут быть распространены на любые сферы онтологического порядка, в том числе использоваться в целях прогнозирования ближайших и отдаленных перспектив существования земной цивилизации.

*Поступила в редакцию 31.12.2014 г.*

## Императив духовного партнерства в феноменологии мудрости

Лисовский П. Н.

Институт международных отношений и лингвистики  
Межрегиональной академии управления персоналом, Киев



Исследовано в императиве духовного партнерства состояние природных ресурсов как регулярной эфирной субстанции, что воздействует на мудрость человека. Рассмотрены социокультурные условия, влияющие на креативное поведение личности в структуре духовного партнерства. При этом акцентируется латентная структура сознания творческой личности как архетипно-волевой регуляции для социальной инновации.

Установлена социокультурная матрица духовного партнерства, в которой выступают потребности и интересы. Это является гуманным залогом в прогрессе, в частности украинского общества. В этой связи речь идет о духовной мобильности, направленной на мудрое объединение и самосохранение здоровых партнерских сил для защиты ценностных интересов украинской нации. Полагается, что славянский этнос является наиболее превентивным (умоглядным) и перспективным на будущее. Это выражается в развитии новой философии управления, в которой искусство управлять является мудростью стиля руководства в инновационном звучании духа.

Отмечено, что необходимо на практике избавляться от привычных стереотипов управленческого мышления путем организационной культуры обучения соответствующего персонала.

**Ключевые слова:** императив, духовное партнерство, феноменология, мудрость, ценностные интересы, гуманный залог.

(Искусство и культура. — 2016. — № 1(21). — С. 74-79)

## The Imperative of Spiritual Partnership in Wisdom Phenomenology

Lisovsky P. N.

Institute of International Relations and Linguistics of Interregional Academy  
of Personnel Management, Kyiv

The condition of natural resources as regular radio substance that influences wisdom of the person is investigated in an imperative of spiritual partnership. The sociocultural conditions influencing creative behavior of the personality in the structure of spiritual partnership are considered. The latent structure of consciousness of the creative person as archetype and strong-will regulation for social innovation is thus accented.

The sociocultural matrix of spiritual partnership, in which requirements and interests act, is established. It is humane pledge in progress, of the Ukrainian society, in particular. In this regard it is a question of spiritual mobility directed at wise association and self-preservation of healthy partner forces for protection of valuable interests of the Ukrainian nation. The Slavic ethnos is believed to be most preventive and perspective onto the future. It is expressed in development of new philosophy of management in which the art to run is wisdom of style of the management in innovative sounding of the spirit.

It is noted that for this purpose it is necessary to get rid in practice of habitual stereotypes of administrative thinking by organizational culture of training of the corresponding personnel.

**Key words:** imperative, spiritual partnership, phenomenology, wisdom, value interests, humane pledge.

(Art and Culture. — 2016. — № 1(21). — P. 74-79)

Одним из самых злободневных вопросов в современном мире является духовное партнерство, от которого зависит будущее жизни во всей Вселенной. Следо-

вательно, императив духовных отношений между человеческой цивилизацией и живой природой становится ущербной, поскольку несет в себе реальную угрозу глобаль-

ной катастрофы. При этом конструктивное мышление и духовно ценностные константы человечества имеют значительную инерцию в силу современных нанотехнологий в информационном обществе.

Многие страны и народы ведут такой образ жизни, как будто бы экономический рост и расширенное потребление в силу неисчерпаемых природных ресурсов могут продолжаться бесконечно долго.

Цель статьи – переосмысление ценностно-нормативных констант в императиве духовного партнерства как гуманитарного залога для человеческой мудрости.

Подняты социально-философские вопросы парадигмального кода в мыслях среди ученых в отношении духовного партнерства. Проанализированы новейшие разработки исследователей в области социальной философии и философии истории по исследуемой теме. Работа выполнена на основе диалектических принципов развития общественной действительности, объективности определения и целенаправленности объекта исследования, единства исторического и структурно-функционального подходов и эмпирического освоения темы.

В императиве духовного партнерства на состояние природных ресурсов обратили внимание в 1970-х годах XX в. Донелла Медоуз и Йорген Рандернс. Проведя изучение основных тенденций развития мировой экономики, они подготовили так называемый «Первый доклад Римскому клубу». Показательным есть то, что увидела свет книга «Пределы роста», вышедшая в 1972 году и вызвавшая значительный резонанс в мировом обществе. В этой работе был поставлен существенный вопрос о том, к каким последствиям приведет форсированное развитие производства и потребления, требующие новых природных ресурсов. Авторы проанализировали, что рост в философии экономики не может продолжаться бесконечно долго, поскольку количество ресурсов на планете ограничено.

В 2002 г. увидела свет новая книга тех же авторов «Пределы роста. Тридцать лет спустя». На наш взгляд, основная идея книги состоит в том, что предупреждения мировых ученых не были услышаны. «Экономический рост большинства стран мира, направленный на удовлетворение растущего

потребительского спроса продолжается. В потребительскую гонку включились новые участники, в частности такие мировые гиганты, как Индия и Китай, что сделало ситуацию еще более опасной. Следствием этих процессов является то, что, по-видимому, пройдена точка невозврата, и цивилизация неудержимо катится к бездне» [1].

В этом отношении смысл регулярной эфирной субстанции биоты как духа воздействия на человека состоит в синтезе органических веществ из неорганических. «Такое, сохраняющееся в течение десятков и сотен миллионов лет, равновесие между биотой и средой ее обитания получило название биотической регуляцией параметров земной природной среды» [2]. Ведь историчен не только человек, но мир в целом, а потому, безусловно, и сама природа, ландшафт и пр., поскольку мир дан воедино с человеком как одно органическое целое. Изложим императив духовного партнерства в следующей последовательности.

**Герменевтика как духовный потенциал толкования в природе человека.** Структурным содержанием духовного партнерства в феноменологии мудрости является герменевтика, которая обладает потенциалом толкования в подлинном смыслогенезе. Именно приложение герменевтики к исследованию феноменов является заслугой Хайдеггера. «Человек, – считал он, – заброшен в окружающий мир, но его присутствие в мире очеловечивает мир. Он присутствует в мире как такая сущность» [3], которая обладает сознательным мышлением. Именно мудрый человек является процессом постоянного становления и самоопределения через череду мировоззренческих выборов. Такая личность достигает высшего уровня самосознания, что обеспечивает прогрессивное развитие демократического общества в духовном партнерстве.

К сожалению, сегодня речь идет о постепенной утрате человеком роли творца своей жизни, он становится несобранным, под «прессом» постоянно изменяющихся социальных требований. Считается, что социокультурные условия оказывают существенное влияние на креативное поведение личности в духовном партнерстве. Ведь в любом обществе есть таланты, которые не всегда в жизненной практике могут реали-



зовать свой эмоционально-интеллектуальный потенциал в силу действия социальных коллизий. Однако в латентной структуре инновационной личности функционируют механизмы (содержательно-специфические уровни архетипно-волевой регуляции), которые не ведут к блокировке инновационной активности. Эти механизмы в духовном партнерстве создают социальную мотивацию как стремление к успеху, как детерминирующей силы в структуре современного творчества. В силу этого социальное пространство выступает фактором успешности раскрытия внекультурной универсальной природы и имманентных тенденций его развития. При этом постулируется представление об идеальной траектории «самодвижения» креативности на протяжении жизненного пути личности, поскольку в обществе, в котором значительный уровень стремления к успеху, много энергичных людей как субъектов духа предпринимательской деятельности. Именно тенденция достигать поставленной цели способствует формированию духовного партнерства в обществе: «...посеешь мотивацию достижения, пожнешь урожай экономического роста». Разработанные для развития мотивации достижения тренинги, направленные на формирование «синдрома достижения», навыков самоанализа, выработки оптимальной тактики целеобразования, способности к межличностной поддержке, получили в мире широкое распространение» [4].

В рамках непроблематизированного способа постижения межличностных отношений в духовном партнерстве организуется социальный мир, дифференцированный в соответствии с различными степенями близости и анонимности отношений. В основе этого лежит способность человека к амбивалентному совмещению градиента индивидуального и типизирующего как конструктора социальных отношений.

Так, на наш взгляд, за формальной стороной замкнутости духовного партнерства в урбанизированном обществе индивид получил доступ к личной свободе. В свою очередь оборотной стороной свободы человека является чувство одиночества и покинутости. «Здесь, как и вообще, отнюдь не необходимо, чтобы свобода человека отражалась в его духовной жизни ощущением благо-

получия» [5]. Именно независимость индивида, являющаяся результатом «взаимной замкнутости и безразличия, составляющих условия духовной жизни наших широких кругов, нигде не чувствуется так сильно, как в тесной сутолоке больших городов, потому что физическая близость и скученность только подчеркивают духовную отдаленность» [5].

В работе «Бегство от свободы» Э. Фромм актуализирует проблему стремления человека отказаться от бремени свободы, дабы суметь побороть сковавшее его невыносимое чувство одиночества и беспомощности. По мнению Фромма, главные исторические пути бегства от свободы заключаются: а) в подчинении вождю, что характерно для тоталитарных режимов; б) в вынужденной конформизации личности, что характерно для современных демократических режимов [6]. Другими словами, отказавшись от бремени свободы, индивид перестает быть самим собой: «Он полностью усваивает тип личности, предлагаемый ему общепринятым шаблоном, и становится таким же, как все остальные, и таким, каким они хотят его видеть... Отказавшись от собственного «Я» и превратившись в робота, подобного миллионам других таких же роботов, человек уже не ощущает одиночества и тревоги. Однако за это приходится платить утратой своей личности» [6]. Это превращает окружающий мир в однородное тело, внешние границы которого, с точки зрения находящихся внутри него субъектов, становятся латентными (невидимыми).

На основе представлений о разнообразиях деятельности можно выявить основные социальные личностные типы. Для этого необходимо воспользоваться аналогией, предложенной К. Г. Юнгом, что характерно для духовного партнерства. На возрастание интереса к проблемам типологии личности перманентно повлиял «ренессанс» цивилизационных исследований, начавшийся с конца прошлого века. В центре внимания которых уровни макро-, мезо-, микроанализа, длительные исторические перспективы и повседневность.

Очевидно, что современное постнеклассическое знание переходит на уровень мультипарадигмальных, междисциплинарных исследований человека. Метатеоре-

тическое изучение духовного партнерства ориентирует на решение задач стратегического характера, требующих соответствующего проектирования и программирования социальных практик.

В соответствии с теорией элит для каждой социальной группы духовного партнерства необходимо иметь высокообразованную сплоченную и активно действующую энергию элиты. Украина может сделать значительный прогрессивный шаг вперед, если примет новую систему, которая опирается на такой моральный компонент в императиве духовного партнерства как достоинство и должное (качественное, профессиональное, компетентное). Только в таком варианте народ сможет гордиться своей элитой, а она – приносить пользу народу. Иначе Украине угрожает отсталость и упадок, недостатки и развал в социально-экономическом развитии.

В настоящее время одним из самых опасных последствий духовного кризиса, охватывающего, в частности Украину, становится процесс явного и латентного разрушения интеллектуального потенциала, особенно в сфере науки, образования и воспитания. При этом, интеллектуальный потенциал – это совокупность способностей и творческих дарований людей, их образовательно-квалификационный уровень. На основе этого формируется способность народа осваивать новые знания и информацию, использовать их для развития науки, культуры, искусства, создания и внедрения новой техники, разработки системы оптимальных решений во всех сферах общественной жизни. Творческие способности, высокий профессионализм и квалификация остаются невостребованными на фоне инфляции, падения уровня жизни населения, спада производства, безработицы.

Безусловно, одним лишь профессиональным образованием, каким бы высоким и качественным оно не было, невозможно решить все проблемы на пути развития общественной действительности. Поэтому необходим системный анализ в решениях интеллектуальной элиты, состоящей не только из интеллигенции, но и представителей всех слоев населения, отличающихся высокими требованиями прежде всего по отношению к себе и способных быть альтруистами в своем коммуникативном поведении.

**Основные механизмы управления в императиве духовного партнерства.** Одной из точек *механизма управления* в императиве духовного партнерства является координация и организация социальных отношений. По П. А. Сорокину, люди вступают в систему социальных взаимоотношений под влиянием комплекса факторов. Среди них особое место занимают социосознательные регуляторы поведения в обществе: нормы, ценности, представления, существующие в сознании его членов. Управление социальной системой может быть «адекватным в случае органичного учета присущей обществу совокупности норм и ценностей» [7]. Вместе с тем, исследователями установлено, что система ценностей, пропагандируемая как основа духовного возрождения современного украинского общества, не воспринимается общественным сознанием. Более того, «новая система ценностей, предлагаемая для Украины, в целом сформулирована как отражение духовных мерок только одного из ее регионов и не может служить основой создания общей системы ценностей» [8].

Социокультурной матрицей духовного партнерства для формирования определенных целевых задач выступают потребности и интересы. Поэтому безусловное соблюдение на практике гармонии индивидуальных и социальных интересов, равенства функциональных возможностей, справедливого характера взаимодействия и обмена всеми компонентами данной системы должно быть неременным условием нового украинского пути. Следовательно, в будущей и поистине обновленной Украине человек-гражданин должен перестать быть только средством достижения целей, а превратиться в стратегическую самоцель практической деятельности общества. Это является залогом гуманного прогресса украинского общества.

На наш взгляд, именно духовное партнерство как носитель нового системного генератива готово к целесообразному реформированию и обновлению Украины. В данном случае необходимо отметить категорию субъектов, которым удастся совместить несовместимое: объединить смысловые ценности, «побуждаемых извне, с утонченностью и чувствительностью тех, чей образ жизни базируется на внутреннем

побуждении» [9]. Эти люди представляют собой наиболее интеллектуально развитую в психологическом отношении часть общества. Они успешные аналитики, способные целостно охватить совокупность явлений и событий и превентивно оценить перспективы мирового общества, ради интересов дела и общей конечной цели могут сознательно оставаться на вторых ролях и заниматься повседневной работой, поскольку такое партнерство лишено эгоистических амбиций.

Кроме того, отдельные личности, создавая духовное партнерство, с возрастом переходят из одной категории в другую, меняют свой жизненный стиль и уклад. Следовательно, в современном обществе потенциально существует основа для формирования, в частности, украинской мудрой нации (государственности, украинства). Здесь, однако, имеется проблема, связанная с общей деструктуризацией украинского общества, поскольку сегодня отсутствуют важнейшие системообразующие факторы в виде прогрессивных общественных целей, идеологии, управления. Для этого необходимо иррационально и рационально осознавать социальную ситуацию в современном обществе, корректно критиковать тактику конфликтующих сторон.

В этой связи речь идет о гуманистической ориентации личности, ее духовной мобильности, направленной на объединение всех здоровых партнерских сил для защиты ценностных интересов украинской нации. Именно положительный пример в духовном партнерстве создает эффективный социально-психологический климат в обществе. В духовном партнерстве есть все основания полагать, что славянский этнос является наиболее перспективным, поскольку не востребован главный ресурс в партнерстве – это человеческий.

**Критерии оценки социального труда.** Главные усилия в реформировании общественных форм сознания следует направить на организацию целесообразной трудовой деятельности в духовном партнерстве. Такой труд в духовном партнерстве должен рассматриваться в многоаспектном плане во всех сферах мудрой организации общества – культурной, политической, экономической, правовой на микро-, мезо- и макро-уровнях.

Разумеется, предстоит определиться сначала на концептуальном, а затем и на методическом уровне, что такое в философии общественного рынка целесообразная трудовая деятельность. Оценить результаты целесообразной деятельности, как уровень достижения целей, возможно на базе полезности затрат рабочего времени. Действительно, любая работа не может осуществляться без затрат рабочего времени. Полезность и целесообразность этих затрат определяется рамками целей, в которых она осуществляется. Другими словами, степень целесообразности затрат рабочего времени будет определяться степенью отклонения от целей. Чем больше «дисперсионное» отклонение (в сторону недостижения), тем менее эффективно тратится рабочее время. Если таких отклонений нет, все рабочее время затрачено целесообразно.

Самоотклонение от целей в духовном партнерстве может быть зафиксировано при помощи квалитетических модулей или факторно-критериальных моделей как оценка результатов социального труда. При этом несвоевременно или некачественно выполненная работа предыдущим субъектом деятельности в духовном партнерстве фиксируется последующим субъектом в силу ненормированного ожидания. Претензии в часах бесполезно затраченного времени становятся главным содержанием рычага обратной связи в процессе оценивания результирующей деятельности.

В духовном партнерстве сложилось научное понимание «этнуса» как исторически возникшего вида устойчивой социальной группировки людей, представленной племенем, народностью, нацией. «Иногда как этнос обозначают несколько народов, исторически проживающих на определенной территории, обладающих общими, относительно стабильными особенностями культуры и психики, а также самосознанием, т. е. сознанием своего единства и отличия от других общностей» [10]. Другими словами, методологическим подходом является обеспечение и достижение духовной общности в партнерских отношениях. Это выражается в законности решений и действий соответствующих управленческих структур на основе толерантной деятельности. Все это, как представляется, позволяет оцени-

вать управленческую деятельность не только с позиции ее соответствия общим установкам и стандартам, нормам и принципам, но и с позиций овладения его конкретными объективными факторами с точки зрения реального использования в управленческой деятельности современных общественных институтов.

С развитием новой философии управления необходимо отметить, что искусство управлять – это мудрость стиля руководства в инновационном звучании. Поэтому необходимо экспериментировать, искать, творить в условиях определенного риска, налаживать духовные связи между партнерами, что является толерантно разнообразным и диалектически единым органическим управлением. Такой подход в методологической основе духовного партнерства как мудрая организация управления человеческими ресурсами повышает гибкость и целенаправленность, а также обеспечивает высокий уровень качества. Для этого необходимо сломать привычные стереотипы управленческого мышления, ориентирующие соответствующих субъектов на снижение производственных и других издержек. Эта проблема, прежде всего, должна решаться в экономической сфере путем обучения персонала, как целостной творческой личности, организационной культуре, которая в первую очередь соответствует их внутренним моральным качествам. При этом, в крупных корпорациях должны осуществляться: а) программы обучения, определяющие объем и характер знаний в области организации контроля и управления качеством; б) строго дифференцированный отбор по категориям субъектов управленческой деятельности, в частности кадровых работников.

**Заключение.** Соблюдение новой философии управления является ценностной парадигмой для духовного капитала мудрости

в партнерских отношениях, в которых осуществляется сложная композиция важных предположений и установок, бездоказательно принимаемых и разделяемых членами коллектива. В первую очередь культура экономическая должна выполнять роль социальной памяти общества, но не всей социальной памяти, а лишь того ее сегмента, который связан с историей экономических отношений. Разрешение противоречий, ослабляющих осуществление трансляционной, селекционной и инновационной функций культуры экономической во многом зависит от того, насколько системно будет задействован механизм функционирования духовного партнерства. Поэтому моральным стержнем организационной культуры управления является философия духа предпринимательской деятельности во всех сферах человеческой жизнедеятельности.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Медоуз, Д. Пределы роста. 30 лет спустя [Электронный ресурс]: Д. Медоуз, Й. Рандерс // Режим доступа: <http://ecorussia.info/ru/ecopedia/donella-mrdouez-predely-rosta=paragraph-3503>.
2. Горшков, В. Г. Физические и биологические основы устойчивости жизни [Текст] / В. Г. Горшков. – М.: ВИНТИ, 1995. – 470 с.
3. Хайдеггер, М. Бытие и время [Текст] / М. Хайдеггер. – СПб.: Наука, 2006. – 451 с.
4. Бергер, П. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания [Текст] / П. Бергер, Т. Лукман. – М., 1995.
5. Зиммель, Г. Большие города и духовная жизнь [Текст] / Г. Зиммель. – Логос. – 2002. – № 3 (34). – С. 1–11.
6. Фромм, Э. Догмат о Христе [Текст] / Э. Фромм. – М.: Олимп; АСТ-ЛТД, 1998.
7. Самогонов, А. Ю. Судьбы и пророчества Питирима Сорокина [Текст] / А. Ю. Самогонов // Человек. Цивилизация. Общество. – М.: Политиздат, 1992. – С. 21.
8. Навка, И. П. Аномия или переоценка ценностей? Демократические трансформации украинского общества в зеркале общественного сознания [Текст] / И. П. Навка, Н. П. Рагазин. – Донецк, 1998. – 73 с.
9. Радьяр, Д. Планеты и личности [Текст] / Д. Радьяр. – Воронеж, 1992.
10. Народы мира: историко-этнографический справочник [Текст] / гл. ред. Ю. В. Брамлей. – М., 1998. – 234 с.

*Поступила в редакцию 01.10.2015 г.*



## Дефиниция понятия «музей-заповедник»

Кепин Д. В.

Центр памятниковедения НАН Украины и Украинского общества  
охраны памятников истории и культуры, Киев



В статье проанализированы методические подходы в украинском музееведении и памятниковедении к характеристике музеев под открытым небом. Рассмотрено понятие «музеефикация памятников». Музеефикация археологических памятников рассматривается как технологический процесс, включающий инженерно-геологическую оценку («археологический памятник – геологическая среда») до проведения консервации объектов под открытым небом. Предложена классификация музеев-заповедников со своей типологией. Показана специфика «археопарков» и «геопарков». Рассмотрено новое научное направление в музеологии и памятниковедении Украины – археологическая скансенология. Определены объект и предмет этой науки. Также показана специфика создания «археопарков» in situ и «археодромов».

Предложена научная концепция создания археологического комплекса «Древнейшая архитектура Украины» с демонстрацией реконструкций жилищ в масштабе 1:1 эпох позднего палеолита – бронзы в Национальном музее народной архитектуры и быта Украины НАН Украины.

Детально рассмотрена возможность создания в историко-этнографической зоне «Полесье» этого музея натурной реконструкции – макета хозяйственно-бытового комплекса с поселения Пустынка (Черниговская обл.) эпохи бронзы.

**Ключевые слова:** музей под открытым небом, музей-заповедник, музеефикация, «археопарк», «геопарк», сохранение, экспонирование.

(Искусство и культура. — 2016. — № 1(21). — С. 80-87)

## Definition of the Notion of Museum-Reserve

Kepin D. V.

Center of Protection and Investigation of Monuments of the National Academy  
of Science of Ukraine and Ukrainian Society of Protection of the Historical  
and Cultural Monuments, Kyiv

The article deals with methodological aspects in museum and monument studies in Ukraine to describe museums of open air. The notion of «museumification of monuments» has been considered in this article. Archeological monuments museumification is considered to be a technological process, which includes engineering and geology estimation («archeological monument – geological environment») before the stage of the conservation of the open air objects. Classification of museums-reserves with their typology is proposed here. Specific character of «Archeoparks» and «Geoparks» is also shown. A new scientific trend in museum and monument studies in Ukraine, Archeological Scansenology, has been considered. Both the object and the subject of this science have been determined. Specific character of «archeoparcs» and «archeodromes» setting up is presented.

Scientific conception of the creation of the Archeological Complex of «Ancient Architecture of Ukraine» with 1:1 scale reconstruction of Upper Palaeolithic dwellings as well as Mesolithic, Neolithic, Eneolithic and Bronze ones in the National Open Air Museum of Folk Architecture and Life of Ukraine of NAS of Ukraine is also given. Possibility of creating in the historical and ethnographic area of «Polesiye» of this museum of natural reconstruction, a Pustynka settlement (Chernihiv Region) of the Bronze Age model household dwelling structure (complex), is considered in detail.

**Key words:** open air museum, museum-reserve, museumification, «Archeopark», «Geopark», preservation, display.

(Art and Culture. — 2016. — № 1(21). — P. 80-87)

Со второй половины XX ст. в европейской музеологии и памятниковедении разрабатываются и реализуются проекты по организации музеев под открытым небом. Как показывает опыт создания таких музеев в разных странах с включением па-

мятников как природного, так и культурного наследия, сегодня понятие «музей-заповедник» трансформировалось.

Методологические подходы к классификации музеев и созданию музеев под открытым небом рассматриваются в ра-

ботах целого ряда исследователей, в частности польских (Е. Чайковский), чешских (И. Плейнерова, К. Скленаж), словацких (М. Сополыга), болгарских (С. Недков, М. Станчева, М. С. Стаменова), белорусских (А. А. Гужаловский, В. С. Гурков, Т. А. Джумантаева, А. Н. Колбаско, А. И. Локотко, С. А. Локотко, И. Н. Симакова, А. Б. Сташкевич, В. С. Титов, В. А. Чантурия), азербайджанских (В. Г. Алиев, М. Н. Фараджева), российских (О. А. Антюфеева, О. Н. Бадер, М. И. Гарбер, Н. Н. Булатов, Ю. А. Веденин, О. Е. Вязкова, Б. В. Гнедовский, М. Б. Гнедовский, А. Н. Давыдов, Э. Д. Добровольская, Н. О. Иванова, И. В. Котлярова, М. Е. Кулешова, В. М. Кимеев, С. К. Кондратьева, А. Ю. Майничева, А. И. Мартынов, Е. Н. Мастеница, А. Н. Медведь, И. М. Минеева, Н. А. Никишин, А. П. Окладников, Д. А. Равикович, А. М. Разгон, О. С. Сапанжа, О. Г. Севан, Е. О. Такаракова, О. Г. Чибезкова, И. В. Чувилова, Д. Б. Шелов, Л. М. Шляхтина).

Создание музеев-заповедников связано с сохранением памятников *in situ*, а это в свою очередь предполагает их музеефикацию. Наиболее полно данная проблема упорядочения терминологии рассмотрена российским музеологом М. Е. Каулен в монографии «Музеефикация историко-культурного наследия России» (Москва, 2012). Исследователь предложила следующую типологию объектов, подлежащих музеефикации, и соответствующих музеев. По видам они делятся на ансамблевые и музеи среды. По типам они разделены на: музеи-памятники, музеи под открытым небом, экомuzeи, учреждения музейного типа. Также выделяются группы памятников под открытым небом: памятники архитектуры и градостроительства, памятники археологии, памятники науки и техники, ландшафты, среда, нематериальные историко-культурные объекты. Термин «скансен» ученый предлагает использовать только для музеев деревянного зодчества.

В своей книге по памятниковедению «Охрана памятников в России (теория, история, методика): учебник для высших учебных заведений» (Кемерово, 2013) археолог, музеолог, памятниковед, доктор культурологии, профессор А. М. Кулемзин понятие «музей под открытым небом» считает тождественным «средовому музею» и «скансен-музею». Однако отмечает, что скансен-музей – это

архитектурно-этнографический музей под открытым небом. Разновидностью музея под открытым небом является экомuzeй, который не тождественен «скансену».

В то же время другой исследователь Т. Н. Миронова в книге «Исторические и региональные аспекты сохранения наследия: монография» (Москва, 2014) изучает правовые аспекты создания музеев-заповедников и считает, что это наилучшая форма сохранения историко-культурного и природного наследия.

Однако в этих работах не рассматриваются взгляды украинских исследователей по вопросам создания музеев-заповедников и связанной с ними терминологии.

Цель данной статьи – проанализировать существующие подходы к классификации музеев под открытым небом в украинской музеологии и памятниковедении и показать на конкретном примере возможности создания экспозиции по истории первобытного общества в структуре Национального музея народной архитектуры и быта Украины НАН Украины.

**Классификация музеев под открытым небом.** Среди отечественных ученых нет единства в отношении понятия «музей под открытым небом». Так, архитектор З. С. Гудченко в своем диссертационном исследовании посвятила отдельный раздел этому вопросу. Она разделила по содержанию музеи народной архитектуры и быта на музеи «местечек», музеи села и музеи зонального типа. По территориальному охвату музеи классифицируются на многонациональные, национальные, зональные, региональные, локальные. По тематической направленности музеи также могут разделяться на историко-архитектурные и архитектурно-художественные [1]. В последующих работах исследователь предложила пять критериев общей классификации музеев под открытым небом: по содержанию (музеи сел, музеи города (или местечка), музеи со смешанной экспозицией); по территориальному охвату (многонациональные, национальные, региональные (суперрегиональные, субрегиональные), локальные); по тематической направленности (историко-этнографические, архитектурно-этнографические, архитектурно-художественные, историко-архитектурные, историко-соци-

ологические, мемориальные); по специфическому профилю (комплексные, специализированные); по способам формирования (перемещенные, стационарные, смешанного типа). Большое внимание З. С. Гудченко уделяет методике проектирования таких музеев и формам охраны памятников традиционного зодчества. По местонахождению памятников формы охраны делятся на две группы: *in situ* и в исключительных случаях допускается перемещение памятников, т. е. их изъятие из природного ландшафта на другую территорию, что предполагает создание «искусственного» музея под открытым небом. Термин «музеефикация» может относиться как к сохраненным памятникам *in situ*, так и к перемещенным [2; 3].

Историк-музеевед В. Г. Шмелев в монографии «Музеи под открытым небом. Очерки истории возникновения и развития» (Киев, 1983) и архитектор Л. В. Прибега делят архитектурно-этнографические экспозиции по территориально-этническим (региональным) признакам и охвату экспозиции на локальные, региональные, зональные и национальные [4]. Этнолог-музеевед, академик НАН Украины А. А. Скрыпник (1998) на материалах музеев-скансенов Украины предложила следующую классификацию: общегосударственные, региональные, узколокальные. Способы формирования музеев-скансенов и принципы создания таких экспозиций рассмотрены в монографии этнолога-музееведа А. Г. Данилюка «Українські скансени. Історія виникнення експозицій, проблеми розвитку» (Тернополь, 2006).

В 1960-х гг. в структуре архитектурно-этнографических музеев под открытым небом предусматриваются отделы археологии. Так, в 1964 г. по инициативе археолога, историка и музееведа М. И. Сикорского открыт Музей народной архитектуры и быта Среднего Поднепровья с таким отделом в г. Переяслав-Хмельницьком Киевской обл. Музей входит в состав Национального историко-этнографического заповедника «Переяслав». В отделе демонстрируются объекты и их реконструкции эпох позднего палеолита – средневековья, перевезенные с территории Среднего и Нижнего Поднепровья, Поднестровья.

Собственную классификацию историко-культурных заповедников предложил архитектор В. В. Вечерский (1996, 1997). Музей-

ные учреждения этого вида он разделил на следующие типы: историко-архитектурные, историко-археологические, историко-мемориальные, литературно-мемориальные, садово-парковые и собственно музеи-заповедники. В свою очередь городские заповедники исследователь разделил на три типа: заповедник-ансамбль, заповедник-город и промежуточный тип.

Историк-музеевед Р. В. Маньковская предложила следующую классификацию музеев культурно-исторической среды: заповедники, скансены, музеи под открытым небом, центры промыслов. В свою очередь экомuzeи делятся на: парк-музей, этнографический музей-заповедник под открытым небом, центр промыслов. По своей сути этнографический музей под открытым небом близок к экомuzeям, распространенным во Франции. На территории Украины это явление начинает развиваться также с 1970-х гг. [5; 6].

Исследователи также предлагают подразделять музеи под открытым небом на следующие варианты: музеи движимого типа – «скансены»; музеи *in situ*; музеи смешанного типа [7]. Существует и другая типология таких музеев. Они разделяются на два вида: общетематические и специализированные, репрезентирующие сельские занятия и технику; городские занятия и технические средства; техническую культуру (а – допроизводственные формы; б – производственные формы); отдельные виды деятельности (скотоводство, рыболовство, пчеловодство); археологические и смешанные археолого-этнографические экспонаты [8].

Отметим, что создание музеев-заповедников связано с сохранением памятников *in situ*, а это в свою очередь предполагает их музеефикацию. В научной и научно-популярной литературе встречается довольно широкое употребление термина «музеефикация» не только в отношении недвижимого наследия, но и движимых памятников – музейных предметов.

В то же время следует различать собственно «музеефикацию» от «приспособления» в отношении памятников архитектуры. В современной отечественной архитектурной практике музейного использования исторических зданий существуют следующие направления: преобразование памятника архитектуры в своеобразный экспонат, что и

есть, собственно, его «музеефикация»; включение памятника в функциональную структуру современного города путем его нового использования с музейной целью.

Отдельно следует рассматривать сохранение и экспонирование *in situ* объектов индустриального наследия, имеющих свои особенности и специфику.

Осторожно нужно использовать термин «музеефикация» в отношении памятников природы. Его целесообразно употреблять относительно геологических объектов (пещер, гротов, скальных навесов, горных систем и т. д.). Восстановление ландшафта в условиях музеев-заповедников не является музеефикацией.

Термин «музеефикация» зафиксирован и в правовых документах, в частности в «Международной Хартии по охране и использованию археологического наследия» («Лозаннская Хартия», 1990 (7 раздел) и в национальном законодательстве – Законах Украины «Про музеї та музейну справу» (1995), «Про охорону культурної спадщини» (2000), «Про охорону археологічної спадщини» (2000). В Законе Украины «Про охорону культурної спадщини» «музеефикация» определена как «совокупность научно обоснованных мероприятий относительно приведения объектов культурного наследия в состояние, пригодное для экскурсионного посещения». В этом же Законе специальная 33 статья касается заповедников, которые делятся на историко-архитектурные, архитектурно-исторические, историко-мемориальные, историко-археологические, историко-этнографические. По своему статусу они могут быть государственными историко-культурными или музеями-заповедниками. Также постановлением Кабинета министров Украины от 24 июля 2003 г. № 1149 утверждено Типовое положение о государственном историко-культурном заповеднике («Про затвердження Типового положення про державний історико-культурний заповідник»).

С 2001 г. выходит целый ряд справочных изданий по музееведению. Так, в словаре «Короткий словник музейних термінів» (Кировоград, 2001) кировоградские исследователи О. и О. Бабенков в определении историко-культурных музеев-заповедников исходят из нормативного положения, закрепленного в законодательстве Украины. Они разделены на исторические, историко-

архитектурные, историко-архитектурные и природные, историко-археологические, историко-этнографические, литературные и другие музеи-заповедники. Музей под открытым небом определен как музей историко-архитектурного, этнографического или комплексного профиля на основе построек-памятников деревянного зодчества и по своей сути близок к «скансену». В издании, подготовленном львовскими философами и филологами Р. Микульчиком, П. Слободяном, С. Диденко, Т. Рак, «Словник-довідник термінології музейництва» (Львов, 2012) под заповедником понимается территория (архитектурное здание), имеющая охраняемый статус для сохранения животного и растительного мира, всего природного комплекса или памятников истории и культуры и т. д. Музей под открытым небом и «скансен» рассматриваются как тождественные и понимаются как учреждения, специализирующиеся на коллекционировании и реконструкции давних помещений на больших открытых территориях, которые исторически связаны с экспозицией. В основу своего подготовленного словаря музейный педагог Ю. Н. Ключко «Музеезнавство: словник-довідник» (Киев, 2013) положила дефиницию терминов, предложенных российскими музееведами и разработанных под руководством И. В. Чувиловой [9]. В другом издании «Музеезнавство. Словник базових термінів / укладач-упорядник Л. М. Міненко» (Киев, 2013) музеи-заповедники отнесены к группе музеев комплексного типа под открытым небом *in situ*. По профилю делятся на археологические, историко-культурные, историко-архитектурные, историко-мемориальные.

Учитывая разработки российского археолога О. Н. Бадера совместно с археологом Е. Н. Титовой (2003) нами предложена классификация вариантов музеефикации недвижимых объектов археологического наследия, которые уже экспонированы, или тех, которые могут быть сохраненными *in situ* в Украине:

I. По группам (видам) памятников с дальнейшей соответствующей типологией.

II. По способу сохранения: а) в условиях природного ландшафта; б) в комбинированном режиме – павильонном на фоне природного ландшафта и с объектами под открытым небом.

Варианты музеефикации обуславливает также классификация археологических па-



мятников в соответствии с их материальной структурой (составом пород, характером строительных материалов и конструкций и т. д.).

Это позволяет говорить о развитии научного направления – археологической скансенологии со своим объектом и предметом исследования. Под археологической скансенологией понимаем междисциплинарную науку, являющуюся составной частью музеологии. Объект исследования – «археопарки» разных подтипов: *in situ*, археологические «диснейленды», «археодромы» – «экспериментальные поселения» («воображаемые музеи»). Предмет – экспозиционное отображение (моделирование, реконструкция) археологического контекста как *in situ*, так и в «воображаемых музеях».

Археологический музей-заповедник («археопарк»-«скансен») *in situ* – это территория, на которой расположены открытые археологические комплексы и/или объекты, имеющая соответствующий режим охраны в соответствии с законодательством страны. «Археопарк» входит в отдельную профильную группу – музеев-заповедников под открытым небом.

В отличие от «археопарков» *in situ*, «археодромы» не требуют определения зон охраны памятников, т. к. не включают музеефицированных комплексов и объектов в условиях природного ландшафта.

В Украине археологическая скансенология активно развивается с 1990-х гг. Подготовлены проекты по созданию как «археопарков», так и «архедромов». Наибольший опыт накоплен при создании заповедников с демонстрацией памятников античного времени, раннего и позднего средневековья [10].

Создание археологического музея-заповедника связано с проведением комплекса мероприятий по сохранению, экспонированию и адаптации недвижимых памятников в современную природную и культурную среду.

По нашему мнению, палеолитические и раннемезолитические памятники, на которых раскрыты объекты, сооруженные с использованием большого количества ископаемых остатков позвоночных животных, таких, как мамонт, северный олень и др., целесообразно называть археолого-палеонтологическими и на их основе создавать «археопарки».

Под «геопарком» понимаем естественнoнаучный музей под открытым небом, имеющий определенный правовой статус,

включающий в себя территорию с геологическими памятниками разных типов без участия в их образовании антропогенной деятельности в исторические эпохи. Как исключение в структуре «геопарка» могут быть представлены спелеоархеологические памятники каменного века, т. к. антропогенная нагрузка на такие природные объекты в то время была значительно ниже, чем в последующее историческое время.

**Перспективы создания Археологического комплекса в Национальном музее народной архитектуры и быта Украины НАН Украины.** В структуре Национального музея народной архитектуры и быта Украины (создан в 1969 г., первые экспозиции открыты в 1976 г.) в с. Пирогово в окрестностях Киева архитектором В. И. Останиным и этнографом-музееведом В. Г. Шмелевым в начале 1980-х гг. была предложена концепция создания экспозиции «Древнерусское зодчество» [11]. В 2003 г. архитектор и этнолог С. В. Верговский предложил в структуре музея выделить музейно-заповедный комплекс «Древняя Украина» с демонстрацией реконструированных объектов древнейшей этнокультуры Ойкумены [12].

Внося определенные коррективы в этот проект, нами в 2007 г. предложена научная концепция археологического комплекса «Древнейшая архитектура Украины» с экспонированием типичных образцов – гипотетических реконструкций хозяйственно-бытовых комплексов каменного века и эпох энеолита – бронзы, исследованных в разных регионах. При этом наиболее полное представление о характере жилищного строительства в первобытную эпоху дают археологические данные по материалам раскопанных поселений на территории Украинского Полесья (Волынского, Житомирского, Киевского, Черниговского, Новгород-Северского).

В этой связи значительный интерес представляет практически полностью исследованное поселение Пустынка эпохи бронзы (XIII–XII ст. до н. э.) под руководством С. С. Березанской (1974, 1982). В 1970–1980-х гг. она относилась этот памятник к восточнотшинецкой культуре, носители которой были праславянами. Вместе с археологом В. В. Отрощенко исследователь в середине 1990-х гг. отнесла поселение к сосницкой культуре, выделенной И. И. Артеменко (1989), носители которой были пра-

балтами. В то же время В. В. Отрощенко и С. С. Березанская (1997) относят Пустынку к протославянской тшинецко-комаровской общности племен. По мнению С. С. Березанской, в Украинском Полесье в эпоху бронзы существовали локальные отличия (Правобережье и Левобережье) в жилищном строительстве. Архитектором О. М. Нечмолодовой для поселения Пустынка сделаны реконструкции четырех жилищ, двух хозяйственных построек и одной культовой. Также выполнены обобщающие реконструкции технологии строительного процесса, жилища, хозяйственных построек, внешнего вида поселения.

Определенные аналогии жилищ и хозяйственных построек, по нашему мнению, можно проследить в традиционном жилищном строительстве как Украинского, так и Белорусского Полесья, частично Белорусского Понеманья и Белорусского Поднепровья.

По материалам изучения традиционного народного строительства Северной Украины XIX – начала XX ст. Т. В. Космина (1993, 1999, 2000) выделяет северо-украинский (полесский) тип с подтипами: западный (Волинское Полесье), центральный (Киево-Житомирское Полесье), восточный (Чернигово-Северское Полесье).

По характеру строительства Л. В. Прибега делит Украинское Полесье на Левобережное, Правобережное, Волинское (или Восточное), Центральное, Западное. По мнению ученого, прототипами архаичного жилища были временные жилищные постройки (курени, колыбы, землянки), которые встречаются и сегодня в отдельных районах Полесья и Карпат. В историко-этнографической зоне «Карпаты» Национального музея народной архитектуры и быта Украины экспонируются колыбы – временные жилища лесорубов и пастухов украинских горцев (рис. 1–2). А в историко-этнографической зоне «Полесье» этого музея можно увидеть «куринь» – сезонное жилище из с. Корошино Олевского р-на Житомирской обл. (рис. 3). Более давним типом жилища после землянки была наземная клеть срубной конструкции. Клеть, имеющая очаг, называлась «истопка» («стебка»). В центральных районах Полесья встречались однокамерные постройки – стебки для сохранения овощей. Как считает Л. В. Прибега, стебка является близким вариантом однокамерного жилища, распространенного в Украине

до XVIII ст. в этом регионе [4].

По мнению этнографов (С. А. Таранушенко, С. В. Верговский, Р. Ю. Гошко, А. Г. Данилюк), самые архаичные конструктивные элементы сохранились в традиционных постройках на территории Украинского и Белорусского Полесья, Белорусского Поднепровья. Тут строили и жилище, и хозяйственные постройки из дерева (сосна, дуб, реже осина или береза). Известны постройки на дубовых сваях («штандартах», «штимпалях», «пнях»). Пол жилища делали глинобитным, кроме камор («клетей»). По мнению Р. Ю. Гошко (1985), в Украинском Полесье самым древним типом кровли, зафиксированным этнографами, была сошная конструкция. Так, в с. Борове Рокитнянского р-на Ровенской обл. зафиксирована хата XIX ст. с хозяйственной постройкой – стайнею – stodолою, кровля которой опиралась на три сохи. По данным ученого, первые упоминания о крышах на кроквах на Полесье относятся к XV ст. Такие крыши характерны для жилищ срубной конструкции. В западных и центральных районах Украинского и Белорусского Полесья в XIX ст. преобладала каркасная техника возведения построек, а в восточных районах столбовая конструкция сохранилась до нашего времени в хозяйственных постройках. В историко-этнографической зоне «Полесье» можно увидеть хату 1697 г. из с. Беловеж Рокитнянского р-на Ровенской обл., рубленную из колотых сосновых плах (рис. 4). Также в этой зоне экспонируются хозяйственные постройки – хлев из с. Рыжки середины XX ст. (рис. 5) и клуня начала XX ст. из с. Карацубин Коропского р-на Черниговской обл. (рис. 6), кровля которых опирается на сохи.

Как считает этнограф-музеевед В. И. Наулко (1975), для жилища полесского региона конца XIX – начала XX ст. было характерно внутреннее планирование украинско-белорусского типа. Однокамерные жилища как реликты еще встречались в середине XX ст. в Овручском р-не Житомирской обл. и Рокитнянском р-не Ровенской обл.

В Белорусском Понеманье А. И. Локотко (1991, 1998) в с. Ляховичи Зельвенского р-на Гродненской обл. зафиксировал хату конца XIX ст. со стайнею – stodолою, кровля которой имела сошную конструкцию. Хозяйственные постройки на сваях хорошо сохранились в Пинском Полесье, в восточной части Беларуси,



Рис. 1.



Рис. 2.



Рис. 3.



Рис. 4.



Рис. 5.



Рис. 6.

редко встречаются на Черниговщине. Самым давним типом каркасно-прогонной кровли является крыша на сохах (система вертикальных опор, не связанных со срубом). Древней конструкцией жилища в лесной зоне исследователь считает каркасно-столбовую.

В жилищах сошная конструкция кровли еще сохранялась в западной части Белорусского Полесья в конце XIX ст. (с. Подболотное возле г. Волковыска). Этнолог Л. А. Молчанова (1968) считает, что сложнее за сошную форму столбовой конструкции была «на ключах», «на круччах», «на дзедках». Однокамерные постройки без сеней бытовали в Белорусском Полесье до середины XX ст. Самым архаичным типом была курная хата, окнами которой служили небольшие просветы, прорубленные в двух смежных концах сруба. Курные хаты бытовали в Беларуси, согласно этнологу В. С. Титову (1983), до середины XIX ст. Со второй половины XIX ст. они встречаются в сенях и каморах.

Обобщенная реконструкция хозяйственной постройки на сваях с поселения Пустынка напоминает постройку типа ам-

баров. Так, амбары на сваях конца XIX – начала XX ст. зафиксированы архитектором В. В. Трацевским (1989) в с. Хоцьк Лунинецкого р-на Брестской обл.

Среди построек хозяйственного назначения, открытых на поселении Пустынка, различается постройка № 7, расположенная рядом с жилищем № 10. Ее можно интерпретировать как «оборіг» – постройку столбовой конструкции для сушки снопов. Обобщенная реконструкция оборога, типичного для Украинского Полесья, выполнена этнографом Т. В. Косминой. Постройка такой конструкции, очевидно, использовалась и как архаичный овин (у белорусов – евня, еўня, асеть), на Черниговском Полесье – осіть, сушня. Хозяйственная постройка № 7 могла напоминать и белорусский оборог («абарог», «стажарня», «балясоўка») – столбовую конструкцию с перемещающимся навесом для сохранения сена. Оборог можно увидеть и в Западном Белорусском Полесье, и в Северной Беларуси. Полесский «абарог» представлял собой брусованный настил, который опирался на сваи. На настил ставили стог сена, потом



его покрывали соломой или очеретом, а чтобы покрытие не сносило ветром, сверху в радиальном направлении клали жерди.

Проведенный анализ характера жилищного строительства в поселении Пустынка не позволяет отождествлять его обитателей как с праславянами, так и с прабалтами. Это еще раз подтверждает точку зрения археолога Е. В. Максимова (1994) о принадлежности сосницкой культуры (возможно, данное поселение относится именно к ней) праславянам – прабалтам.

По нашему мнению, в Пустынке использовалась сошная конструкция кровли. Дополнительно необходимо исследовать вопрос о возможности использования конструкции на кроквах. Ведь, по имеющимся данным, можно предположить существование срубной конструкции в некоторых жилищах.

В историко-этнографической зоне «Полесье» музея возможна реконструкция хозяйственно-бытового комплекса с воссозданным интерьером с поселения эпохи бронзы Пустынка. Это даст возможность проследить преемственность строительных традиций с далекого прошлого до современности.

Построенная музейная экспозиция по истории культуры первобытного общества Украины будет иметь фрагментарный характер, обусловленный характером источниковедческой базы и уровнем ее интерпретации.

**Заключение.** Таким образом, музей-заповедник может быть определен как территория, включающая музеефицированные памятники природного (в основном геологические) и/или культурного наследия, имеющие исключительную ценность для науки и общества. На современном этапе развития музейной сети Украины можно выделить самостоятельную профильную группу музеев – музеев-заповедников под открытым небом (по историографической традиции можно пользоваться термином «скансен»), подразделяющихся на две подгруппы: историко-культурные и естественнонаучные (естественноисторические), которые в свою очередь могут быть классифицированы на типы и подтипы музеев-заповедников. Музей-скансен также может быть создан на специально отведенной территории – из перевезенных памятников. Экомuzeи не обязательно могут быть заповедниками, они могут создаваться в специальных зданиях. Такие музеи классифицируем на: *in situ*, экоэтноар-

хеологические и собственно краеведческие. В музеях народной архитектуры и быта целесообразно создавать археологические отделы с экспонированием как оригинальных памятников, так и их реконструкций, ведь традиции архитектурного творчества восходят к глубокой древности – позднему палеолиту. В таких музеях могут размещаться небольшие «археопарки» с демонстрацией подлинных археологических объектов и «археодомы» – с воссозданными жилищными хозяйственно-бытовыми комплексами.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гудченко, З. С. Архитектурно-планировочные проблемы создания музеев на открытом воздухе в Украинской ССР: автореф. дис. ... канд. архет.: 18.840 / З. С. Гудченко; Харьковский инженерно-строительный ин-т. – Харьков, 1971. – 24 с.
2. Гудченко, З. С. Создание музеев на открытом воздухе в УССР / З. С. Гудченко // Архитектурное творчество СССР: Проблемы, суждения, информация. – М.: Стройиздат, 1979. – Вып. 6. – С. 25–29.
3. Гудченко, З. С. Рекомендации по созданию музеев народной архитектуры под открытым небом / З. С. Гудченко, Т. Н. Кудрявцева, И. Ю. Меркулова, И. Н. Шургин. – Киев, 1988. – 90 с.
4. Прибега, Л. В. Методика охорони та реставрації пам'яток народного зодчества України / Л. В. Прибега. – Київ: Мистецтво, 1997. – 143 с.
5. Маньковська, Р. В. Музеологія як наукова галузь: сучасний дискурс та проблема теоретичного інтегрування / Р. В. Маньковська // Краєзнавство. – 2009. – № 3–4. – С. 136–144.
6. Маньковська, Р. В. Музей у сучасному соціопросторі: історико-культурологічний аспект / Р. В. Маньковська // Полікультуротворча діяльність 2010: матеріали міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ, 12–13 квітня 2010 р. – Київ, 2010. – С. 115–118.
7. Готун, І. А. Музеї під відкритим небом та експозиційні можливості експедиційних баз експериментальної археології / І. А. Готун, О. М. Казимір, О. А. Коваль, А. В. Петраускас, А. О. Петраускене // Експериментальна археологія: завдання, методи. Моделювання. Збірка наукових праць. – Київ: Вид-во Ліра-К; М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2011. – С. 29–92.
8. Петраускас, А. В. Створення музею-скансену «Древлянський Град» / А. В. Петраускас, А. О. Петраускене, О. А. Коваль // Археологія і давня історія України. – Київ: Ін-т археології НАН України, 2013. – Вип. 10: Експериментальна археологія: досвід моделювання об'єктів та виробництва. – С. 124–132.
9. Словарь актуальных музейных терминов // Музей. – 2005. – № 5. – С. 47–68.
10. Башкатов, Ю. Ю. До історії скансенів у Європі / Ю. Ю. Башкатов, Р. В. Терпиловський // Археологія і давня історія України. – Київ, 2011. – Вип. 5: Археологія від джерел до реконструкцій. – С. 7–16.
11. Останін, В. І. Принципи формування експозиції «Давньоруське зодчество» в Музеї народної архітектури та побуту Української РСР / В. І. Останін // Музей народної архітектури та побуту, принципи створення, проблеми розвитку в світлі Постанови ЦК КПРС «Про поліпшення ідейно-виховної роботи музеїв»: наукова конференція (6–7 вересня 1984 р., м. Київ). Тези доповідей. – Київ, 1984. – С. 57–60.
12. Верговський, С. До пропозицій створення Національного музейно-заповідного комплексу «Давня Україна» / С. Верговський // Матеріали до української етнології. – Київ, 2004. – Вип. 4(7). – С. 26–31.

Поступила в редакцію 31.12.2015 г.



## Уровни аккультурации личности

Косик Ю. А.

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



Современная глобальная цивилизация характеризуется интенсификацией аккультурационных процессов в результате активизации межкультурных контактов, среди которых западные исследователи выделяют аккультурацию на уровне группы и аккультурацию на уровне личности. Учитывая условия развития современной личности: глобализация, индивидуализация, динамичность современной социокультурной среды, актуальным направлением исследования является изучение аккультурации личности. Процесс аккультурации личности как механизм социокультурной динамики с ходом развития историко-культурного процесса приобретает новые формы и характерные особенности. Для более полного отображения сущности аккультурации личности в данной работе представлены различные уровни культуры личности, на которых происходят изменения в результате межкультурного взаимодействия. В ходе исследования нами были выделены такие уровни аккультурации личности, как ценностно-мировоззренческий, языковой, психологический, социальный, политический, правовой, экономический, бытовой. Динамика культуры на данных уровнях аккультурации личности зависит от индивидуальных особенностей человека и интенсивности межкультурного взаимодействия, поэтому некоторые из уровней могут быть не задействованы.

турации личности зависит от индивидуальных особенностей человека и интенсивности межкультурного взаимодействия, поэтому некоторые из уровней могут быть не задействованы.

**Ключевые слова:** аккультурация, аккультурация личности.

(Искусство и культура. — 2016. — № 1(21). — С. 88-93)

## Levels of Personality Acculturing

Kosik Yu. A.

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

Contemporary global civilization is characterized by intensity of acculturing processes as a result of activation of cross cultural contacts, among which Western researchers single out acculturing on the level of a group and acculturing on the level of a personality. Considering conditions of the development of the contemporary personality: globalization, individualization, dynamics of contemporary social and cultural environment, the topical direction of the research is studying personality acculturing. Personality acculturing process as a mechanism of social and cultural dynamics acquires new forms and specific features with the development of historical and cultural process. To more completely reflect the essence of personality acculturing the paper presents different levels of personality culture, at which changes take place as a result of cross cultural interaction. During the study we singled out such levels of personality acculturing as the value and world outlook, the language, the psychological, the social, the political, the legal, the economical, the domestic. Culture dynamics at these personality acculturing levels depends on individual features of the man as well as intensity of cross cultural interaction. That is why some of the levels can be inactive.

**Key words:** acculturing, personality acculturing.

(Art and Culture. — 2016. — № 1(21). — P. 88-93)

Для современного человека характерна динамичность, мобильность, космополитичность, что обусловлено, в первую очередь, распространением глобализационного процесса и интенсификацией межкультурных контактов. Процесс аккультурации в современном мире отли-

чается своей полисубъектностью. Поскольку в него включены как социальные группы, так и отдельная личность как субъект культуры. В ситуации активизации профессиональных контактов, переезда в другую страну, обучения за рубежом, межнациональных браков на первый план вы-

двигается исследование аккультурация на уровне личности. Специфика данного процесса обусловлена индивидуальной психологией личности, уровнем образования, областью профессиональных интересов и т. д.

Так как изучение аккультурации личности в современной социокультурной ситуации будет способствовать более глубокому теоретическому осмыслению современных межкультурных взаимодействий.

Цель исследования – выявление сущности процесса аккультурации личности и его уровней.

#### **Специфика аккультурации личности.**

Под аккультурацией мы понимаем процесс взаимодействия субъектов (групп или личностей) различных культур, который приводит к социальным, психологическим, культурным и другим изменениям в одной или обеих взаимодействующих сторонах. Таким образом, изменения на уровне группы включают в себя трансформацию социальной идентификации группы и социальных отношений внутри определенных культурных моделей и систем, языковые изменения в ходе межкультурного взаимодействия, трансформацию элементов и форм культуры (ценностей, норм, традиций, обычаев, религиозной принадлежности и т. д.), изменения в повседневной культуре (способы ведения хозяйства, одежда, пища и т. д.) и др.

В 60-е гг. XX века Т. Д. Грэйвс в своем труде «Психологическая аккультурация в полиэтническом обществе» [1] впервые предложил интерпретацию аккультурации в качестве процесса межкультурного взаимодействия не только на уровне этнической группы, но и как процесса взаимодействия личности с другой социокультурной средой.

В это время особую популярность приобретают психоаналитические концепции культуры, что дает толчок исследованиям аккультурации с точки зрения психоаналитического подхода, в первую очередь, индивидуалистических тенденций в развитии культуры. Однако следует отметить, что не все теоретические наработки по аккультурации на уровне группы можно апплицировать на отдельную личность, так

как каждая личность имеет свои индивидуальные особенности (возраст, воспитание, образование и др.) Во-первых, прикладные исследования в области аккультурации на уровне группы обобщали фактологический материал, не учитывая личностные особенности каждого представителя рецепиентной культуры. Во-вторых, следует отметить, что в данных исследованиях отсутствовал комплексный подход в исследовании аккультурации. В этой связи, теоретические исследования аккультурации личности определяются сложностью применения практических достижений в исследовании аккультурации на уровне группы для отдельной личности.

Личностная аккультурация приводит к изменениям не только в повседневном поведении, но и к трансформации культуры личности, к изменениям в психологическом и физическом самочувствии, включая систему ценностных ориентаций, поведенческих моделей, психологических установок, личностной идентификации, в отношениях между представителями внутри собственной группы и т. д.

В работе социального психолога С. Бохнера «Социальная психология кросс-культурных отношений» (1982) раскрывается влияние различных стратегий аккультурации на уровне группы на отдельную личность. Так, одна из стратегий – ассимиляция приводит к постепенному и в конечном итоге окончательному исчезновению рецепиентной культуры. На индивидуальном уровне ассимиляция приводит к включению личности в доминирующую культуру и признанию ее полноценным членом нового общества. Сегрегация, насильственная или добровольная, приводит к ущемлению прав представителей рецепиентной культуры, на личностном уровне данная стратегия приводит к шовинизму, дискриминации и пр. Такая стратегия как интеграция представляет собой не только культурный плюрализм, т. е. сохранение культурной идентичности, уникальности, традиций и норм, но и возникновение синкретичных видов культуры, что в западных исследованиях определяется термином «бикультурализм». На индивидуальном уровне бикультурализм

приводит к усвоению моделей поведения, норм и ценностей донорской культуры при условии поддержания личностью родной культуры. Если личность считает нормы двух культур несовместимыми, она обретает маргинальные черты, если же такой синтез воспринимается положительно, то личность становится своеобразным посредником между двумя культурами [2]. Таким образом, мы видим, что попытки теоретического обоснования аккультурации личности предпринимались западными исследователями, но в основном они сводились к переносу сущности и содержания групповой аккультурации на личность, что не способствовало объективному изучению данного явления. Опыт зарубежных исследователей в теории аккультурации позволяет выделить основные уровни аккультурации личности.

#### **Уровни аккультурации личности.**

На *ценностно-мировоззренческом* уровне аккультурация личности приводит к трансформации ценностных установок под влиянием взаимодействия с принимающей культурой, выступает механизмом динамики мировоззрения личности, включая религиозную и нравственную культуру, приводит к синтезу или культурогенезу традиций и норм культуры, приводит к трансформации культурной самоидентификации личности, способствует формированию новых навыков и знаний о функционировании культурных систем принимающего общества, а также способов применения этих знаний и навыков.

Таким образом, в результате ценностно-мировоззренческого вида аккультурации происходят трансформации в духовной культуре личности, а именно в динамике мировоззрения, ценностей, убеждений и норм.

*Языковой* уровень аккультурация личности предполагает процесс, в результате которого происходят языковые изменения у личности, связанные с продолжительным межкультурным взаимодействием. В результате языковой аккультурации человек изучает новый язык, формирует отношение к необходимости использования родного языка, либо обучается переключаться с родного языка на язык доминирующей

группы и наоборот в зависимости от необходимости, в некоторых случаях происходит формирование нового языка (пример Белорусского Полесья: синтез украинского, белорусского, польского).

Американский исследователь Р. Зайонц в своем труде «Агрессия “незнакомца” в условиях подчинения» (1952) [3] предпринял попытку теоретического обоснования возникновения психологических изменений у личности в процессе аккультурации с точки зрения концепции З. Фрейда о структуре психики личности. По мнению исследователя, психологические изменения обусловлены возникновением фрустрации у личности в результате столкновения с другой культурной средой. Формирование Супер-Эго личности происходит под воздействием родной культуры, подчинение личности нормам и требованиям принимающей культуры приводит к психодинамике Супер-Эго личности, т. е. приводит к разочарованию (фрустрации). Возникновение фрустрации включает защитные механизмы человеческой психики, которые определенным образом трансформируют психику.

Таким образом, психологические изменения в процессе аккультурации будет испытывать практически любая личность при относительно продолжительном межкультурном взаимодействии, что позволяет нам выделить следующий уровень аккультурации личности – *психологический*.

Данный уровень аккультурации личности предполагает возникновение различных внутриличностных изменений различной степени. Легкими психологическими изменениями, названными по Дж. Берри (1980) [4] «поведенческими сдвигами», являются усвоение новых поведенческих моделей и знаний о специфических психологических особенностях представителей принимающей культуры для установления успешных межкультурных контактов, имитация норм и правил поведения в соответствии с требованиями нового окружения.

В ситуации, если усвоение новых поведенческих моделей личностью в процессе аккультурации сопровождается определенными трудностями и конфликтными ситуациями, личность может столкнуться

с «аккультурационным стрессом» (Дж. Берри) [5]. Последний характеризуется ухудшением состояния душевного здоровья, ощущениями отчужденности, ухудшением физического самочувствия, проблемами самоидентификации, сложностями в выстраивании отношений в новом социуме и т. д.

Наиболее непредпочтительным результатом аккультурации личности на психологическом уровне выступает возникновение психопатологий личности, которые представляют наибольшую опасность для психологического здоровья, приводят к депрессии, психическим заболеваниям. В случае возникновения психопатологий личность не может без квалифицированной помощи справиться со стрессовой ситуацией. Формирование и развитие психических заболеваний личности в процессе аккультурации (астенический синдром, депрессивный синдром и другие) стало областью исследований западной клинической психологии и психиатрии.

Таким образом, представленный уровень аккультурации играет немаловажную роль в становлении современной личности, так как отвечает за ее «здоровье» и успешную социокультурную интеграцию.

На *социальном уровне* аккультурации личности происходит ее включение в социальные отношения принимающей культуры, осваивание социальных ролей в принимающей группе, усвоение правил функционирования нового социально-культурного окружения, формирование отношений с членами нового сообщества. Данный вид аккультурации личности характеризуется определенной степенью социальной активности личности в новой социокультурной среде, например, включение в определенные социальные группы, вступление в дружеские, брачные, профессиональные, академические и другие отношения с представителями принимающей культуры.

В процессе социальной аккультурации личности возможна трансформация самоидентичности, которая включает восприятие себя и окружающих, обработку информации о собственной группе и прочих группах. Проблема самоидентификации во

многом зависит от характера аккультурационной политики (С. Бохнер, У. Ламберт, Р. Тафт). В условиях интеграции у личности больше шансов сохранить собственную идентичность, и наоборот, в условиях ассимиляции может произойти коренное изменение самоидентичности в сторону доминирующей группы.

Немаловажным фактом в процессе трансформации либо сохранения идентичности личности является продолжительность межкультурного контакта. За короткий период протекания аккультурации личности очень мала вероятность кардинальной трансформации идентичности, и наоборот, за длительный период, избежать изменений в самоидентичности личности очень сложно.

Еще одним важным фактором динамики самоидентичности личности в условиях аккультурации является характер отношения личности к собственной и принимающей культуре. В случае положительного отношения к собственной культуре и негативного к принимающей, личность скорее всего сохранит самоидентичность, в обратной ситуации вероятность трансформации идентичности личности принимает максимальное значение. Также стоит учитывать и личностные характеристики и убеждения участников аккультурации, которые могут повлиять на динамику самоидентичности в процессе аккультурации личности.

Таким образом, социальный уровень аккультурации личности представляет собой процесс взаимодействия личности с новой социокультурной средой, в результате которого личность включается в общественные отношения принимающей культуры, осваивает социальные роли и модели поведения, характерные для нового общества, а также влияет на формирование самоидентичности в условиях межкультурного взаимодействия личности с другим социально-культурным окружением.

Уровень *политической аккультурации личности* предполагает трансформацию политической культуры личности в результате ее взаимодействия с другой социокультурной средой. Данный процесс приводит к изменениям в политических убеждениях и ценностях личности, влияет



на форму ее участия в деятельности политических институтов, на уровень усвоения личностью нормативной системы нового общества. На политическом уровне аккультурации индивид вырабатывает определенное отношение к институту власти и другим субъектам политической культуры (политическими лидерам, партиям, активистам и т. д.), в том числе, к самому себе как к участнику политической системы принимающей культуры. Данный уровень ориентирует человека на активное взаимодействие с политической системой нового общества (участие в голосовании, участие в политических акциях, соблюдение законов и т. д.).

На динамику политической культуры личности в процессе аккультурации влияет политика принимающего государства и его членов по отношению к гражданам своей страны и к членам группы меньшинства, а также средства массовой информации (Интернет, телевидение, печатные издания и др.). Так называемая политическая аккультурация личности приобретает новый политический опыт, сталкивается с вопросом о необходимости сохранения собственной политической культуры, сформированной до вступления в межкультурный контакт.

Таким образом, на данном уровне взаимодействия личности с другой социокультурной средой, в результате которого происходит трансформация политической культуры личности, политического сознания и политического поведения личности.

Аккультурация личности на *правовом уровне* приводит к динамике правовой культуры личности, в результате чего приобретаются новые знания и трансформируются идейно-теоретические правовые представления. Данный уровень предполагает формирование привычек, проявляющихся в законопослушании и правомерном поведении личности, формирование правовой психологии личности, формирование правовой идеологии, формирование умений эффективного использования средств права с целью осуществления субъективных прав и свобод для достижения своих личных целей, трансформацию правового статуса, усвоение юридических знаний

и т. п. в результате взаимодействия личности с новой социокультурной средой. Правовой уровень аккультурации личности определенным образом влияет на ее творческую деятельность в области права.

Таким образом, правовая аккультурация личности представляет собой трансформацию правовой культуры личности в процессе межкультурного взаимодействия, включая правовую грамотность и правовую активность личности.

*Экономический уровень* аккультурации предполагает функционирование индивида в новом экономическом пространстве, что приводит к динамике экономической культуры личности. Примером может служить трансформация экономической культуры личности в условиях жизни в другой стране (сложности с поиском работы и самообеспечением, проблемы функционирования в другом типе экономики и т. д.). Трудности на данном уровне аккультурации часто обусловлены низким уровнем общего и, в частности, экономического образования, что предполагает недостаток специальных знаний о функционировании экономической системы принимающей культуры. Процесс аккультурации личности коренным образом оказывает воздействие на экономическое сознание, т. е. совокупность представлений о производстве, обмене, распределении и потреблении материальных благ, влиянии экономической системы на развитие общества, о путях и формах, методах и способствующих устойчивому развитию общества.

Аккультурация личности на *экономическом уровне* представляет собой процесс формирования экономической культуры личности в результате усвоения правил функционирования экономической системы другого социально-культурного окружения, а также процесс вовлечения личности в экономическую систему нового общества.

*Бытовой уровень* аккультурации предполагает изменения повседневной культуры личности в результате межкультурного взаимодействия, которые отображаются в предметах домашнего обихода (например, оформлении жилья), стиле одежды, пищевых привычках, в использовании средств

технического обслуживая, в способах хозяйствования и т. п.

**Заключение.** В данной статье были рассмотрены следующие уровни аккультурации личности: ценностно-мировоззренческий (включает религиозный и нравственный уровень), языковой, психологический, социальный, политический, правовой, экономический, бытовой. Стоит отметить, что исходя из индивидуальных особенностей и личного опыта человека, определенные уровни аккультурации могут быть не задействованы в процессе межкультурного взаимодействия.

В результате исследования мы определили аккультурацию личности как процесс ее взаимодействия с новой культурной средой, в результате чего происходят трансформации на всех уровнях культуры личности: ценностно-мировоззренческом, языковом, психологическом и т. д. Таким

образом, проблема сущности аккультурации личности требует дальнейшего исследования в условиях техницизма, индивидуализма и информатизации современной культуры.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Graves, T. D. Psychological acculturation in a tri-ethnic community / T. D. Graves // *South-western Journal of Anthropology*, 23. – 1967. – P. 337–350.
2. Bochner, S. The social psychology of cross-cultural relations / S. Bochner // *Cultures in contact: Studies in cross-cultural interaction* / Oxford: Pergamon. – 1982. – P. 5–44.
3. Zajonc, R. B. Aggressive attitudes of the «stranger» as a function of conformity pressures / R. B. Zajonc // *Human Relations*. – 1952. – № 5. – P. 205–216.
4. Berry, J. W. Acculturation attitudes in plural societies / J. W. Berry, U. Kim, S. Power, M. Young, M. Bujaki // *Applied Psychology*. – 1989. – № 38. – P. 206.
5. Berry, J. W. Immigration, Acculturation, and Adoption / J. W. Berry // *Wiley Online Library* [Electronic resource]. – 2008. – Mode of access: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1464-0597.1997.tb01087.x/pdf>. – Date of access: 18.03.2014.

*Поступила в редакцию 06.04.2015 г.*

УДК 75.041.5(476):069(476.5)

## Портрет работы Ивана Хруцкого в собрании Полоцкого музея-заповедника

Джумантаева Т. А., Лысенко Л. М.

Национальный Полоцкий историко-культурный музей-заповедник, Полоцк



В статье приводится весь процесс атрибуции живописного портрета Адама Мицкевича. Холст, о котором идет речь, хранится в музейном собрании Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника в коллекции работ правнучки И. Ф. Хруцкого Я. А. Матеевской. Атрибутированный ранее портрет А. Мицкевича работы И. Хруцкого находится в Институте русской литературы Российской академии наук в Санкт-Петербурге (Пушкинский Дом). Авторами дается исторический аспект возможного времени написания произведения, хранящегося в Полоцке, его искусствоведческий анализ, сравнительный визуальный анализ с портретом из Пушкинского Дома и выводы материаловедческой экспертизы, сделанные в Институте физики им. Б. И. Степанова НАН Беларуси. Предположительно, полоцкий портрет А. Мицкевича является предшественником, т. е. первым вариантом портрета, находящегося в Санкт-Петербурге.

портрет А. Мицкевича является предшественником, т. е. первым вариантом портрета, находящегося в Санкт-Петербурге.

**Ключевые слова:** портрет, атрибуция, музейный предмет, материаловедческая экспертиза.

(Искусство и культура. — 2016. — № 1(21). — С. 94-98)

## Portrait by Ivan Khrutsky in the Fund of Polotsk Museum Reserve

Jumantayeva T. A., Lysenko L. M.

National Polotsk Historical and Cultural Museum-Reserve, Polotsk

Research objective is the process of attribution of a museum subject – a portrait of Adam Mitskievich. The canvas under consideration is stored in the museum fund of National Polotsk Historical and Cultural Museum-Reserve in the collection of works by I. F. Khrutski's great granddaughter Ya. A. Matseyevskaya. The earlier attributed portrait of A. Mitskevich by I. Khrutski is in the Institute of the Russian Literature of the Russian Academy of Sciences in St. Petersburg (Pushkin House). The authors of the article give a historical aspect of the possible time of painting the picture, stored in Polotsk, its art analysis, the comparative visual analysis with the portrait from the Pushkin House as well as conclusions of material and technological research made at B. I. Stepanov Institute of Physics of Belarusian NAS. Presumably, the Polotsk portrait of A. Mitskievich was the original variant in relation to the portrait which is in St. Petersburg.

**Key words:** portrait, attribution, museum subject, materials research examination.

(Art and Culture. — 2016. — № 1(21). — P. 94-98)

В 2010 г. древний Полоцк был объявлен первой культурной столицей нашей страны, а в Список памятных дат ЮНЕСКО на тот год было внесено имя выдающегося белорусского живописца Ивана Фомича Хруцкого. В связи с его 200-летним юбилеем в рамках года культуры в Полоцке состоялась очень значимая для белорусской культуры Международная научно-практическая

конференция. Конференцию, которая состоялась 5 сентября, готовили сотрудники Национального художественного музея Республики Беларусь и Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника. В музеях Беларуси, России, Украины, Литвы и Польши хранится более 100 полотен И. Хруцкого, что говорит о широкой популярности художника в XIX в. Тем не менее,

---

Адрес для корреспонденции: e-mail: muzey@vitebsk.by – Т. А. Джумантаева

---

его творчество и биография не были хорошо изучены. 200-летний юбилей и посвященные этой дате выставки и конференции оживили интерес исследователей к наследию художника.

Целью исследования является атрибуция музейного предмета, а именно – живописного портрета Адама Мицкевича.

Историография жизни и деятельности И. Ф. Хруцкого. К исследованию биографии и творчества И. Хруцкого в разное время обращались: М. А. Орлова (Искусство Советской Белоруссии: очерки. М., 1960), Я. Милобедская (Jan Chrycki-nowe dane do zycia i tworczości / Biuletyn historii sztuki, 1962, № 2), Л. Н. Дробов (Живопись Белоруссии XIX – начала XX века. Минск, 1974), И. Н. Паньшина и Е. К. Ресина (Иван Хруцкі. 1810–1885. Альбом-каталог. Мінск, 1990), Д. Н. Лебедева (Иван Хруцкий: альбом. М., 2000) и др. Последняя работа стала итогом накопленной информации и научных изысканий.

Но к 2010 г. многие исследователи пришли к выводу, что в творчестве и биографии И. Хруцкого не все так однозначно и понятно, как кажется на первый взгляд [1]. Российские, белорусские, польские и литовские искусствоведы приняли участие в упомянутой юбилейной конференции, посвященной И. Хруцкому. По итогам конференции был издан Сборник материалов (Матэрыялы міжнар. навук.-практ. канф., прысвеч. 200-годдзю з дня нараджэння вядомага беларускага жывапісца XIX ст. Івана Фаміча Хруцкага) Полацк, 5 верас. 2010 г. – Мінск: Белпринт, 2010.), в котором нас особенно заинтересовали доклады по поводу исследований портретов, написанных И. Хруцким или приписанных ему.

Сотрудники нашего музея-заповедника в феврале 2010 г. подготовили выставку и каталог работ правнучки Хруцкого Я. Мацевской. Выставка экспонировалась в Национальном художественном музее в Минске. Белорусские СМИ (в частности, БЕЛТА), освещая события, связанные с юбилеем художника, в мае опубликовали небольшую заметку о том, что в Полоцке при подготовке выставки работ правнучки художника Ядвиги Мацевской был найден портрет Адама Мицкевича, написанный Иваном Хруцким. Об этом портрете, его атрибуции и авторстве пойдет речь в нашей статье.

**Портрет А. Мицкевича в полоцком собрании и собрании Пушкинского Дома: сравнительная характеристика.** В фондах Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника с 1997 г. хранится живописный портрет польского поэта и общественного деятеля Адама Мицкевича (1798–1855)<sup>1</sup>, поступивший в музей-заповедник в составе коллекции живописных и графических работ правнучки известного живописца XIX в. Ивана Фомича Хруцкого<sup>2</sup> Ядвиги Александровны Мацевской<sup>3</sup>.

Коллекция в количестве 720 единиц поступила в музейное собрание после смерти художницы. Сама Я. Мацевская неоднократно приезжала на родину в Полоцк и деревню Захарничи, где с 1920 по 1933 г. она жила в имении прадеда вместе со своими матерью Еленой Иосифовной (урожденной Хруцкой), отцом Александром Александровичем и старшей сестрой Еленой [2].

Изучая данную коллекцию, сотрудники музея поставили под сомнение принадлежность портрета авторству Я. А. Мацевской. Было высказано предположение, что портрет А. Мицкевича принадлежит кисти И. Хруцкого. Вопрос об авторстве портрета был озвучен в канун 200-летнего юбилея И. Хруцкого (2010 г.). В частности, было сделано предположение о том, что полотно, принадлежащее музею-заповеднику, – работа И. Хруцкого и, возможно, копия портрета, находящегося ныне в Пушкинском доме (Институт русской литературы Российской Академии наук- ИРЛ РАН. Портрет можно увидеть по адресу: <http://vsdn.ru/museum/catalogue/exhibit12315.htm>). (ил. 1). Из актовых документов ИРЛ РАН следует, что портрет А. Мицкевича (холст, масло, 58,3 x 46,5 см) [3, с. 87] был приобретен Институтом 15 июня 1949 г. у Софьи Александровны Мацевской, сестры мужа внучки Елены Иосифовны Мацевской. Как и в нашем случае, портрет не подписной, атрибутирован по семейной ле-

<sup>1</sup> Мицкевич (Mickiewicz) Адам (1798–1855), польский поэт, публицист, политический деятель. Информацию можно найти на сайте: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=367>.

<sup>2</sup> О творчестве И. Ф. Хруцкого и его работах, хранящихся в Национальном художественном музее Республики Беларусь информация на сайте – <http://www.artmuseum.by/ru/vyst/virt/k-200-letiyu-i.f.-xruczkogo>.

<sup>3</sup> Каталог работ Я. А. Мацевской можно посмотреть на сайте Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника <http://polotsk.museum.by/node/22305>.



генде, датируется 1850-ми годами. Портрет был опубликован в издании «А. С. Пушкин и его современники в портретах: музей Пушкинского Дома» (СПб., 1999, кат. 195, с. 205, 408).

Судя по датировке, портрет А. Мицкевича, находящийся в ИРЛ РАН, был написан И. Ф. Хруцким в период, когда после рождения сына Иосифа в 1854 г. художник вел замкнутый образ жизни, постоянно проживая в своем имении Захарнич. Портрет не был заказной работой, и как пишет И. Н. Панышина: «Не выключна таксама, што Хруцкі звярнуўся да адлюстравання Міцкевіча, прыгадваючы сваё знаходжанне ў Пецябургу, дзе ён рабіў першыя крокі ў мастацтве і мог сустракацца ў 1828 г. з Міцкевічам...» [3, с. 14].

На портрете – погрудное изображение А. Мицкевича в повороте три четверти влево (ил. 2). Он одет в темный сюртук, застегнутый не на все пуговицы, из-под шейного платка виден белый воротник рубахи.

Идентичное изображение А. Мицкевича и на портрете, находящемся в Полоцке. Правда, холст имеет несколько меньшие размеры, т. к. срезан с подрамника и имеет неровные края (холст, масло, 57 x 40 см). Оба портрета выполнены в сдержанном зеленовато-охристом колорите с применением белильных высветлений на волосах и воротничке, с той разницей, что портрет в полоцком собрании не имеет той завершенности и детальной прописки как в портрете музея Института русской литературы и к чему так привыкли искусствоведы и ценители живописи И. Ф. Хруцкого. Все известные произведения этого художника, находящиеся в музейных собраниях очень тщательно прописывались мастером до удивительной иллюзорности восприятия.

Можно высказать предположение, что оба портрета постоянно находились в имении и в 1933 г., в момент высылки семьи из Полоцка, портреты были увезены семьей Мацевских.

**«Портретное искусство И. Хруцкого»: полоцкий период.** Известно, что в 1844 г. Иван Фомич приобрел усадьбу Захарнич в Полоцкой губернии и с этого момента начался белорусский период творчества живописца, к сожалению, наименее изученный. «В Захарничях Хруцкий обратился к изображениям “комнат” – одной из любимых тем в искусстве бидермейера. Хруцкий

воспроизвел собственные копии с работ современников, в том числе таких известных художников первой половины XIX столетия, как Ф. А. Моллер и Ф. А. Бруни. Предметы, представленные в интерьерной, повседневной среде, кажутся порой гораздо более “одушевленными” и образно выразительными, чем на полотнах Хруцкого, относящихся к жанру натюрморта» [4]. Основным заказчиком Хруцкого почти на десятилетие (с 1846 по 1854 г.) стал виленский архиепископ (с 1852 г. – литовский митрополит) Иосиф Семашко. По заказам церковного иерарха мастер писал иконы для церквей, выполнил галерею портретов церковных деятелей для резиденции митрополита [3; 5]. Входящий в эту галерею портрет иеромонаха Викентия Лисовского говорит о неких новых нотках, появившихся в живописи И. Хруцкого – простота композиционного построения, темный нейтральный фон, эмоциональная строгость. Прием постановочно-парадного портрета в его ранних работах сменился на желание раскрыть в человеке его личностные особенности («Автопортрет», «Портрет П. Янковского», «Портрет А. Мицкевича»). Художник меньше внимания уделяет деталям, а акцентируется на психологической характеристике портретируемого. Хочется обратить внимание на то, что с середины 1850-х годов в работах художника появилась некая другая интонация как психологическая, так и живописная. А. П. Хоряк, заведующий отделом русской живописи Национального художественного музея Республики Беларусь, характеризуя «Мужской портрет», написанный И. Хруцким в 1851 г. пишет: «Лицо портретируемого передано очень фактурно, без намека на идеализацию, мазок стремительный, довольно экспрессивный. В определенной мере это характеризует те изменения, которые происходят в портретном искусстве художника» [5, с. 13].

Конечно, вопрос об авторстве невозможно решить только путем визуального изучения и искусствоведческих выводов, хотя каждая даже небольшая деталь, незаметная глазу простого зрителя, может помочь провести искусствоведческий анализ и внести частицу ясности в непростом вопросе авторства картины. В. Н. Петрова, старший научный сотрудник отдела технологических

исследований Государственного Русского музея, провела технологическое изучение портретного наследия И. Ф. Хруцкого и выявила особенности техники живописи художника [6]. Выводы, сделанные ею, вполне совпадают с нашими в исследованиях портрета А. Мицкевича.

**Сравнительная и материаловедческая экспертиза.** Для определения в двух портретах соответствия композиционного построения и последовательности прописывания элементов лица, одежды, воротничка было проведено с помощью компьютера, т. е. произведено фотографическое наложение двух изображений. Данная процедура показала, что оба изображения имеют полное соответствие друг другу и при наложении изображений являют собой один портрет. Что подтверждает использование приема «припорох» при повторении нового варианта данного портрета. Распределение цветовых пятен подмалевка по поверхности холста также идентичны.

В мае 2010 г. доктором физико-математических наук Института физики им. Б. И. Степанова НАН Беларуси С. Н. Райковым была проведена материаловедческая экспертиза картины. Исходя из полученных результатов лазерной экспертизы, был сделан вывод, что рассматриваемая картина наиболее вероятно написана во второй половине XIX в. [7].

Необходимо отметить, что на оборотной стороне холста с портретом Мицкевича расположена еще одна работа – натюрморт (как выяснилось позже, под ним – еще одна работа – женский портрет). Привлекший такое пристальное внимание портрет А. Мицкевича, по манере письма сильно отличается от натюрморта. Натюрморт представляет собой изображение вазы с цветами в центре композиционного поля и фруктов (яблоки, груша, виноград), частично лежащих в белой тарелке и отражающихся в стеклянной поверхности стола. Под данным натюрмортом визируется еще один слой живописи [8].

В мае 2015 г. с помощью Т. Е. Щербицкой, заведующей отделением лучевой диагностики учреждения здравоохранения «Полоцкое РТМО», было проведено рентгенографическое исследование с целью увидеть нижележащее изображение. Рентгенографический анализ показал, что под плотным живописным слоем натюрморта находится

изображение незавершенного женского портрета. Прослеживаются крупные широкие мазки, моделирующие форму лица, головного убора, волос, что говорит о портрете, как о подмалевочном варианте. Живописный слой тонкий, схожий с лессировочной живописью портрета А. Мицкевича.

В июне 2015 г. старшим научным сотрудником, кандидатом физико-математических наук Института физики НАН Беларуси Е.В. Шабуня-Клячковской был проведен сравнительный анализ художественных материалов, используемых в портрете А. Мицкевича и «Натюрморте». Материаловедческое исследование образцов проводилось с помощью ультра-чувствительных методов атомной и молекулярной спектроскопии. В частности, элементный анализ красочных паст проводился с помощью лазерной эмиссионной спектроскопии [9]. В результатах экспертизы, подготовленной Е. В. Шабуня-Клячковской, сказано: «...в обоих произведениях использованы пигменты одного и того же временного диапазона – не ранее 1860-х годов. Связующее красочных паст масло, однако, следует заметить, что в ИК-спектрах, зарегистрированных от красочных паст произведения “Натюрморт”, присутствует полоса в области 720–724 см<sup>-1</sup>, которая характерна для масел, находящихся в процессе полимеризации, из чего можно сделать вывод, что произведение “Натюрморт” появилось гораздо позже на обратной стороне холста произведения “Портрет Адама Мицкевича”. Отсутствие свинцовых белил даже в виде примеси в красочных пастах произведения “Натюрморт”, а также толстый слой грунта под живопись косвенным образом подтверждают справедливость этого суждения» [9].

**Заключение.** Собранные и известные сведения о жизни И. Ф. Хруцкого, дают основания думать что, оба портрета находились в семье Мацевских. И после 1938 г., после расстрела родителей Я. А. Мацевской, один из этих портретов был продан, сестрой Александра Александровича, Софьей, в Пушкинский дом. Второй портрет, который художник использовал как черновик, хранился у Ядвиги Александровны. Учитывая живописную незавершенность портрета автором, который оставил его на стадии прописанного подмалевка, а также

использование данного холста, на оборотной стороне, как чернового материала для композиционных и живописных проб, можно вполне предположить, что два портрета на одном холсте могут принадлежать кисти И. Ф. Хруцкого.

Как мы понимаем, при решении вопроса об авторстве учитываются результаты всего комплекса исследований. И тот комплекс вопросов, непосредственно связанных с технологией создания произведения; исследование грунта, химического состава и соотношения пигментов, рентгенограмма, определение последовательности построения изображения (элементов лица, одежды, построение композиции), позволяют утверждать, что все изображения на данном полотне созданы во второй половине XIX в.

Детальное технологическое и материаловедческое исследования картины, а также искусствоведческий и визуальный анализ дают возможность предположить, что вероятнее всего портрет, хранящийся в собрании Полоцкого музея-заповедника, является предшественником, т. е. первым вариантом портрета А. Мицкевича, находящегося в настоящее время в Институте русской литературы в Санкт-Петербурге.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Усова, Н. Малоизвестные аспекты творческой биографии И. Хруцкого и пути их исследования в белорусском искусствознании / Н. Усова // Матэрыялы міжнар. навук.-практ. канф., прысвеч. 200-годдзю з дня нараджэння вядомага беларускага жывапісца XIX ст. Івана Фаміча Хруцкага, Полацк, 5 верас. 2010 г. – Мінск: Белпринт, 2010. – С. 135–154.
2. Мацеевская Ядвига Александровна (1916–1996). Каталог работ / сост. Т. В. Явич. – Минск: Рифтур, 2011. – 60 с.
3. Іван Хруцкі. 1810–1885. Альбом-каталог / аўт.-склад.: І. М. Паньшына, А. К. Рэсіна. – Мінск: Беларусь, 1990. – 120 с.
4. Усачева, С. Мастер «живописи плодов и овощей» / С. Усачева // Наше наследие № 102, 2012. [Электронный ресурс]. – 2012. – Режим доступа: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/10218.php>. – Дата доступа: 15.12.2015.
5. Іван Хруцкі = Іван Хруцкі = Ivan Khrutsky / аўт.-склад. А. П. Харак. – 2-е выд., А змян. – Мінск: Беларусь, 2012. – 55 с.
6. Петрова, В. Особенности техники живописи И. Хруцкого (по материалам исследования портретов) / В. Петрова // Матэрыялы міжнар. навук.-практ. канф., прысвеч. 200-годдзю з дня нараджэння вядомага беларускага жывапісца XIX ст. Івана Фаміча Хруцкага, Полацк, 5 верас. 2010 г. – Мінск: Белпринт, 2010. – С. 15–20.
7. Экспертное заключение по результатам материаловедческой экспертизы картины маслом (портрет). Картина не датирована. Выдана: ПИКМЗ. Дата: 05.2010 г. Архив НПИКМЗ.
8. Экспертное заключение Национального художественного музея Республики Беларусь от 21.07.2010 г. Архив НПИКМЗ.
9. Экспертное заключение по результатам сравнительного анализа художественных материалов произведений станковой живописи «Портрет Адама Мицкевича» и «Натюрморт», предположительного авторства И. Ф. Хруцкого, выполненных на одном холсте (КП-13271), 2015. Архив НПИКМЗ.

*Поступила в редакцию 29.12.2015 г.*

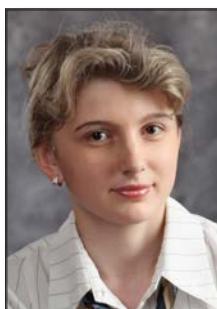
УДК 7471:629.312-056.24

## Органичность и образность как принципы формообразования средств передвижения для инвалидов

Вергунова Н. С.\*, Мироненко В. П.\*\*

\*Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Харьков

\*\*Харьковский национальный университет строительства  
и архитектуры, Харьков



Проектирование разнообразных объектов для людей с инвалидностью, облегчающих их адаптацию в повседневной жизни, является одним из приоритетов и социально значимых ориентиров для работы дизайнера. Одной из базовых и первоочередных потребностей для людей с инвалидностью является процесс передвижения в определенной среде, обеспечение которого будет способствовать полноценной интеграции и участию этих людей в экономической, социальной и культурной жизни общества. Дизайнерский аспект применения принципов формообразования, в частности органичности и образности, в средствах передвижения для инвалидов до сих пор предметно не рассматривался. Исследование этого процесса в деятельности промышленного дизайнера будет способствовать выявлению новых

возможностей использования механизма рождения проектной идеи и эффективных средств ее реализации. В настоящей статье на основе проведенного анализа транспортных средств и обзора литературы по данной проблематике выявлено значение органичности и образности в формообразовании средств передвижения для инвалидов.

**Ключевые слова:** органичность, образность, принципы формообразования, средства передвижения для инвалидов.

(Искусство и культура. — 2016. — № 1(21). — С. 99-104)

## Bionics and Imagery in Design of Vehicles for People with Disabilities

Vergunova N. S.\*, Mironenko V. P.\*\*

\*Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv

\*\*Kharkiv National University of Construction and Architecture, Kharkiv

Product design for people with disabilities facilitates their adaptation to everyday life. At the same time it is one of the priorities and socially significant guidelines in the designer's work. One of the basic and urgent needs for people with disabilities is transportation in some environment, which will help to ensure complete integration and participation of people in the economic, social and cultural life of society. There is no research devoted to the project aspect of shaping principles in design of vehicles for people with disabilities. The research of this process in design activity will help to reveal new opportunities of idea creation and effective means of its implementation. This paper concentrates on the identification of bionics and imagery in the design of vehicles for people with disabilities on the basis of the analysis of vehicles and the review of special literature.

**Key words:** bionics, imagery, shaping principles, vehicles for people with disabilities.

(Art and Culture. — 2016. — № 1(21). — P. 99-104)

Адрес для корреспонденции: e-mail: natalis-design@yandex.ru – Н. С. Вергунова



Наименование, характер описания и обоснование принципов формообразования в дизайне рассматривается в зависимости от тех или иных литературных источников и субъективного представления их авторов. Следует отметить, что в любом дизайнерском объекте, как правило, задействовано несколько принципов формообразования, количество и степень проявления которых варьируется, следовательно, при выборе объекта, соответствующего определенному принципу формообразования, необходимо учитывать превалирование этого принципа над другими положениями, обусловившими композиционное построение объемно-пространственной структуры объекта.

В общетеоретическом осмыслении проблематики использованы работы следующих исследователей: В. Б. Устина [1], Шарлотты и Питера Фиеллов [2], Г. Б. Минервина [3], У. Лидвелла [4].

Цель статьи – выявить значение органичности и образности в формообразовании средств передвижения для инвалидов.

**Терминологический аспект принципа органичности.** Для освещения вопроса о принципах органичности и образности в контексте формообразования средств передвижения для инвалидов необходимо ознакомиться с соответствующими формулировками, приведенными в учебном пособии В. Устина «Композиция в дизайне», наиболее полно раскрывающем тематику принципов формообразования в разных аспектах их проявления.

В. Устин рассматривает семь принципов формообразования: рациональность, тектоничность, структурность, органичность, образность, целостность и гибкость. Принцип органичности по В. Устину «определяет построение композиции с учетом закономерностей формообразования, проявляющихся в природе», «речь здесь идет не о механическом подражании природным формам, а об их творческом осмыслении с целью органичного преобразования в дизайн-формах» [1, с. 188].

«Следует отметить, что современная тенденция бионизации дизайн-форм обусловлена все более глубоким изучением и освоением человеком мира природы. Из этой тенденции вытекает способность биодизайна решать самые сложные вопросы композиционно-художественного формо-

образования. В частности – это раскрытие основ органичного построения композиции в дизайне, выявление объективных закономерностей образования целостных функционально-художественных дизайн-систем, расширение композиционно-художественных средств их построения, повышение тектонических качеств дизайн-форм, развитие комбинаторного метода построения композиций и других» [1, с. 189].

В. Устин рассматривает органичность как бионический принцип формообразования, в то время как это понятие изначально имеет дуальное значение. Органичность, как производная органики – всего, что имеет органическое происхождение и органичность, как свойство, «внутренне присущее кому-нибудь/чему-нибудь, закономерно вытекающее из самой сути чего-нибудь» [5]. О втором значении термина органичности в контексте дизайнерской деятельности подробно изложено в «Энциклопедии дизайна» Шарлотты и Питера Фиеллов: «“Органичный дизайн” представляет собой целостный и облагороженный метод художественного конструирования, который был впервые применен на практике английскими архитекторами Чарльзом Ренни Макинтош (Charles Rennie Mackintosh) и Фрэнком Ллойдом Райтом (Frank Lloyd Wright) в конце XIX в. Их метод работы заключался в разработке решений, ведущих к созданию целостного художественного произведения, посредством чего весь архитектурный план составлялся таким образом, что конечный результат являлся более значительным, чем совокупность его деталей. Авторы энциклопедии отмечают, что стремление передать в работе духовное начало природы хоть в какой-то степени все же присутствовало, но «крайне важным для “органичного дизайна” того времени являлось размышление над тем, как отдельные элементы, такие как мебель и аксессуары, будут зрительно и функционально сочетаться с контекстом интерьера и здания в целом» [2, с. 130].

Ввиду подобных обстоятельств уместнее конкретизировать этимологическое значение принципа органичности, применив более подходящие словосочетания, например, «бионический принцип», «морфологическая форма на основе бионических аналогов», «биоморфизм». Последнему понятию

также уделено внимание в «Энциклопедии дизайна» Фиеллов: «“Биоморфизм копирует и зачастую искажает обнаруженные в мире природы формы, исходя из чисто декоративных соображений”, в этом состоит его отличие от “органичного дизайна, который вдохновляется природой и характеризуется попытками воплотить ее отвлеченную сущность”» [2, с. 50]. «...Уильям Моррис и Кристофер Дрессер смотрели на природный мир как на источник своего творчества. На рубеже XIX–XX столетия всеобщий интерес к ботанике выражался через биоморфические формы, усвоенные дизайнерами-приверженцами стиля ар-нуво. После того как стиль ар-нуво был вытеснен ар-деко и модернизмом, биоморфизм не появлялся в дизайне вплоть до сороковых годов, когда в высшей степени биоморфичная мебель итальянского дизайнера Карло Моллино и его последователей продвинула экспрессивные возможности дерева до предела. В 1990-х годах заново появился “органичный дизайн” вместе с его стилистическим “отростком” – биоморфизмом» [2, с. 50].

**Биоморфизм в контексте дизайнерской деятельности.** Закономерности тектонического формообразования в природе, особенности пластики живых организмов, их пропорционального строения и цветофактурного решения нашли отражение в проектном направлении биодизайна, основанного немецким дизайнером Луиджи Колани (Luigi Colani) [6]. Его работы, от дизайна шариковой ручки до проектных решений космических кораблей, объединены принципом природного подобию, где целостно воспринимаемые аэродинамические формы обладают завораживающей пластической выразительностью. Превалирование округлых и плавных очертаний формообразующих объемов в своих объектах Колани объясняет следующим образом: «Земля круглая, все небесные тела круглые, и все они движутся по округлым или эллиптическим орбитам. Я следую природе – создаваемый мною мир тоже округлый» [7]. Среди проектов Л. Колани «BMW 700» (1963); роуль «Schemmel K 208 Pegasus» (1997); тягач «DAF Aero 3000» (2001) и другие [7].

Биоморфизм в чистом виде редко проявляется в формообразовании средств передвижения для инвалидов ввиду спе-

цифичности их назначения, которая, априори, предполагает тщательную работу с конструкцией, так как грамотное техническое решение таких объектов необходимо для обеспечения безопасности человека с инвалидностью во время передвижения, для удобства и длительности эксплуатации. Немаловажным аспектом применения бионического принципа построения в формообразовании средств передвижения для инвалидов является соблюдение функциональных, эргономических и конструктивно-технологических факторов, оказывающих влияние на формирование проектного решения объекта.

Концепту спортивной инвалидной коляски «WISB» дизайнера Бэр Клаудии (Bär Claudia) [8] свойственны «бионические» элементы, в частности, пластическое решение сидения и спинки наподобие цветочного лепестка, складная рама с передним колесом в виде хобота насекомого и рычаги управления с волнообразными напылами. Формообразующие линии этих элементов выразительны в комплексном решении инвалидной коляски и способствуют созданию легкого, ненавязчивого образа, но в то же время необоснованная с конструктивно-технологической точки зрения «бионичность» нивелирует функциональное назначение и эргономичность применения объекта.

В этой инвалидной коляске предполагается два режима: «высокий» для перемещения внутри помещений и «низкий» для передвижения на дальние расстояния. Высота размещения человека с инвалидностью относительно уровня пола определяется сложным/разложенным состоянием рамы. При этом предложенное дизайнером проектное решение не предусматривает преодоление каких-либо препятствий, свойственных помещениям, зданиям, улицам и междугородним дорогам.

Основной упор автор делает на аэродинамичность формообразующих объемов и возможность низкой посадки человека с инвалидностью наподобие спортивных автомобилей. Низкая посадка в этом случае оказывается условной, принимая во внимание определенный диаметр переднего колеса, более того в этом «скоростном» режиме человеку с инвалидностью необходимо вытянуть ноги и расположить ступни на неболь-

шие платформы возле колеса, удерживая их в этом положении в процессе передвижения. Без дополнительной поддержки и фиксации для человека с частичной чувствительностью ног или ее полным отсутствием такая задача окажется непосильной. Целесообразность подобного «скоростного» режима не совсем понятна, так как передвижение на большие расстояния изначально не учитывает сложных дорожных покрытий и сезонности погодных условий, следовательно, ограничивает функциональное назначение инвалидной коляски и сводит ее использование в определенных специфических условиях.

Другой пример проявления биоморфизма в средствах передвижения для инвалидов – транспортное средство «RODEM» («Robot De Enjoy Mobility») [9]. «RODEM» является сочетанием «робота, инвалидной коляски и ультра-легкого транспортного средства» [9], предназначенного для пожилых людей и людей с инвалидностью.

Перемещение внутри помещений, как одна из заявленных опций применения разработки «RODEM», не совсем соответствует формообразованию этого транспортного средства. Плавно перетекающие объемы бионического характера, формирующие внешний вид средства передвижения «RODEM», ассоциативно создают скорее динамический образ для быстрой езды по трассе, чем плавно движущуюся инвалидную коляску, максимальная скорость которой составляет 6 км/ч и соответствует средней скорости идущего человека.

В качестве инвалидной коляски средство передвижения «RODEM» практически не применимо в домашних условиях, массивный перед не позволит подъехать к столу и работать за компьютером, отсутствие горизонтализации и вертикализации ограничивает функциональные возможности человека с инвалидностью. Следовательно, эксплуатация «RODEM», как инвалидной коляски, возможна только в специальных условиях: в больничных комплексах, торговых центрах, аэропортах, вокзалах и других помещениях с большими пространствами. «RODEM», как средство для перемещения по улице также вызывает несколько вопросов, в первую очередь, это низкая скорость передвижения и сезонный характер применения, обусловленный проектным решением открытого типа.

Таким образом, сочетание инвалидной коляски и транспортного средства не придает универсальности применению «RODEM» на целесообразном уровне и не обеспечивает пользователя полноценными версиями средств передвижения с соответствующими функциональными возможностями.

**Образность как принцип формообразования.** Принцип образности по В. Устину «отражает четкое и глубокое раскрытие в композиции определенной художественной идеи. От того, насколько глубоко и ярко раскрыто образное содержание в форме, зависит степень ее художественной выразительности» [1, с. 194]. Суть принципа образности составляет «гармонизация образной структуры формы. Дело в том, что всякий образ в художественной форме носит сложный, противоречиво-двойственный характер. Он складывается из единства следующих, противоположных, по сути, его составляющих: объективного и субъективного, общего и единичного, рационального и эмоционального и, наконец, содержательного и формального» [1, с. 194].

Каждый дизайнер по-своему интерпретирует эти соотношения и добивается их теми или иными принципами формообразования, соответствующими его субъективному представлению об окружающей предметной среде. Интерпретация может быть направлена в сторону превалирования одной составляющей и соответствующего нивелирования другой, мера этих процессов определяет конечный результат проектного решения. В контексте объекта диссертационного исследования – средств передвижения для инвалидов, проектное решение зачастую выполнено в пользу скорее одной функциональной/эстетической составляющей, чем их сбалансированного комбинирования.

Выявление четких стилевых направлений в промышленном дизайне на сегодняшний день представляется все более сложной задачей в виду повсеместной тенденции к процессам глобализации. Этот тезис может быть проиллюстрирован результатами ежегодного международного конкурса по дизайну – ELECTROLUX DESIGN LAB 2014 [10]. Финалистами конкурса стали шесть объектов, разработанные дизайнерами из разных стран. Четко указать, представителем какого стилистического направления является тот или

иной дизайнер практически невозможно. Все объекты выполнены в ахроматическом цвето-фактурном решении с неизменной голубой подсветкой компании «Electrolux». Эти объекты помогают в решении ежедневных бытовых проблем и в определенной степени заботятся об окружающей среде, но характер их формообразования не создает должных ассоциаций с национальной аутентичностью, которая является одним из главных критериев образности в дизайне.

**Проявление принципа образности в дизайне.** Характерным примером проявления принципа образности в мировом дизайне является проектная деятельность творческого объединения «Мемфис» (Memphis), основанного в Милане в 1981 году с целью «воодушевить и подкрепить направление *радикального дизайна*» [2, с. 115]. Идеальным вдохновителем и основателем группы «Мемфис» является дизайнер Этторе Соттсасс (Ettore Sottsass), ранее – участник студии «Алхимия», работавший над поиском альтернативных художественных концепций дизайна. Среди других участников основанного Соттсассом творческого объединения «Мемфис» Миккеле де Луччи (Michele De Lucchi), Марко Дзанини (Marco Zanini), Матео Тун (Matteo Thun), Мартин Бедин (Martine Bedin) и другие. Работая над проектными решениями, участники группы «вдохновлялись футуристическими темами или декоративными стилями прошлых лет (включая ар-деко и китч), намеренно высмеивая претенциозность «хорошего дизайна» [2, с. 116]. Дизайнерская доктрина Соттсасса заключалась в том, что «значительно усиливалась эмоционально-художественная составляющая проектной деятельности, а сама вещь трактовалась не только как орудие для выполнения утилитарных функций, но и как некий магический объект, погруженный в особую культурную среду» [11, с. 322]. Это нашло отражение в таких авторских разработках, как этажерка «Carlton» (1981), напольный светильник «Treetops» (1981), ваза «Mizar» (1982) и других объектах дизайна.

Наиболее интенсивно принцип образности проявился в дизайнерском решении средства передвижения для инвалидов «UNIMO», фактически электромотоцикла на гусеничном ходу, работающем на ионно-ли-

тиевых аккумуляторах [12]. Интерес представляет внешний вид этого объекта – широкого кожаного кресла, наподобие тех, что расположены в дорогих офисах и отелях класса «Люкс». Боковины кресла выполнены из шлифованной нержавеющей стали с полированными торцами, присутствует световой индикатор. Цвето-фактурное решение, представленное сочетанием черной кожи с фактурой нержавеющей стали, производит впечатление серьезности и важности. Нюансировка элементов, а именно тонкие фаски на торцах, поддержанные аккуратной прострочкой кожи, придают образу решению большую изысканность и респектабельность.

Серия инвалидных колясок «HEROes», разработанная дизайнером Хайро да Кошта младшим (Jairo da Costa Junior), предназначена для активного отдыха, о чем также свидетельствует художественно-образное решение этих колясок [13]. Сочленение и соподчинение объемов, декоративные элементы и специальные накладки для преодоления неровностей ландшафта и перемещения по неустойчивым поверхностям создают динамический, стремительный и спортивный образ инвалидной коляски. Также следует отметить определенную символическую составляющую в образном решении серии инвалидных колясок «HEROes». Спицы колеса, скрытые за полупрозрачными защитными дисками, расположены наподобие трехлучевой свастики «Трискелион», символа «динамической энергии», создающего «эффект циклического движения» [14, с. 378].

Концепт «Buen Rumbo» позиционируется как детская инвалидная коляска, спроектированная дизайнером Дианой Амаей (Diana Amaia) для детей от 5 до 12 лет [15]. Этим фактором обусловлены плавные формообразующие линии элементов коляски и ее цвето-фактурное решение с применением разных спектральных цветов. Образность в проектном решении инвалидной коляски «Buen Rumbo» вызывает стойкие ассоциации с живостью, энергией и детством ребенка.

**Заключение.** Установлено, что в большинстве случаев использование принципа образности и бионического принципа в формообразовании средств передвижения



для инвалидов способствует созданию эстетически привлекательных образов объектов.

Бионический принцип формообразования предполагает особенности пластики живых организмов, их пропорционального строения, которые необходимо тщательно адаптировать к функциональному назначению объекта. Применение образности в разработке средств передвижения для инвалидов направлено на формирование разнообразных художественно-проектных решений объектов, способствующих положительному эстетическому восприятию и выявлению позитивных эмоций человека с инвалидностью.

Дальнейшие исследования планирует направить на изучение других принципов формообразования, как эстетического фактора в образной проработке средств передвижения для инвалидов, используя практические результаты в написании диссертационного исследования по аналогичной теме.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Устин, В. Б. Композиция в дизайне [Текст]: учеб. пособие / В. Б. Устин. – М.: Астрель, 2007. – 242 с.
2. Фиелл, Ш. Энциклопедия дизайна. Концепции. Материалы. Стили [Текст] / Ш. Фиелл, П. Фиелл. – М.: Астрель, 2008. – 189 с.
3. Минервин, Г. Б. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Г. Б. Минервин, В. Т. Шимко, А. В. Ефимов [и др.]; под общ. ред. Г. Б. Минервина и В. Т. Шимко. – М.: Архитектура-С, 2004. – 288 с.
4. Лидвелл, У. Универсальные принципы дизайна [Текст] / У. Лидвелл, К. Холден, Д. Батлер; пер. с англ. А. Мороза; под общ. ред. Е. Андреева. – СПб.: Питер, 2012. – 272 с.
5. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка [Текст] / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – М.: ИТИ Технологии, 2005. – 944 с.
6. Луиджи Колани [Электронный ресурс] // Википедия: свободная энциклопедия. – Режим доступа: [http://ru.wikipedia.org/wiki/Луиджи\\_Колани.htm](http://ru.wikipedia.org/wiki/Луиджи_Колани.htm).
7. Грузовики Колани [Электронный ресурс] // Информационный портал «Krasfun». – Режим доступа: <http://www.krasfun.ru/2015/02/gruzoviki-kolani>.
8. WISB [Электронный ресурс] // Информационный портал «Yankodesign». – Режим доступа: <http://www.yankodesign.com/2011/05/24/sport-bike-to-expand-mobilit>.
9. Мобильная робоколяска [Электронный ресурс] // Информационный портал «Roboting.ru». – Режим доступа: <http://roboting.ru/1212-mobilnaya-robokolyaska.html>.
10. Winners 2014 Electrolux DESIGNLAB [Электронный ресурс] // Официальный сайт международного конкурса «Electrolux DESIGNLAB». – Режим доступа: <http://electroluxdesignlab.com/2014>.
11. Бойчук, А. В. Пространство дизайна [Текст] / А. В. Бойчук. – Х.: Нове слово, 2013. – 367 с.
12. В Японии начались продажи электромобиля в виде кресла [Электронный ресурс] // Социальный портал «ИННОВАЦИИ». – Режим доступа: <http://innva.ru/novosti/v-yaponii-nachalis-prodazhi-elektromobilya-v-vide-kresla>.
13. Инвалидные коляски HERO для активных людей с ограниченными возможностями [Электронный ресурс] // Информационный портал «Dislife». – Режим доступа: <http://special.dislife.ru/articles/view/2838>.
14. Тресиддер, Дж. Словарь символов [Текст] / Дж. Тресиддер. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.
15. Buen Rumbo [Электронный ресурс] // Профессиональный портал «Behance». – Режим доступа: <https://www.behance.net/gallery/Buen-Rumbo/2996487>.

*Поступила в редакцию 01.09.2015 г.*



---

ПЕДАГОГИКА

---

## Значение изобразительного искусства для самоутверждения формирующейся личности

Коновец С. В.

Институт проблем воспитания Национальной академии  
педагогических наук Украины, Киев



В статье рассматриваются основы и сущность изобразительного искусства и определяется его значение для самоутверждения формирующейся личности, а также развития ее эмоционально-чувственной сферы, углубления знаний, интенсификации визуального и сенсорного опыта, формирования общей и эстетической культуры.

Анализируется необходимость актуализации в педагогической практике такой методики, когда и последовательная смена приоритетности воспитательной, развивающей и обучающей функций изобразительного искусства с обязательным преобладанием двух первых может способствовать повышению качества влияния произведений искусства на самоутверждение формирующейся личности. Обосновываются психолого-педагогические, личностные и творческие аспекты феномена «самоутверждение», а также возможности изобразительного искусства и арт-терапевтических средств для самоутверждения формирующейся личности с целью дальнейшего проявления ее творческого потенциала. В частности презентуются возможности художественной фотографии как широко используемого в современной образовательно-воспитательной практике арт-терапевтического способа обогащения личностного опыта и творческого развития каждого человека.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство, самоутверждение, формирующаяся личность, арт-терапия.

(Искусство и культура. — 2016. — № 1(21). — С. 106-111)

## Significance of Fine Arts in Self-Identity of the Growing Personality

Konovets S. V.

Institute of Problems on Education of National Academy  
of Educational Sciences of Ukraine, Kiev

The article covers the basics and essence of fine art and determines its significance for the developing individual self-assertion, as well as the development of personality emotional and sensual sphere, knowledge, and intensification of visual and sensory experience, shaping general and aesthetic culture.

The need is analyzed to update in pedagogical practices the technique of the succession of educational priority, the developing and training features of fine art with the compulsory predominance of the first two, in helping to improve the quality of the influence of art on the self affirmation of the emerging personality. The psycho-pedagogical, personal and creative aspects of the phenomenon of «self-assertion» are grounded. The possibility of fine arts for self-affirmation of the emerging personality in order to further manifestations of creative potential is presented. In particular, possibilities of art photography as a widely implemented contemporary educational art and therapeutic way of enriching the personality experience and creative development of every person is presented.

**Key words:** art, self-identity, growing personality, art-therapy.

(Art and Culture. — 2016. — № 1(21). — P. 106-111)

Аксиоматичным давно стало утверждение о важности взаимосвязи искусства и личности, так как искусство безусловно влияет на становление личности,

эстетически воспитывая и совершенствуя ее, а личность находит в искусстве удовлетворение широкого диапазона важных для нее эстетических потребностей, мотивации для

---

Адрес для корреспонденции: e-mail: mriya13@mail.ru – С. В. Коновец

---



самоутверждения, а также поддержки эмоциональной и нравственной устойчивости. Но прежде всего искусство способствует вхождению человека в мир красоты, становится для него важным ориентиром относительно определенных познавательных, культурных, эстетических и этических ценностей.

Цель статьи – обосновать значение изобразительного искусства для становления и самоутверждения формирующейся личности.

Выявлению и обоснованию значения изобразительного искусства для воспитания учащейся молодежи способствовало рассмотрение его актуальности и важности в процессе самоутверждения формирующейся личности.

Известно, что проблему воспитания формирующейся личности с помощью искусства глубоко и убедительно исследовал известный ученый, педагог, эстетик и искусствовед – Г. Рид, который в середине прошлого века разработал оригинальную педагогическую концепцию «Воспитание через искусство» («Education through Art») и потому вскоре, в качестве почетного президента, возглавил «Международное общество воспитания через искусство» (INSEA), долгое время решающее указанные вопросы [1].

К примеру, в своей работе «Воспитание через искусство» Г. Рид обосновывал значение искусства для воспитания личности. В то же время, особенно важным для ученого было обоснование практического соответствия интеллекта и чувственности человека, особенно его личностного развития средствами искусства. При этом следует вспомнить, что эстетическое воспитание трактовалось исследователем не только как осуществление эстетического восприятия, но, прежде всего, как проявление творчества.

Так, Г. Рид подчеркивал, что «воспитание через искусство» позволяет каждому выражать внешне «спрятанное» в психике таким образом, как это зачастую делает человек-творец. Кроме этого, ученый называл «воспитание через искусство» панацеей для современного общества и рекомендовал использовать его как универсальные «лекарства», которые способствуют гармоничному развитию как отдельной личности, так и общества в целом.

**Воспитательные возможности изобразительного искусства.** Значение изобразительного искусства для воспитания учащейся молодежи подчеркивается многими современными украинскими учеными (Л. Бабенко, А. Волощук, Г. Гребенюк,

Р. Захарчук-Чугай, И. Зязюн, О. Кайдановская, В. Ковальчук, Н. Миропольская, И. Мужикова, Н. Резниченко, Т. Саенко, Г. Сотская, В. Сухомлинский, И. Туманов, Е. Шевнюк, Р. Шмагало, В. Шпильчак, О. Рудницкая, Т. Цвелих, Г. Шевченко и др.), которые считают его одним из самых эффективных воспитательных средств, ведь именно этот вид искусства благодаря своей универсальности способствует становлению личности, развитию ее эмоционально-чувственной сферы, общей и эстетической культуры, формированию морального самосознания, углублению знаний в области искусства.

Очевидным является то, что разностороннее значение изобразительного искусства обуславливается его полифункциональностью. Ведь как отрасль научного познания изобразительное искусство выполняет функцию средства коммуникации между людьми разных национальностей и культур. Также оно выступает эффективным способом передачи основных художественно-культурных достижений новым поколениям. Очень важными являются такие его функции, как накопление эстетической информации человечеством и каждым отдельным человеком; создание эмоционального баланса и творческого самоутверждения личности; воспитательная функция – формирование эстетической культуры человека, что объединяет развитую чувствительность, интеллектуально-познавательные и творческие способности, которые включают восприятие и оценку эстетического в явлениях жизни, отраженных средствами изобразительного искусства.

Современное искусствоведение относит изобразительное искусство к так называемым «визуальным» видам искусства, которые, с одной стороны, выступают каналом получения максимального объема информации об окружающей действительности, а с другой – действенным способом формирования чувственно-эмоциональной сферы человека (по выражению Л. Выготского, «общественной техникой чувств»). Исторически сложились такие формы существования и развития изобразительного искусства, которые называют основными видами, среди них: живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство. Сейчас к группе визуальных видов искусства ученые также относят дизайн, компьютерную графику и разнообразные арт-терапевтические



средства. При этом они выделяют следующие задачи изобразительного искусства: осознание предметов художественной культуры и их роли в жизни человека и общества; воспитание активного эстетического отношения к явлениям действительности и искусства; систематическое и целенаправленное развитие визуального и эстетического восприятия; выявление и усовершенствование художественно-творческих способностей; формирование практических навыков и умений в разных направлениях художественного творчества; последовательное формирование эстетической культуры и целостное развитие личности.

В связи с этим справедливыми являются убеждения истинного ценителя красоты, украинского ученого-педагога В. Сухомлинского, который подчеркивал, что настоящее познание искусства начинается там, где человек воспринимает прекрасное для себя, для полноты своей духовной жизни, живет в мире искусства, стремится к прекрасному. Так, В. Сухомлинский считал искусство «могучим источником моральной чистоты, духовного богатства» и поэтому настаивал на том, что оно учит «видеть в красоте окружающего мира духовное благородство, доброту, сердечность и на основе этого утверждать прекрасное в себе» [2, с. 369] и способствует выполнению особенно важного задания воспитания подрастающего поколения – развития человеческих отношений как потенциальных основ обогащения духовности, моральности и эстетического совершенства.

Значение изобразительного искусства для воспитания формирующейся личности воплощено в жизненной конкретности художественных образов. При этом большое значение имеет уровень эстетической и сенсорной культуры, а также подготовка юных зрителей к ознакомлению и эстетическому восприятию произведений искусства. Очевидно есть и то, что своевременное привлечение учащейся молодежи к изобразительному искусству не только усложняет структуру зрительного и эстетического восприятия и воображения, но и определяет меру собственного осмысления и переживания произведения искусства или явления жизни. Это, в первую очередь, дает возможность каждому человеку быть не пассивным потребителем визуальных впечатлений, а человеком, способным адекватно оценивать эстетические и художественные качества и смело воплощать свои чувства

в самостоятельных работах. Тем более, что изобразительное искусство содержит в себе чудесные невербальные способы выражения эстетического отношения личности к предметам и явлениям действительности в форме визуальных символов, ассоциативных сопоставлений и художественных образов.

Для полноценного овладения изобразительным искусством в современных условиях не только возможно, но и необходимо совершенствовать и оптимизировать этот процесс потому, что его эффективность зависит от степени эстетического и этического значения изобразительного искусства для личности, особенно при учете таких структурных элементов, как: когнитивный (формирование тезауруса в области изобразительного искусства); перцептивный (развитие умений и навыков восприятия произведений изобразительного искусства); аксиологический (оптимизация оценочной деятельности); креативно-праксиологический (развитие творческого потенциала и актуализация творческо-деятельностного опыта). Другими словами, формирующаяся личность может и должна научиться овладевать изобразительным искусством целостно как в эстетико-духовном, интеллектуальном, эмоциональном и этических аспектах, так и непосредственно путем привлечения к ее самоутверждению в изобразительной деятельности.

Необходимо также подчеркнуть, что именно изобразительное искусство выступает эффективным способом в воспитании таких качеств формирующейся личности, которые отображают направленность человека вглубь себя и раскрывают уровень овладения эстетическими и этическими ценностями человечества, а также способствуют становлению личности в соответствии с критериями человечности. К таким качествам (ценностям) формирующейся личности безусловно относится и «самоутверждение».

**Влияние изобразительного искусства на процесс самоутверждения личности.** Известно, что в юношеском возрасте активизируется стремление к самовосприятию, к осознанию своего места в жизни и самого себя как субъекта взаимоотношений с окружающими людьми. То есть формируется образ собственного «Я» (или «Я-образ» относительно «Я-концепции»). При этом важно учитывать взгляды выдающегося ученого-психолога А. Петровского, который считал

образ «Я» относительно стойкой, хотя и не всегда осознанной и пережитой индивидом, неповторимой системой представлений о самом себе, на основе которой он выстраивает свое взаимодействие с другими людьми [3]. С учетом этого следует помнить о том, что у учащейся молодежи особенно активизируется стремление к самоутверждению путем осознания образа своего «Я» (или «Я-образа»).

Некоторые современные ученые (В. Каппони, Т. Новак, А. Солитер) называют феномен «самоутверждение» «ассертивностью» (досл. – убежденностью), что предусматривает формирование у человека определенного качества поведения, благодаря которому он владеет: осознанным проявлением эмоций; способностью выражать собственную точку зрения; желанием настаивать на своих убеждениях; умениями прощать других людей и адекватно воспринимать критику относительно себя. Таким образом, наличие у человека «ассертивности» предусматривает, что он способен сам все решать за себя и быть ответственным за последствия решений. Вследствие этого можно констатировать, что самоутверждение личности еще выступает базовым компонентом морального самосознания личности, так как базируется на собственном и целиком осознанном выборе поведения и действий.

Известные исследователи в сфере психологии и педагогики (И. Идинов, Л. Коростилева, К. Роджерс, О. Рудницкая, С. Сисоева и др.), рассматривая сущность понятия «самоутверждение», опирались также на трактование феномена «саморазвитие» как своеобразного аккумулирования накопленных человеком энергии, опыта, знаний, умений, способностей, которые соответственно стимулируют его к демонстрации своего «Я», то есть к «самореализации».

Кроме этого, систематизируя категории, которые характеризуют «самость» человека, ученые-психологи структурировали их в три блока: когнитивный, поведенческий и регулятивный. К первому из них они отнесли понятия: «самопознание», «самонаблюдение», «самооценка», «самочувствие»; ко второму: «самоконтроль», «самоприказ», «самопрощение», «самовнушение»; к третьему: «самоподготовка», «самообразование», «самовоспитание», «саморазвитие» «самоактуализация», которые, на их взгляд, соответственно выступают как средства ре-

гулирования процесса «самореализации».

Особенно значимым способом самоутверждения личности средствами искусства в сознательном стремлении к самоактуализации и самореализации ученые считают именно «творческое саморазвитие», что предусматривает реализацию своего собственного интеллектуального, духовного и творческого потенциала. Ведь по сути творческое саморазвитие свойственно любой сфере человеческой жизнедеятельности и тем более – деятельности творческой.

Объективно существуют основания считать, что для эффективного влияния изобразительного искусства на творческое развитие и самоутверждение учащейся молодежи, прежде всего, необходимо, чтобы личность овладела оптимальным (достаточным и необходимым) запасом и уровнем знаний, умений, представлений, навыков в указанной отрасли. Этому, прежде всего, может ощутимо способствовать расширение объема занятий по изобразительному искусству в разнообразных учебных заведениях за счет повышения их структурно-методического качества и усовершенствования содержательного наполнения.

В данном контексте наиболее оптимальными сегодня можно считать:

а) занятия по ознакомлению с произведениями изобразительного искусства (когда осуществляется ознакомление с отдельными произведениями разных видов и жанров изобразительного искусства или тематическими сериями таких произведений);

б) занятия по изучению творчества конкретных художников (когда проводятся беседы, лекции, коллективные обсуждения относительно творческого пути одного или нескольких авторов);

в) занятия по восприятию и оцениванию произведений изобразительного искусства (когда организовывается процесс восприятия, анализ и оценка конкретного художественного произведения или группы произведений);

г) занятия по овладению изобразительной грамотой (когда проводятся занятия по композиции, рисованию с натуры, на темы, овладение разными художественными техниками и т. п.);

д) занятия творческой изобразительной деятельностью (на которых учащимися индивидуально или коллективно создаются самостоятельные творческие работы в разных видах и жанрах изобразительного искусства).

**Использование арт-терапевтических средств в самоутверждении личности.** Вместе с тем важно акцентировать внимание на мнениях современных ученых, которые считают, что гармонизация становления формирующейся личности должна осуществляться через развитие мотивации относительно творческой самоактуализации и самоутверждения личности с помощью не только изобразительной деятельности, но и очень популярных сегодня средств арт-терапии.

При этом необходимо обратить внимание на то, что в педагогической практике существует несколько подходов к решению проблем, связанных с воспитанием и самоутверждением личности арт-терапевтическими средствами.

Так, с психологической точки зрения, целью арт-терапии является «создание условий для активизации личностных перемен и психологической поддержки человека в этих изменениях; анализ и обсуждение психологических категорий (самосознания, «Я-концепции» целостности личности, самопознания, саморегуляции, социальных ролей, отношения к другим людям)» [4, с. 94]. С личностной – «выражение субъективного эмоционального отношения, взглядов, ценностей, убеждений, ...а также восприятие, переживание и анализ опыта...» [4, с. 94]. С педагогической и социальной точки зрения с помощью арт-терапии можно делать отображение собственных принципов, теоретических раздумий, передавать такой теоретический и практический опыт другим людям, формировать сенситивность, рефлексивность, толерантность, открытость новому опыту и стремление совершенствовать соответствующие умения. И с методической точки зрения становится возможным описание структуры занятий, оптимальный подбор необходимых материалов, систематизация временных ресурсов, определение опорных вопросов для обсуждения внутреннего плана творческой работы, что подтверждает наличие взаимосвязи личностной, социальной и методических составляющих в их содержательном наполнении.

Основателем движения арт-терапии называют британского художника А. Хилла, который в 1938 году предложил для оздоровления больных людей средства изобразительного искусства. Спецификой арт-терапии, которую осуществлял А. Хилл и его последователи, было использование

художественных материалов в соединении с разнообразными формами творческого и экспрессивного самовыражения личности. Впоследствии позитивные результаты такой деятельности сопутствовали динамичному распространению арт-терапии и среди совсем здоровых людей.

Так, вместе с традиционными художественными техниками, материалами и изобразительными формами, которые раньше широко использовались в живописи, графике, скульптуре, декоративно-прикладном искусстве художниками, любителями и обыкновенными людьми, все активнее стали использоваться такие арт-терапевтические средства, как: ассамбляж, хеппинг, перформанс, интерактивные инсталляции (фото-арт, кибер-арт, стрит-арт, ленд-арт, боди-арт и другие).

При этом следует подчеркнуть, что в отрасли арт-терапии вообще глубоко изучается и активно используется не только искусство, но и сам процесс творчества как способ исследования реальности и познания чего-то нового, до этого не известного.

В таком контексте заслуживает внимания пример с всемирно известным музеем Арт Брют, основанным в 1945 г. Ж. Дюбюффе в швейцарской Лозанне, где на протяжении многих лет успешно презентуется коллекция оригинальных результатов арт-терапии: картин, рисунков, скульптур, рельефов из морских раковин и терракоты, гобеленов, вышивок, моделей одежды, фантастических конструкций из разных материалов и предметов, которые создали художники-самоучки. К этим творческим шедеврам следует отнести нотные записи песен и вербальное повествование библейских легенд, вышитых на многометровых полотнах изобретательными мастерами-любителями, которые очаровывают зрителей не только техникой исполнения, но и художественным совершенством, изысканностью и особенной образностью [5].

Сегодня можно смело свидетельствовать, что арт-терапия с ее разнообразием подходов, техник, форм и методов для творческого и экспрессивного самовыражения и самоутверждения стала незаменимым способом становления формирующейся личности. Среди такого разнообразия внимание людей во многих странах мира (Швейцарии, Франции, США, Германии, Японии, Литве, Латвии, Эстонии, Беларуси) привлекают:

эксклюзивный художественный дизайн, изотворчество, театрализация, музыкальная терапия, пластикодрама, сказкотерапия, игровая терапия, работа с разнообразными природными материалами (камнем, песком, пластилином или глиной). В Украине высокой оценки заслуживает интересная по содержанию и творческим формам деятельность широко известных центров, школ и ассоциаций, среди которых: «Ассоциация Арт-терапии», «Аист», «Символодрама», «Эйдетика», «Школа целостного человека» и другие. Как свидетельствует опыт работы этих организаций, именно разные формы арт-терапии или арт-терапевтических средств делают возможным исключительное влияние на творческое развитие любого человека и формирование у него эстетических чувств, идеалов, оценок, вкусов, потребностей, опыта и этических принципов, а также стремления творчески воспринимать и совершенствовать окружающую действительность. При этом целесообразно подчеркнуть, что в современных условиях это не только важно, но и особенно актуально именно для целостного развития каждой без исключения формирующейся личности.

Кроме этого, необходимо отметить, что изобразительное искусство в арт-терапии успешно ассимилируется с такими современными художественно-выразительными средствами, как: кино (видео), телевидение, голография, компьютерная графика и художественная фотография, которые современные ученые рассматривают в качестве самых эффективных способов для исследования проблем самоутверждения каждой личности.

В этом смысле очень убедительным есть вывод А. Маслоу, который справедливо подчеркивал: «...Мы можем приобрести очень важные уроки из опыта терапии, креативного подхода к образованию и обучению искусствам» [6, с. 82].

В подтверждение точки зрения А. Маслоу приведем уникальный пример использования художественной фотографии как инструмента арт-терапии для слепых людей, когда современный ученый из Боливии К. Ломбарди изобрел и внедрил креативный подход к занятиям художественной фотографией с совсем слепыми людьми.

Он использовал этот вид творчества в ходе наведения на объект съемки достаточно неординарно – с помощью прикосновений, движений, звуков, ароматов и ориентации в пространстве (через чистые эмоции и чувства). Исследователь обучал слепых людей разного возраста «видеть без взгляда» и они создавали высокохудожественные фотографии, которыми затем восхищались огромное количество зрячих людей. Таким образом возможен вывод, что художественная фотография как разновидность арт-терапии в нынешних условиях как достаточно популярный в социуме вид «технологизированной» человеческой деятельности безусловно обрела функции деятельности патриотической, гражданской, морально-этической, познавательной, воспитательной, развивающей, творческой.

**Заключение.** Нынешняя последовательная политика относительно усовершенствования отечественной системы образования и воспитания путем смены приоритетности воспитательной, развивающей и учебной функций искусства с обязательным преобладанием двух первых, а также активизации использования не только традиционных, но и современных воспитательных средств, безусловно, делает возможной необходимую результативность использования изобразительного искусства в качестве важного ориентира относительно эстетических и этических ценностей, представлений и опыта в процессе самоутверждения формирующейся личности.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Read, H. Education through Art / H. Read // Art and Architecture. – 1959. – Dez. – P. 15.
2. Сухомлинський, В. О. Вибр. твори: в 5 т. / В. О. Сухомлинський. – К.: Радянська школа, 1977. – Т. 3. – 670 с.
3. Петровский, А. В. Быть личностью / А. В. Петровский. – М.: Педагогика, 1990. – 111 с.
4. Кокоренко, В. Л. Арт-технологии в подготовке специалистов помогающих профессий / В. Л. Кокоренко. – СПб.: Речь, 2005. – 101 с.
5. Коновець, С. В. Від арт-терапії до креативних освітніх технологій / С. В. Коновець // Педагогічна освіта і освіта дорослих: європейський вимір: зб. наук. пр. / за ред. І. А. Зязюна, Н. Г. Ничкало. – К.; Хмельницький, 2008. – С. 463–475.
6. Маслоу, А. Новые рубежи человеческой природы / А. Маслоу; пер. с англ. Г. А. Балла. – М.: Смысл, 1999. – 423, [1] с. – (Золотой фонд мировой психологии).

*Поступила в редакцию 10.09.2015 г.*



## Пропорции тела человека

Колодовский И. И.

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



Данная статья является методическим материалом по пластической анатомии для студентов 2-го курса ХГФ. Наука о пропорциях раскрылась и окрепла в представлении о красоте человека и его совершенстве, о пропорциональности и соразмерности, то есть об идеальном искусстве. Социальные отношения, условия труда и быта, формировавшие мировоззрения народов, определяли своеобразный реализм, близкий к природе, к натуре в искусстве. Цель искусства заключалась в создании красоты, которая равнозначна добру, духовному и физическому совершенству человека, ибо творимое искусством идеальная красота рождает в человеке стремление к самосовершенствованию. Высказывание немецкого поэта, драматурга и теоретика искусства Готтхольда Эфраима Лессинга (1729–1781): «Там, где благодаря красивым людям появились красивые статуи, эти, последние, в свою очередь, производили впечатление на первых, и государство было обязано красивым статуям красивыми людьми» является актуальным и сегодня.

**Ключевые слова:** пропорция, гармония, совершенство, пластанатомия.

(Искусство и культура. — 2016. — № 1(21). — С. 112-116)

## Proportions of the Human Body

Kolodovski I. I.

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

The article is teaching guidelines on plastic anatomy for second year Art students. The science on proportions revealed itself and got strength through the image of human beauty and his perfection, on proportionality and co-seizing, i.e. on ideal art. Social relations, conditions of work and daily routine, shaping world outlook of peoples, determined special realism, which is close to nature in art. The aim of art was creating beauty which was equal to good, spiritual and physical perfection of man, since ideal beauty, created by art, breeds striving for self perfection in the man. Words by German poet, playwright and art theoretician Gotthold Eufraim Lessing (1729–1781): «Wherever due to beautiful people there are beautiful statues, the latter, in their turn, produced impression on the former and the state owed beautiful people to beautiful statues», are current nowadays.

**Key words:** proportion, harmony, perfection, palstanatomy.

(Art and Culture. — 2016. — № 1(21). — P. 112-116)

Учение о пропорциях тела человека используется в пластической анатомии в двух аспектах: для эстетического восприятия строения тела человека и для создания канонов, где основная задача – это приведение всех размеров и соотношений в систему, удобную для практического применения художниками. Знания типичных для человеческого тела соотношений между частями значительно помогали художнику не только правдиво изображать, но и создавать наиболее красивый, правильный образ человека, в котором бы все части были бы в наибольшей гармонии друг с другом.

Цель статьи – исследование актуальности соотношения пропорции и красоты в пластанатомии.

**Установки и перспективы.** Отсюда в истории искусства возникает проблема, где художники из учения о пропорциях пытаются создать учение о красоте фигуры. Леон Баттиста Альберти (1404–1472) хотел определить красоту, а Альбрехт Дюрер (1471–1528) в начале своего многолетнего изучения пропорций считал, что можно сконструировать совершенную и абсолютную красоту. В связи с исканиями в русле данной проблемы, можно вспомнить напе-

---

Адрес для корреспонденции: e-mail: sdo.vsu.by – И. И. Колодовский

---

чатанный в Лондоне в 1753 году трактат «Анализ красоты» английского художника Уильяма Хогарта (1697–1764), в котором автор хотел бы ответить на вопрос, что красиво и что безобразно в жизни и искусстве, утвердить в сознании изменчивые представления о вкусе. Из данного трактата мы узнаем, что «объем и пропорции предметов определяются целесообразностью. ...Общие размеры частей человеческого тела приспособлены к тем функциям, которые эти части предназначены выполнять. Торс – наиболее объемная часть, благодаря тому, что она должна больше всего вместить; бедро больше голени, потому что оно должно управлять ногой и ступней, в то время как голень управляет только ступней, и т. д.»

Морфология человека издавна подчинялась законам числовой гармонии, и в пропорциях тела искали и находили ее идеальные соотношения. Так, горизонтальная линия, проведенная через пуп тела делила его в «золотом» соотношении, схожие соотношения находили в пропорции лица, в структуре рук и ног. Пропорции человеческого тела соотносились к общим математическим и геомерическим принципам, в особенности к «золотому сечению», связывались с различными классическими богами.

Так уж повелось с давних времен, что изобразительное творчество базировалось на трех основных принципах: красота, соразмерность и гармония, а эти три понятия объединились в одно, называемое пропорцией.

Гармония (от греч. *garmonia*) означает согласованность, соразмерность, единство частей и целого, обуславливающее внутреннюю и внешнюю формы предмета (в нашем случае – фигуру человека), события, явления, их совершенство. Внешне гармония может проявляться в мелодии, ритме, симметрии, пропорциональности.

Стремление постичь сущность гармонического соответствия разных частей тела заставило Леонардо да Винчи настойчиво искать в фигуре человека идеальные пропорциональные соотношения всех его величин. Показателен знаменитый рисунок обнаженной фигуры в круге из Венецианской Академии, иллюстрирующий систему пропорций по Витрувию (рис. 1). Придерживаясь пифагорийской идеи о разлитой в мире числовой гармонии, Леонардо считал, что

«пропорция находится не только в числе и размере, но также в звуках, весе, времени и месте и любой существующей в мире силе».

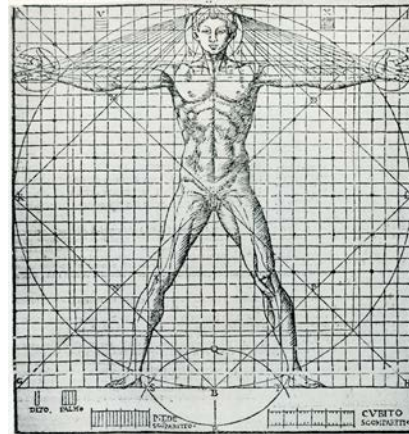


Рис. 1. Пропорции тела по Витрувию. Рисунок из трактата «De architectura», изд. 1536 г. Перуджа.

Поздний Микеланджело вышел за пределы естественных законов пропорциональности, прочно установившегося порядка и создал для себя канон, соответствовавший его целям. Этот канон дал ему возможность с помощью увеличения тела в результате уменьшения головы добиться огромного эффекта в выявлении новых внутренних и внешних качеств человека.

Или вот как анализирует У. Хогард в главе 1 «О соответствии» трактата «Анализ красоты» работу греческого скульптора Гликона «Геркулес Фарнезский» (рис. 2; 3).

«У Геркулеса... все части превосходно соответствуют представлению о предельной силе, допускаемой структурой человеческо-



Рис. 2. Гликон. Геркулес Фарнезский.

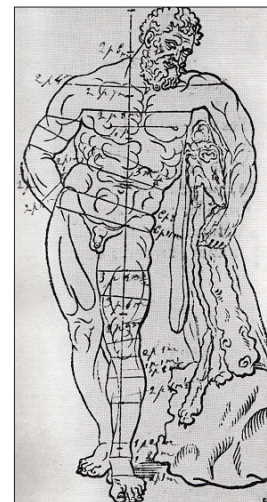


Рис. 3. Чертеж из трактата «Анализ красоты» Жана Кузена.

го тела. Спина, грудь и плечи состоят из крупных костей, и мускулы соответствуют предполагаемой действенной силе верхней части туловища; но так как для нижней части требовалось меньше силы, ...скульптор, вопреки всем современным правилам равномерного увеличения каждой части, начал постепенно уменьшать величину мускулов вниз по направлению к ногам. По той же причине он сделал окружность шеи больше любой части головы; в противном случае такая фигура была бы обременена излишним весом, который бы явился помехой для силы, а, следовательно, и характерной для данного случая красоты».

А ведь среди многих художников нашего времени укоренилось ложное мнение, будто бы каноны-правила, схемы и законы «сушат» художника, убивают его индивидуальность, его талант. Для художников античности схемы и каноны не были путями, они помогали им создавать прекрасные произведения в пластическом искусстве, также каноны руководили и давали наставления художникам эпохи Возрождения.

**Стремление к индивидуальному стилю.** И все же, современному художнику, овладевшему знаниями о пропорциях тела человека, о правилах, разработанных в течение долгого времени его предшественниками, владея всем художественным наследием прошлого, легко будет понять и выработать то, что созвучно мировоззрению его эпохи, его времени, его класса и он сможет создать уже свой индивидуальный стиль.

Возвращаясь к научной основе учения о пропорциях, следует напомнить, что образованию окончательной гармонии пропорций предшествуют в процессе роста многие фазы пропорциональных соотношений, которые сменяют одна другую в определенном закономерном порядке, которые свойственны только данному росту.

Следует напомнить, что рост организма человека происходит непрерывно от рождения до взрослого состояния. С остановкой роста скелета к 19-ти годам у женщины и 20–25-ти годам у мужчин прекращается прогрессивное увеличение тела в высоту и быстрое уменьшение темпов роста по мере приближения к завершающим фазам формирования организма.

Таким образом, можно отметить, что ритм роста человека не одинаков, он, рост,

быстро увеличивается от рождения до 2-х лет, затем следует небольшое замедление и первая активная фаза роста будет от 5-ти до 7-ми лет, а вторая фаза – от 11-ти до 15-ти лет – период появления вторичных половых признаков. Во второй фазе девушки превосходят мальчиков как по росту, так и по весу. Но это относится к периоду 11-го года жизни, и к концу 15-го года мальчики снова начинают перегонять девочек по росту и весу, что сохранится затем до полного прекращения роста.

Поэтому, при пластическом построении фигуры, основанном на знании правил развития, всегда необходимо учитывать, что каждый возрастной период характеризуется своим ростом, особыми пропорциональными соотношениями и внешними формами.

А если говорить о разнообразии портрета и учитывать пропорции лица и его формы, то еще великий исследователь и художник Леонардо да Винчи писал: «Если бы природа установила единое правило для формирования составных частей лица, то все люди были бы похожи и их нельзя было бы отличить друг от друга; однако природа сделало все пять частей лица настолько разнообразными, что несмотря на установленные ею единые правила пропорциональности, она в качественном отношении не придерживалась ни одного из них».

И Анна Голубкина – скульптор и педагог, пишет: «А главное, изучив пропорции, вы выходите из-под их власти и получаете свободу брать их в духе своей задачи, что совершенно необходимо, как только кончаются школьные этюды и начинается самостоятельная работа (кто достаточно силен и понимает это, тот может и школьные этюды работать так, но обыкновенно это приходит позднее)».

И все же, знание законов пропорциональности взрослого человека, изменений пропорций во время развития, а также вариантов пропорциональности, устанавливающихся постепенно, облегчает изучение моделей и истинное понимание ценности канонов, выработанных художниками прошлого и настоящего времени. Поэтому так хочется напомнить высказывание И. В. Гёте, ставшее поговоркой: «Видишь в первую очередь то, что знаешь».

А вот отношение к проблеме о пропорциях английского скульптора Э. Лантери



(начало XX в.): «В наших студиях с живой модели я решительно возражаю против применения канонов и пропорций, которые дают нам некоторые книги и которые говорят, что столько-то носов или столько-то пальцев составляют длину руки или ноги. Если бы мы стали применять эти данные к нашему изучению натуры, это уничтожило бы в нашей работе характер и индивидуальность, которыми обладает каждый, и получили бы в результате очень банальное произведение, потому что как раз пропорции сообщают индивидуальный характер голове, так же, как и любой части фигуры». Но это высказывание вытекает из проблемы создания скульптурной композиции.

В русле данной проблемы хотелось привести размышления другого скульптора-педагога Анны Голубкиной: «...Пропорции должны быть твердо установлены в самом начале работы и установлены так, чтобы потом оставалось только беречь их и не сбивать. Не решив основательно пропорций, нельзя шагу сделать дальше, потому что если вы их решите небрежно, то, значит, заведомо будете напрасно тратить восприимчивость, силу и утомлять внимание. Научиться брать точные и верные пропорции нужно, во-первых, для этюдов, которые вы делаете... будете делать сами твердо и сознательно; во-вторых, вы развиваете глазомер и привычку быстро схватывать существенное... То же лицо, с таким же сходством, в зависимости от пропорции, делается крупным или ничтожным, а фигура маленькой или большой, до обмана зрения... Как на гениальную свободу пропорций и отношений я укажу на “Венеру Милосскую”, “Гробницу Медичи” Микеланджело, “Гражданин Кале” Родена... и нам они далекий пример, но и нам, простым художникам, необходимо приобрести смелость и свободу самим брать нужные нам пропорции, потому что никогда нельзя найти модель, которая бы вполне соответствовала вашей мысли. Вы, наверное, видели великолепные фигуры талантливых ораторов и лекторов. В другой обстановке и в другом настроении вы их не узнаете, те ли это люди.

Ясно, что, работая такого человека, вы должны найти другие пропорции и отношения. Это пропорции его духа, и вы их найдете у него же. Для этого необходимо твердое знание, которое дает вам смелость не подчи-

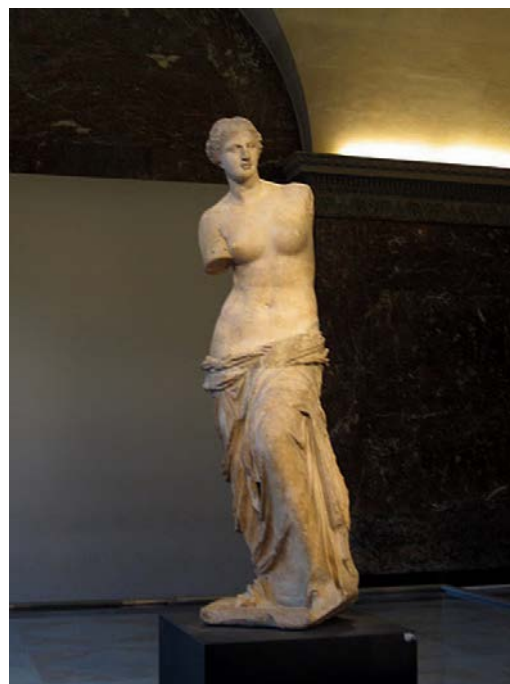


Рис. 4. Венера Милосская.



Рис. 5. Микеланджело. Гробница Медичи.

нить правильности неверных по сущности духа пропорций и отношений...» (рис. 4; 5).

И здесь же наблюдения Николая Ростовцева, автора современных исследований в области методики преподавания рисунка: «Показывая пропорциональное членение фигуры на части, мы исходим от закономерности анатомического строения тела человека и отмечаем на рисунке, в каких местах фигура членится на части. Прежде всего, фигуру человека можно разделить на две равные части по лобковой кости. Зная эту закономерность,



начинающий уже в самом начале построения может точно определить размеры своего рисунка на листе бумаги, а в дальнейшем вести работу от общего к деталям...

Обычно студент начинает рисунок фигуры с головы, затем подрисовывает торс, руки и ноги. Начиная проверять пропорции, он вдруг видит, что ноги по отношению к торсу очень длинные; он начинает стирать рисунок – укорачивает ноги, но в дальнейшем приходит к выводу, что, пожалуй, и голова немного велика и ее надо сделать меньше, – стирает голову и рисует ее меньше. В результате ученик нарушает композицию рисунка и мучается в определении пропорций...». Читатель видит, что кроме методической чехарды, здесь явно прослеживается актуальность пропорциональной составляющей рисунка.

**Заключение.** И все же, в чем проблема, почему мы много говорим о проблеме пропорций. Вот несколько аспектов, лежащих на поверхности. Мы знаем, что художник в большинстве случаев изображает человека не в размер натуры, а меньше или больше натуральной величины. Поэтому в работе над рисунком, или при лепке фигуры следует использовать относительные размеры или соразмерности ее частей, то есть, все те же пропорции.

И еще одна грань вопроса, где художники-педагоги практически оценивают значимость учения о пропорциях. Они, верно, утверждают следующие аспекты использования пропорций. Известно, что трудность установления пропорций «на глаз» происходит от так называемых «оптических обманов», когда темное пятно кажется меньше светлого, горизонтальные линии кажутся длиннее вертикальных. Части фигуры, несущие на себе большое количество мелких деталей, кажутся больше равных им по размеру других частей, лишенных деталей. Например, начинающему рисовальщику кажется, что глаза находятся в верхней части головы, а не на середине, по пропорциям, потому что нижняя часть лица больше нагружена деталями (нос, губы, подбородок), чем верхняя (лоб). Дисциплинировать глаз, развивать чувство пропорций можно только при помощи постоянных упражнений. Ранее преподаватели утверждали, что канон знать полезно, так как он в каждом отдельном случае помогает ориентироваться в пропорциях натуры, то есть «его надо знать, чтобы уметь нарушать».

Данная статья рассчитана на студентов практически всех курсов художественной направленности и на художников-любителей.

*Поступила в редакцию 04.11.2015 г.*

УДК 378.016-057.85:514.18:004.92

## Компьютерно-графическое моделирование как средство совершенствования подготовки студентов по начертательной геометрии

Глушук Д. П.

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



Развитие современной системы высшего образования трудно представить себе без информационных технологий, в наше время являющихся неотъемлемой частью общества. Подготовка специалистов педагогического профиля едва ли будет полноценной без использования компьютерных технологий. Целый ряд таких дисциплин, как «Начертательная геометрия», «Черчение», «Конструирование» и др., определяет качество графической подготовки по выбранной специальности. При этом от успешности освоения начертательной геометрии зависит успешность изучения и других курсов. Проводимым диссертационным исследованием обусловлена необходимость определения структуры, содержания и организационно-методической составляющей раздела «Начертательная геометрия» дисциплины «Черчение и начертательная геометрия». Освоение курса происходит в рамках лекционных, практических и лабораторных занятий, а также самостоятельной работы. На практических занятиях решение геометро-графических задач происходит с использованием чертежных инструментов. Целью же лабораторных занятий является обучение способам выполнения чертежей с помощью графических редакторов. Именно уклон в сторону компьютерно-графического моделирования при изучении начертательной геометрии в рамках рассматриваемого исследования определяет собой пути совершенствования подготовки студентов педагогических специальностей.

**Ключевые слова:** начертательная геометрия, черчение, компьютерно-графическое моделирование, методика обучения, трехмерное моделирование, графическая задача.

(Искусство и культура. — 2016. — № 1(21). — С. 117-121)

## Computer Modeling as a Way of Improvement of Descriptive Geometry Training

Glushchuk D. P.

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

It is difficult to imagine development of modern system of the higher education without information technologies which presently are an integral part of society. Training teachers will hardly be complete without use of computer technologies. A number of such disciplines as «Descriptive Geometry», «Drafting», «Designing» etc., determine quality of Drawing training. Thus success in other courses depends on success in Descriptive Geometry. The necessity to define structure, contents and organizational and methodological component of the section of «Descriptive Geometry» of discipline «Drafting and Descriptive Geometry» is caused by the conducted dissertation research. The course is taken at lecture, practical and laboratory researches, as well as through unaided work. Practical classes include solution of the geometric-graphic tasks using drawing tools. The purpose of laboratory researches is teaching ways of implementation of drawings by means of graphic editors. The bias towards computer and graphic modeling in the process of doing Descriptive Geometry within the considered research determines ways of improvement of students would be teachers training.

**Key words:** Descriptive Geometry, Drafting, computer and graphic modeling, training technique, three-dimensional modeling, graphical task.

(Art and Culture. — 2016. — № 1(21). — P. 117-121)

Адрес для корреспонденции: e-mail: green\_141@rambler.ru – Д. П. Глушук

Ориентация на совершенствование процесса подготовки специалистов на уровне высшего образования является характерной чертой нашего времени. При этом апробация, использование новых средств и технологий обучения в рамках преподавания различного рода курсов представляет собой устоявшуюся тенденцию. Подобное утверждение в полной мере касается преподавания для студентов педагогических специальностей графических дисциплин, от успешности освоения которых зависит профессионально-графическая грамотность студента, будущего педагога.

Одной из основных графических дисциплин, изучаемых студентами в процессе подготовки по специальности, является начертательная геометрия. Она способствует развитию пространственных представлений и воображения, формированию конструктивного стиля мышления, «вооружает» геометро-графическими знаниями, умениями и навыками.

Как показывает практика преподавания, традиционное содержание и методы обучения начертательной геометрии не в полной мере соответствуют запросам современного высшего образования. Отчасти это можно связать со значительным сокращением учебного времени, отводимого на изучение графических дисциплин. Вместе с этим, стоит учитывать довольно слабый уровень развития пространственных представлений, теоретической подготовленности студентов-первокурсников. Оставляет желать лучшего и стремление к самостоятельной деятельности. Естественно, подобное утверждение нельзя отнести ко всем, однако и такой факт имеет место. Стоит также обратить внимание на то, что курс начертательной геометрии в рамках дисциплины «Черчение и начертательная геометрия» изучается студентами первого курса специальности «Изобразительное искусство, черчение и народные художественные промыслы» на протяжении первого семестра, т. е. сразу после прихода в вуз.

А ведь в основном именно от успешности освоения начертательной геометрии зависит успешность освоения иных курсов. В этом, возможно, и заключается основная значимость начертательной геометрии с точки зрения ее практического применения

как основы черчения, конструирования, моделирования и многих других дисциплин.

С учетом сказанного выше, можно утверждать об актуальности и необходимости разработки действенной методики обучения начертательной геометрии, адекватной современным запросам высшего педагогического образования. Характер проводимого исследования обусловлен направлением работы над диссертацией.

Цель данной статьи – определение основных компонентов (структурно-содержательного и организационно-методического) методики обучения начертательной геометрии с использованием компьютерно-графического моделирования для студентов специальности «Изобразительное искусство, черчение и народные художественные промыслы».

В рамках структурно-содержательной составляющей необходимо установить элементы курса, их взаимосвязь в соответствии с содержанием и структурой начертательной геометрии.

Организационно-методический компонент определяет комплекс организационных и учебно-методических материалов (методические разработки, иллюстративные материалы, компьютерные модели, комплекты заданий и т. д.) для обеспечения процесса обучения начертательной геометрии.

**Определение структуры и содержания курса.** Разделы начертательной геометрии объединены в логическую систему, опирающуюся на единую теоретическую основу. Это выражается в тесной и неразрывной взаимосвязи и взаимозависимости последующего материала с предыдущим.

При этом, как отмечает О. В. Ярошевич, содержание курса носит характер устоявшейся системы, сформированной по принципам последовательности и доступности изложения материала. Подобная система была разработана еще в XVIII веке французским ученым Г. Монжем. С течением времени различными авторами (Т. Я. Артемьева, В. Н. Виноградов, С. А. Фролов, А. А. Чекмарев, Л. С. Шабeka, А. М. Швайгер и др.) в разном объеме и в разной очередности предлагалась своя структура курса. Однако по своему содержанию он остается практически неизменным и содержит следующие разделы:

- введение;
- методы проецирования;
- точка; прямая;
- плоскость;
- взаимное расположение точки, прямой и плоскости;
- способы преобразования чертежа;
- многогранники;
- кривые линии и поверхности;
- пересечение поверхности плоскостью и прямой линией;
- взаимное пересечение поверхностей;
- развертки [1].

Сходный порядок изучения курса начертательной геометрии представлен и в типовой программе дисциплины «Черчение и начертательная геометрия» [2]. Здесь, поскольку начертательная геометрия изучается студентами в первом семестре, важной частью является рассмотрение средств и способов выполнения чертежей, правил их оформления в соответствии со стандартами.

Освоение курса происходит в рамках лекционных, практических и лабораторных занятий, а также самостоятельной работы. При изложении теоретического материала уклон сделан на его графическое представление в виде схем, таблиц и т. п.

На практических занятиях решение метро-графических задач происходит с использованием чертежных инструментов. Рассматриваются способы решения позиционных и метрических задач по всем темам начертательной геометрии. Также предусмотрено выполнение двух контрольных работ. Первая направлена на определение уровня усвоения студентами материала, касающегося построения точки, прямой и плоскости, и их взаимного расположения, а также способов преобразования чертежа. Содержанием второй контрольной работы является решение задач на построение многогранников, поверхностей вращения и на пересечение указанных тел с плоскостью и прямой линией.

Целью же лабораторных занятий является изучение способов выполнения чертежей с помощью систем компьютерного моделирования.

Изучение приемов работы в графических редакторах происходит на примере компьютерной программы AutoCAD. Программный продукт американской фирмы Autodesk

представляет собой мощное средство для двумерного и трехмерного компьютерного моделирования. Широкий набор инструментов рисования, редактирования и визуализации, относительная простота освоения, а также универсальность использования в различных областях науки и производства, определили выбор графического редактора.

Освоение AutoCAD начинается с выполнения т. н. «плоских» чертежей с дальнейшим рассмотрением принципов построения объемных моделей геометрических поверхностей и выполнения операций с ними.

Содержание выстроено в такой последовательности:

1) *Интерфейс компьютерной программы AutoCAD.* Занятие является вводным. Здесь рассматривается компьютерная графика в целом как средство выполнения чертежей и основные рабочие элементы графической среды AutoCAD.

2) *Настройка параметров работы в программе.* Материал занятия направлен на освоение студентами принципов настройки нового чертежа, создания слоев, задания режимов рисования и просмотра свойств объектов.

3) *Способы ввода координат.* Рассматриваются правила задания значений координат и построения геометрических примитивов.

4) *Создание и просмотр объектов.* Как следует из названия темы, суть занятия заключается в изучении команд построения и просмотра объектов.

5) *Инструменты редактирования.* Набор команд редактирования двумерных объектов в AutoCAD довольно обширен и требует отдельного рассмотрения.

6) *Оформление чертежей.* В рамках данной темы студенты изучают команды форматирования штриховки, заливки, контуров и простановки размеров.

7) *Работа с текстом в AutoCAD.* Текстовые инструменты используются преимущественно для заполнения основной надписи чертежа и различных таблиц, хотя широкие возможности редактирования и форматирования текста позволяют осуществлять и другие функции.

8) *Изометрическое черчение.* Занятие носит характер переходного от двумерной графики к трехмерному компьютерному моделированию. Несмотря на то, что построение объектов по аксонометрическим осям пред-



ставляет собой лишь выполнение «плоского» изображения, т. е. проекции, именно наглядное, объемное представление деталей способствует в дальнейшем лучшему усвоению принципов работы в трехмерном пространстве.

9) *Построение типовых трехмерных моделей.* К таковым можно отнести цилиндр, конус, шар, пирамиду и др. Создание подобных трехмерных объектов выполняется без каких-либо предварительных операций.

10) *Построение объемных моделей на основе контуров.* Для построения более сложных объектов существуют различные операции выдавливания, вращения, сдвига, построения по сечениям и т. п. При этом трехмерные тела строятся на основе различных уже созданных геометрических фигур.

11) *Отображение моделей в трехмерной среде AutoCAD.* В программе имеется широкий набор инструментов визуализации трехмерных сцен. Так, можно задать стиль отображения трехмерных моделей, назначить источники освещения, применить материалы к объектам и многое другое.

12) *Редактирование моделей.* Составные объекты. Помимо возможности редактирования геометрических, плоских фигур, в AutoCAD для редактирования трехмерных моделей предусмотрена отдельная группа инструментов, позволяющих выполнять объединение, пересечение, вычитание трехмерных объектов, также можно смещать, удалять грани и т. д. Имеется широкий набор команд для выполнения трехмерных операций в пространстве таких, как перемещение, поворот, выравнивание и т. д.

Изучение приемов компьютерного моделирования в AutoCAD может осуществляться как параллельно практическим занятиям, так и после освоения правил и способов выполнения чертежей вручную.

**Организационно-методический компонент.** Курс лабораторных занятий имеет тесную привязку к начертательной геометрии. Освоение принципов выполнения различных операций происходит на основе решения позиционных и метрических задач в графической среде AutoCAD. Как уже было отмечено, сперва рассматриваются способы построения простых объектов – прямой линии, точки, плоскости и др., а затем порядок

решения задач на их взаимное расположение в пространстве. Освоение трехмерной рабочей среды AutoCAD также начинается с выполнения несложных упражнений на компьютерное моделирование в рамках начертательной геометрии. Затем уже студенты переходят к решению геометро-графических задач в трехмерном пространстве.

В целях лучшего усвоения приемов создания и преобразования объектов, предусмотрен комплект упражнений на двумерное и трехмерное компьютерное моделирование для самостоятельной работы во внеаудиторное время.

Стоит отметить, что рассматриваемое учебно-методическое обеспечение курса прошло апробацию в рамках проведения экспериментальной работы со студентами специальности «Декоративно-прикладное искусство». Так, в процессе преподавания дисциплины «Начертательная геометрия» исследование проводилось в развернутом виде на протяжении двух семестров. В результате были определены ключевые разделы курса, целесообразность его дополнения разработанными компьютерными моделями и четкая система вопросов для самостоятельного рассмотрения студентами. В целом внедрение в учебный процесс компонентов эксперимента показало положительный характер.

Для обеспечения курса начертательной геометрии был разработан комплекс учебно-методических материалов, включающий лекции, задачи для практических занятий, задания для самостоятельного выполнения и др. Для лучшего усвоения темы «Образование многогранных и кривых поверхностей» создан комплект трехмерных компьютерных моделей, используемый на лекционных занятиях, поскольку как показывает практика преподавания, после изучения относительно простых геометрических элементов – точки, прямой и плоскости, именно образование и проецирование поверхностей вызывают затруднения в первое время их изучения.

В процессе проведения лабораторных занятий по дисциплине «Компьютерное моделирование» у студентов специальности «Декоративно-прикладное искусство» был использован рассмотренный выше комплект для освоения приемов работы в

графической среде AutoCAD. Однако здесь уклон был сделан в сторону трехмерного компьютерного моделирования.

В соответствии с современными тенденциями высшего образования, к теоретическим материалам занятий может быть осуществлен доступ через виртуальную систему дистанционного обучения Moodle, посредством сети Интернет. Здесь также представлена информация для подготовки к контрольным работам. Заслуживает упоминания также набирающая популярность форма работы со студентами – онлайн-консультирование.

Для практической работы предусмотрен комплект графических задач, охватывающий все разделы начертательной геометрии. В рамках самостоятельной работы выполняются работа со студентами над проектами, подготовка рефератов, разработка опорных конспектов и т. д.

**Заключение.** Таким образом, в рамках определения основных компонентов методики обучения начертательной геометрии установлено, что данный курс должен представлять собой систему лекционных, практических и лабораторных занятий. При этом ввиду направления исследования неотъемлемый характер имеет уклон в сторону технологий компьютерно-графического моделирования в процессе преподавания.

Для обеспечения курса разработана система учебно-методических материалов –

электронных лекций, геометро-графических задач для практических занятий, проверочных работ, учебных комплектов для изучения приемов компьютерного моделирования в рамках начертательной геометрии, заданий для выполнения посредством двумерного и трехмерного компьютерного моделирования, дополнительных материалов в виде учебных моделей и материалов для самостоятельной работы.

Как показывают результаты исследования, внедрение подобного рода материалов способствует совершенствованию процесса обучения графическим дисциплинам, обуславливает организацию учебного процесса в современном направлении, что вне сомнения оказывает ощутимое влияние на становление специалиста, адекватного требованиям науки и техники.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Образовательный стандарт высшего образования. Высшее образование. Первая ступень. Специальность 1-03 01 06 Изобразительное искусство, черчение и народные художественные промыслы. Квалификация: Педагог-художник. Преподаватель: ОСВО 1-03 01 06-2013: [утв. и введ. в действие постановлением М-ва образования Республика Беларусь от 30.08.2013 г. № 87] / [разраб.: УО «Белорусский государственный педагогический университет имени М. Танка»]. – Введ. 2013-08-30. – Минск: Министерство образования Респ. Беларусь, 2013.
2. Ярошевич, О. В. Методическая система формирования культуры умственного труда студентов при обучении начертательной геометрии: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / О. В. Ярошевич; Белорус. гос. пед. ун-т им. М. Танка. – Минск, 2001. – 22 с.

*Поступила в редакцию 15.10.2015 г.*

## Роль дополнительного образования в творческом развитии учащихся

Беженарь Ю. П., Парабкович Е. С.

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



В статье рассматривается альтернативный подход к развитию творческих способностей учащихся с учетом возможностей и условий учреждений дополнительного образования. На собственном педагогическом опыте авторы показывают, что в условиях дополнительного образования расширяется кругозор учащихся и узкоспециальные знания, которые формируют раннюю профессиональную ориентацию. Качества личности, приобретаемые учащимися в учреждениях дополнительного образования, в нынешний век информации, компьютеризации и замены физического труда машинным, должны быть направлены на психологическую устойчивость, готовность к перегрузкам, готовность к стрессовым ситуациям, умение из них выходить. Такая подготовка не может быть обеспечена только усвоением определенного количества знаний,

кроме этого требуется умение делать выбор, эффективно использовать ограниченные ресурсы, способность общаться и договариваться, выражать свои мысли и доносить их. Все это возможно решить при грамотном подходе к обучению в дополнительном образовании, где созданы все предпосылки к творческому развитию учащихся. В дополнительном образовании труд через творческую деятельность, проекты, игру с материалами, позволяет добиться высоких результатов.

**Ключевые слова:** дополнительное образование, творческое развитие, фактор творческого развития, учебный процесс, условия, форма, организация, педагогические инновации, художественно-графический, творчество, способности, деятельность, качества, учитель, учащийся.

(Искусство и культура. — 2016. — № 1(21). — С. 122-127)

## Role of Additional Education in Pupils Creative Development

Bezhenar Yu. P., Parabkovich E. S.

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

An alternative approach to pupils creative abilities development regarding conditions of additional education establishments is considered in the article. On the basis of their own pedagogical experience the authors show that in the conditions of additional education pupils' outlook as well as their specialist knowledge widens, which shapes early professional orientation. Personality qualities, which pupils acquire at additional education establishments, in our age of information and computer as well as substitution of physical labour with the machine one, should be aimed at psychological stability, readiness for overloads, stress situations, ability to overcome them. This training can not include only acquisition of a certain amount of knowledge; abilities to make a choice, to efficiently use limited resources, to communicate and agree, express one's ideas and make them understood are required. This can be solved with a proper approach to additional education where preconditions are made for pupils' creative development. In additional education labour through creative activity, projects, play with materials, makes it possible to reach the goals.

**Key words:** additional education, creative development, creative development factor, academic process, conditions, form, design, pedagogical innovations, art, creativity, abilities, activity, qualities, teacher, pupil.

(Art and Culture. — 2016. — № 1(21). — P. 122-127)

---

Адрес для корреспонденции: e-mail: hgfvitebsk@mail.ru – Ю. П. Беженарь

---

Эффективное развитие общества и культуры происходит благодаря наличию в нем творческих личностей. Двадцать первый век диктует необходимость формирования человека способного творчески подходить к решению различных задач и находить выход в сложной ситуации. Обладание способностями, знаниями, умениями, благодаря которым создается что-то новое и оригинальное, это необходимое требование к творческой личности. Уникальное сознание творческих людей придумывает новые формы искусства, качества жизни и открывает новый взгляд на существующие классические вещи. Умение неординарно мыслить становится новым востребованным качеством в постоянно меняющемся мире. Общее школьное образование в настоящее время не отвечает таким требованиям, так как школьный подход ориентирован на средний уровень знаний учеников, кроме этого, с каждым годом уменьшается количество часов на изучение таких важных школьных предметов, как изобразительное искусство, трудовое обучение, мировая художественная культура, черчение, трудовое обучения и т. д., а ведь именно на этих уроках происходит формирование таких качеств личности, как эстетический вкус, трудолюбие, творческие способности, креативность мышления, любовь к культурным традициям своей Родины и т. д. Так же не соответствует этим качествам и строгая оценочная система, где ученик ставит своей целью не получение качества знаний, а работу на отметку, что не позволяет ему развиваться в своей индивидуальности.

Таким образом, целью статьи является освещение и анализ возможностей дополнительного образования в развитии творческих способностей учащихся.

**Дополнительное образование – мотивированное образование.** Раньше люди много работали физически, а школа, как свидетельствует перевод с латинского *schola* – отдых от физического труда, досуг. Если обратиться к древнегреческому, то *scholazo*, также означает отдых от работы. Древние греки в свободное от работы время предпочитали посещать беседы философов и таким образом пополнять объем знаний. Благодаря этому появилось слово «школа» – место, где можно получить образование.

В XVII веке появился институт школы, в основе которого Я. А. Каменским была заложена классно-урочная система, существующая до настоящего времени. Ее недостатком, по мнению ученых, является большое число теоретических знаний, не подкрепленных учащимися на практике, и как вывод: недостаточное творческое развитие. В связи с этим педагоги предлагают дополнительный вариант обучения, где теория будет подкрепляться практикой, а также будут учитываться как индивидуальные возможности ученика, так и их соответствие современному миру и его требованиям. В 1970–1980 годах этот недостаток решали в рамках «внешкольного образования», в начале 1990-х годов его называли «альтернативным образованием», а сегодня – «дополнительным образованием».

Дополнительное образование – фактор творческого развития учащихся, т. к. способствует практическому применению знаний и навыков, полученных на уроках. Считается, что дополнительное образование является составной частью общего образования, т. е. мотивированного образования, которое позволяет ученику приобрести устойчивую потребность в познании и творчестве, максимально раскрыть и реализовать себя. Различие общеобразовательной школы и дополнительного образования заключается в их *направленности*. Общеобразовательная школа ставит своей главной целью дать учащемуся общие и разнонаправленные знания в обязательном порядке. Тогда как дополнительное образование в лице художественных школ, центров внешкольной работы, кружков, секций направлено на развитие способностей по интересам учащихся.

Вопросы развития личности в условиях дополнительного образования рассматриваются такими учеными-педагогами, как А. Г. Асмолов, В. А. Будкевич, Е. Б. Евладова, М. С. Каган, О. Е. Лебедев, Л. А. Николаева, М. Х. Хапаев и другие.

В своей статье «Специфика и возможности учреждения дополнительного образования в развитии творческих способностей учащихся» М. Х. Хапаев пишет: «В отличие от школы, дополнительное образование подрастающего поколения представляет собой гармоническое единство познания и творчества, общения детей и взрослых, в



основе которого лежат любознательность и увлеченность свободным поиском пути к мастерству и постижению смысла жизни» [1]. Действительно, в школе и классно-урочной системе мало диалога и общения с целью практической передачи опыта от взрослого к ребенку. Дополнительное образование имеет больше возможностей в связи с гармоничным сочетанием видов проведения и организации досуга (отдых, праздник, развлечение, творчество, самообразование) с разными формами образовательной деятельности (выставки, пленэры, фестивали, проекты, экскурсии). Дополнительное образование также помогает учащемуся найти дело своей жизни и помогает овладеть умениями и навыками, связанными с выбранной деятельностью.

По мнению А. Г. Асмолова, главной задачей дополнительного образования считается адаптация к изменениям. «Дополнительное образование – это ключевой механизм адаптации к изменениям, особенно необходимый в наше время, когда, как говорится, “меняются сами изменения”» [2]. Дополнительное образование обладает широкими возможностями и более мобильно к изменениям, так как это иной способ взаимодействия взрослого человека с реальным миром. Это безоценочный способ, обеспечивающий достижение учащимся успеха в соответствии с его способностями и темпом усвоения знаний. Такой способ взаимодействия поднимает самооценку, поддерживает интерес и открывает широкие возможности по применению своего жизненного опыта и приобретению дополнительного. В условиях дополнительного образования дети получают возможность полноценной организации свободного времени, решают проблему социальной и профессиональной адаптации.

Одной из важных черт дополнительного образования является возможность неформального общения, где дети перенимают опыт и знания естественно и непринужденно. «Общение, социальная компетентность, коммуникативная компетентность в коммуникативном веке наиболее востребованы ребенком. Ребенок, да и взрослый, не имеющий коммуникативной компетентности, неизбежно окажется аутсайдером» [2].

Фактором творческого развития учащихся является воспитывающая деятельность,

но «воспитание уже трактуется не как одна-направленная передача опыта от старшего поколения к младшему, но как глубинное межличностное взаимодействие, сотрудничество, событие взрослых и детей в сфере совместной жизнедеятельности. Со стороны воспитателя это кропотливый труд по созиданию человека, имеющий глубокий гуманистический смысл. Труд, носящий сугубо профессиональный характер» [3]. Таким образом, воспитывающая деятельность должна отвечать следующим требованиям:

- соответствовать современному прогрессу;
- формировать у учащихся познавательные интересы, увлекать, развивать познавательную активность;
- обеспечивать достижение реальных творческих результатов в короткие и длительные сроки;
- вести к личностному росту ребенка, постановке и решению им все более сложных задач;
- решать задачи в процессе творчества ребенка, которые должны носить социально значимый, общественно полезный характер;
- способствовать реализации дополнительного образования не должна иметь жестких программных ограничений ни по срокам освоения материала, ни по этапам его освоения;
- помогать учащимся чувствовать себя успешными на занятиях дополнительного образования;
- помогать формировать «жизнеустойчивой личности», готовой к жизни в социуме.

Реализовать вышеизложенные требования, на наш взгляд, поможет «Диалоговая модель воспитания». «В диалоговой модели основу составляют человеческие связи, возникающие в системе “педагог–воспитанник”. Определяющую роль играют отношения сотрудничества, сотворчества, имеющие межличностный, межсубъектный характер. Ситуация воспитания развивается, исходя из совместных интересов и потребностей обеих сторон» [3]. В этой модели происходит развитие, самосовершенствование, самореализация как учеников, так и педагогов.

Общение и умение общаться – это профессиональная необходимость педагога. «Под педагогическим общением обычно

понимают профессиональное общение преподавателя с учащимися на уроке и вне его (в процессе обучения и воспитания), имеющее определенные педагогические функции и направленное (если оно полноценное и оптимальное) на создание благоприятного психологического климата, а также на другого рода психологическую оптимизацию учебной деятельности и отношений между педагогом и учащимся» [4].

Главную роль в педагогическом общении играет личность педагога. Тот педагог, который понимает, что его профессия ставит перед ним высокие требования, достигает больших побед и самореализации. Педагог обязан быть яркой неординарной личностью, особенно если это педагог-художник, являющийся носителем общечеловеческих ценностей, глубоких и разнообразных знаний, высокой культуры. Педагог-художник должен быть примером для своих учеников как в профессиональном (активная творческая жизнь), так и в бытовых аспектах (общение, привычки, одежда и др.), так как учащиеся копируют поведение педагога в своих ролевых играх и тем самым закладывают этот опыт в свой личностный фундамент.

Учитель-практик В. А. Принцева выделяет следующие профессионально важные качества педагогического общения:

- 1) интерес к детям и работе с ними, наличие *потребности* и умения общения, общительность, коммуникативные качества;
- 2) способность эмоциональной *эмпатии* и *понимания* людей;
- 3) *гибкость*, оперативно-творческое мышление, обеспечивающее умение быстро и правильно ориентироваться в меняющихся условиях общения, быстро изменять речевое воздействие в зависимости от ситуации общения, индивидуальных особенностей учащихся;
- 4) умение ощущать и поддерживать *обратную связь* в общении;
- 5) умение *управлять собой*, управлять своими психическими состояниями, своим телом, голосом, мимикой, умение управлять настроением, мыслями, чувствами, умение снимать мышечные зажимы;
- 6) способность к *спонтанности* (неподготовленной) коммуникации;
- 7) умение *прогнозировать* возможные педагогические ситуации, последствия своих воздействий;

8) хорошие *вербальные способности*: культура, развитость речи, богатый лексический запас, правильный отбор языковых средств;

9) владение искусством *педагогических переживаний*, которые представляют сплав жизненных, естественных переживаний педагога и педагогически целесообразных переживаний, способных повлиять на учащегося в требуемом направлении;

10) способность к *педагогической импровизации*, умение применять все разнообразие средств [5].

Качества учителя, которым отдают предпочтение ученики:

- человеческие качества – доброта, веселость, ответственность, уравновешенность;
- организационные качества – справедливость, последовательность, честность, уважение к другим;
- деловые качества – полезность, демократичность, умение заинтересовать;
- внешний вид – хорошо одет, приятный голос, общая привлекательность [5].

Важность адаптации к изменениям, умению общаться, быть мобильным и действенным к ситуациям будущего рассматривает и О. Е. Лебедев в своем компетентном подходе. «Главное изменение в обществе, влияющее на ситуацию в сфере образования, – ускорение темпов развития общества. В результате школа должна готовить своих учеников к жизни, о которой сама школа мало что знает. Дети, которые пришли в первый класс в 2014 г., будут продолжать свою трудовую деятельность примерно до 2070 года. Каким будет мир в середине XXI века, трудно себе представить не только школьным учителям, но и футурологам. Поэтому школа должна готовить своих учеников к переменам, развивая у них такие качества, как мобильность, динамизм, конструктивность» [6].

Согласно этому подходу, основным результатом деятельности образовательного учреждения является не классическая система знаний, умений, навыков, а умение человека действовать в конкретных жизненных ситуациях. Должны формироваться такие качества личности, как мобильность, решительность, ответственность, способность усваивать и применять знания в незнакомых ситуациях. Перед образователь-

ным учреждением стоит задача развить у учащегося способности самостоятельно решать коммуникативные, познавательные, организационные, нравственные, мировоззренческие и другие вопросы, которые каждый день возникают в разных видах и сферах деятельности. Качества личности, приобретаемые учащимися в учреждениях дополнительного образования, в нынешний век информации, компьютеризации и замене физического труда машинным, должны быть направлены не на «сильные мышцы», а на «психологическую устойчивость, готовность к перегрузкам, готовность к стрессовым ситуациям, умение из них выходить» [6]. Такая подготовка не может быть обеспечена только усвоением определенного количества знаний. Тут требуется умение делать выбор, эффективно использовать ограниченные ресурсы, способность общаться и договариваться, выражать свои мысли и доносить их. Все это возможно решить при грамотном подходе к обучению в дополнительном образовании, где созданы все предпосылки к творческому развитию учащихся. В дополнительном образовании труд через творческую деятельность, проекты, игру с материалами, позволяет добиться высоких результатов.

В настоящее время нет острой проблемы получения знаний, как это было раньше, и для чего собственно были организованы школы. Сейчас существует проблема быстро и вовремя найти нужные знания и применить их пока они актуальны. А также умение просто самостоятельно применять полученную информацию. Сегодня нужно учить пользоваться знаниями, применять в разных сферах и вариантах жизни, а не накапливать их на всякий случай. Ведь суть она одна, а вот варианты ее использования зависят от сложившейся ситуации. Здесь не вооруженным взглядом видны аналогии с мышлением и процессами, которые развиваются благодаря творчеству. И тут опять дополнительное образование более мобильно и помогает учащемуся из всего богатства и многообразия информации выбрать и попробовать нужное, показать пути развития и варианты поиска.

Факт существования дополнительного образования не дает гарантий и стопроцентных результатов в развитии творческо-

го потенциала у учащихся, только потому что этот мир вообще не дает гарантий. Многое зависит и от самого учащегося. Дополнительное образование создает благоприятную среду, почву для его раскрытия. Создание среды заключается в подборе коллектива единомышленников, благодаря чему ребенок не «варится в собственном соку», а пользуется опытом окружающих. Постоянное погружение в процесс создания чего-то нового, где учащийся вынужден оттачивать способность рождать оригинальные идеи и использовать нестандартные способы деятельности, а также усовершенствовать способы решения уже известных задач.

Творчество тесно связано с общественной жизнью. Разные стороны социальной жизни создают такое эмоциональное напряжение, которое питает творчество. Конечно, социум как поддерживает и мотивирует, так и подавляет творческие порывы. Благодаря обучению в учреждениях дополнительного образования, кружках, секциях, клубах по интересам дети учатся как раскрывать, так и защищать свой талант, способности, интересы. У учащегося складывается более целостное представление о мире, его возможностях и опасностях, благодаря которому он готовится к взрослой жизни. Очень часто создаются полевые условия обучения, где ребенок может оценить самостоятельно свой уровень и свои силы, что дает хороший толчок к развитию. Это творческие выставки работ, конкурсы, ярмарки-выставки, участие в проектах, фестивали, мастер-классы и другое, что связано с творческой деятельностью, открытой для критики социума.

Вопрос дополнительного образования весьма актуален. Что-то происходит в школе, и она не может решать эти вопросы. М. С. Каган говорит о том, что литература, история, науки, которые должны обращаться к переживаниям ученика, преподаются как математика, физика, химия, биология, где «объект обращен к мышлению ученика». Происходит чисто рациональное, безучастное отношение к обучению таких дисциплин. Хотя их задача «возбуждать у учеников ощущение причастности каждого человека к деянию своих предков» [7]. Дополнительное образование – это, как спасательный круг для ученика, который тонет в

фактах, цифрах, тестах по тем дисциплинам, где они не должны главенствовать. Здесь речь идет о творческом образовании. На уроках изобразительного искусства дети пишут диктанты, заполняют тесты, вместо того чтобы получать практический опыт рисования.

Далее, М. С. Каган так же, как и другие ученые-педагоги, обращает внимание на диалоговую модель. Он это называет «диалогическая установка учителя» и противопоставляет ее «монологической установке». В монологической установке учитель не предполагает общения и обращения к слушателю – ученику. Это значит, что ученик не должен реагировать на полученную информацию: соглашаться или возражать, истолковывать, оценивать. Диалогическая установка – это когда передаваемая информация требует реакции слушателя, эмоционального и интеллектуального отношения и имеет цель убеждения слушателя к согласию с информацией. В педагогическом процессе это проявляется как превращение учителя из «транслятора знаний в старшего друга, приобщающего к своим ценностям». Нужно «уметь конкретно подойти к каждому отдельному человеку, уметь войти в его скорлупу, зажечь его жизнью...» [8].

**Заключение.** Таким образом, развитие творческой личности, ее талантов и способностей тесно связано с социальной активностью, умением жить и развиваться в социуме. Большое влияние на процессы социализации оказывает дополнительное образование. Различие общеобразовательной школы и дополнительного образования заключается в их направленности. Общеобразовательная школа дает учащемуся общие и разнонаправленные знания в обязательном порядке, а дополнительное образова-

ние в лице художественных школ, центров внешкольной работы, кружков, секций направлено на развитие способностей по интересам учащихся.

Кроме этого, сильной стороной учреждений дополнительного образования являются потенциал педагогического состава и индивидуальный подход к учащимся. Таким образом, дополнительное образование приобретает новые качества в воспитательно-образовательном процессе. Наиболее значимыми из них являются: диалоговая модель общения, профессиональная ориентация учащихся, мобильность и актуальность, ориентация на интерес учащихся и стремление отвечать современным требованиям.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Хапаев, М. Х. Специфика и возможности учреждения дополнительного образования в развитии творческих способностей учащихся / М. Х. Хапаев // Научно-теоретический журнал «Научные проблемы гуманитарных исследований». – 2011. – Вып. 1. – С. 192–198.
2. Асмолов, А. Г. Дополнительное персональное образование в эпоху перемен: сотрудничество, сотворчество, самотворение / А. Г. Асмолов // Образовательная политика. – 2014. – № 2 (64). – С. 2–6.
3. Воспитательная деятельность педагога: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / И. А. Колесникова, Н. М. Борытко, С. Д. Поляков, Н. Л. Селиванова; под общ. ред. В. А. Сластенина и И. А. Колесниковой. – 4-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2008. – 336 с.
4. Леонтьев, А. А. Психология общения / А. А. Леонтьев. – 3-е изд. – М.: Смысл, 1999. – 340 с.
5. <http://nsportal.ru/shkola/raznoe/library/2014/06/30/rol-pedagogicheskogo-obshcheniya-vo-vzaimodeystvii-uchitelya-i>.
6. Лебедев, О. Е. Компетентностный подход в образовании / О. Е. Лебедев // Школьные технологии. – 2004. – № 5. – С. 3–12.
7. Каган, М. С. О педагогическом аспекте теории диалога / М. С. Каган // Диалог в образовании: материалы конф. Серия «Symposium» / М. С. Каган. – СПб.: С.-Петербург. философское об-во, 2002. – Вып. 22.
8. Ухтоминский, А. А. Интуиция совести. Письма. Записные книжки. Заметки на полях / А. А. Ухтоминский. – СПб., 1996. – С. 9.

*Поступила в редакцию 11.12.2015 г.*



---

---

# Правила для авторов

Научно-практический журнал «Искусство и культура» публикует статьи, посвященные актуальным искусствоведческим и культурологическим проблемам, а также вопросам художественного образования. Представленные статьи должны иметь высокий теоретический уровень исследований в области культурологии и искусствоведения, а также быть ориентированы на прикладные аспекты в преподавании дисциплин художественно-эстетического блока. Основным критерием целесообразности публикации является новизна и оригинальность статьи. Основные рубрики журнала – «Искусствоведение», «Культурология» и «Педагогика». Вне очереди публикуются научные статьи аспирантов последнего года обучения (включая статьи, которые подготовлены ими в соавторстве) при условии их полного соответствия требованиям, которые предъявляются к научным публикациям издания.

Требования к оформлению статьи:

1. Рукописи статей предоставляются на белорусском или русском языках.
2. Каждая статья должна содержать следующие элементы:
  - индекс УДК;
  - название статьи;
  - фамилия и инициалы автора (авторов);
  - организация, которую он (они) представляет;
  - введение;
  - раздел «Основная часть»;
  - заключение;
  - список использованной литературы.
3. Название статьи должно отражать ее содержание, быть по возможности лаконичным, вмещать ключевые слова, что позволит ее индексировать.
4. Во введении дается короткий обзор литературы по проблеме, указываются не решенные ранее вопросы, формулируется и аргументируется цель, даются ссылки на работы других авторов за последние годы, а также на граничные публикации. Раздел заканчивается постановкой цели исследования.
5. В разделе «Основная часть» автор описывает результаты своей работы с точки зрения их научной новизны и сопоставляет с соответствующими известными данными. Этот раздел делится на подразделы с пояснительными подзаголовками.
6. В заключении в сжатом виде должны быть сформулированы полученные выводы, указывающие на достижение поставленной цели, новизну и возможности применения на практике.
7. Список литературы должен включать не более 12 ссылок. Ссылки нумеруются в соответствии с порядком их цитирования в тексте. Порядковые номера ссылок пишутся в квадратных скобках по схеме: [1], [2]. Список литературы оформляется в соответствии с требованиями ГОСТа 7.1-2003. Ссылки на неопубликованные работы, диссертации не допускаются. Указывается полное название авторского свидетельства и депонированной рукописи, а также организация, которая предъявила рукопись к депонированию.
8. Статьи сдаются в редакцию объемом не менее 0,35 авторского листа (14000 печатных знаков, с пробелами между словами, знаками препинания, цифрами и др.), напечатанного через один интервал, шрифтом Times New Roman, размером 11 пт. В этот объем входят текст, таблицы, список литературы. Рисунки и схемы должны подаваться отдельными файлами в формате jpg. Статьи должны быть подготовлены в редакторе Microsoft Word. Используется следующий формат страницы: красная строка – 0,5 см; поля: сверху – 2,5 см, снизу – 2,5 см, слева – 2 см, справа – 2 см.
9. Иллюстрации, формулы, уравнения, которые встречаются в статье, должны быть пронумерованы в соответствии с порядком цитирования в тексте. К каждому экземпляру статьи нужно приложить по одному экземпляру иллюстрации. Копии рисунков для другого экземпляра статьи должны содержать все необходимые буквенные и цифровые надписи. Подписи к рисункам, схемам и таблицам печатаются через один интервал. В названиях таблиц и рисунков не должно быть сокращений.
10. Размерность всех величин, которые используются в тексте, должна соответствовать Международной системе единиц измерения (СИ).
11. В дополнение к бумажной версии статьи в редакцию сдается электронная версия материалов. Электронная и бумажная версии статьи должны быть идентичными. Электронная версия сдается на дискетах, дисках или пересылается на адрес электронной почты университета (nauka@vsu.by).
12. К статье прилагаются следующие материалы (на отдельных листах):
  - реферат (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](http://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](http://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 И.И. Левитана «Март».

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.