искусство и культура



НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

Научно-практический журнал

Издается с января 2011 года Выходит четыре раза в год

2016 Nº 2(22)

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

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

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 JORNAL «ART AND CULTURE»

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

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

Editorial board:

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

Editorial Board:

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

Journal «Art and Culture» is included in the List of scientific publications of Belarus for publication of the results of dissertation research jn 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 13.06.2016 г. Формат 60 х 84 ¹/₈. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 14,41. Уч.-изд. л. 12,22. Тираж 100 экз. Заказ 78.

Оглавление

Искусствоведение

Contents

Art History

6	Kotovich T. V. Wall Painting in Vitebsk: History of a Sketch by Kazimir Malevich
25	Kruminya Yeva, Tsybulski M. L. Contemporary Textile of Latvia: in the Space of Tradition and Experiment
33	Malei A. A. Stage Thinking and Coloristic Systems in the Russian Theater of the 1910-s – 1920-ies
44	Buzuk R. L. Specificity of the Theater and the Audience
	Cultural Studies
52	Maslova V. A. Poetic Text as Syncretical Art
57	Rotko T. V. Art Originality of Miniature Book
63	Bulyko I. P. Teaching of Non Created Divine Energies in the Context of Orthodox Theology
71	Borodchenko N. V. Intertextual Approach in the Environmental Design on the Example of Contemporary Theatre and Concert Interiors
80	Tszya Yan. Implementation of the Ideas of Arts Synthesis in the Creative Works by Contemporary Chinese Authors
87	Navasiolava V. I. Cultural Globalization of the Middle Ages: Jafuda Cresques, Master of Maps and Compasses
	25334452576371

Педагогика **Pedagogics** Orlova A. P. Гриценко В. В., Орлова А. П. Фоль-Gritsenko V. V., клор в формировании этнической Folklore in Shaping Ethnic идентичности младших школьни-Schoolchildren Identity of Junior ков (на примере российской и бело-(in Russian and Belarusian 92 русской школы) Schools) 92 Гао Гэ. Реализация принципа Gao Ge. Implementation of the единства художественного и тех-Principle of Unity of the Artistic and the Technical in the Context нического в условиях современномузыкально-образовательного Contemporary Musical 103 Education процесса 103 Федьков Г. С. Эстетическое освое-Fedkov G. S. Aesthetic Understanding ние природы в художественно-творof Nature in Art and Creative Activity ческой деятельности школьников 109 of Schoolchildren 109 Уласевич Т. П. Соломоплетение. Ulasevich Т. Р. Straw-Work. 116 116 Цветы Flowers



УДК 75.038.14:7.071:75.052(476.5)«19/20»

Роспись стены в Витебске: история эскиза Казимира Малевича

Котович Т. В.

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



В статье описывается история эскиза Казимира Малевича «Принцип росписи интерьера (смерть обоям). Витебск. 1919», созданного художником в период его преподавания в Витебском народном художественном училище. На основе этого эскиза с 1992 вплоть до 2014 года сменяются несколько вариантов росписи стены дома на пересечении улицы «Правды», 10 и Ленина, 18 несколькими поколениями витебских художников. Эти художественные акции сделали сам эскиз и его изображение на стене культовыми эстетико-культурологическими образами. В конце XX – начале XXI в. это коллективное произведение стало единственным публичным памятником-символом Казимиру Малевичу, его витебскому периоду, акциям его сподвижников по украшению Витебска в 1910–1920-е гг. и «Черному квадрату». Роспись превратилась в знак, переплавивший в себе различные смыслы молодого авангардного искусства и открывающий перспективу того отрезка улицы «Правды», теперь улицы Марка Шагала (бывшей Бухаринской), в начале которой располагается дом И. Вишняка, где было открыто Витебское народное художественное училище (при К. Малевиче, Витебский художественно-практический институт), или просто Дом, т. е. пространственно-временная локация, точка, мощный импульс современного актуального искусства.

Автор статьи подробно анализирует этапы создания росписи, от эскиза К. Малевича до современного изображения на стене. Ключевые слова: эскиз Казимира Малевича, смерть обоям, роспись стены, витебские художники.

(Искусство и культура. — 2016. — № 2(22). — С. 6-24)

Wall Painting in Vitebsk: History of a Sketch by Kazimir Malevich

Kotovich T. V.

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

The history of the sketch by Kazimir Malevich «Principle of Interior Painting (Death to Wallpaper). Vitebsk. 1919» is described in the article. The sketch was made during the artist's teaching at Vitebsk Public Art School. On the basis of the sketch, since 1992 several variants of painting the wall of the building on the corner Pravdy Str. 10 and Lenin Str. 18 by several generations of Vitebsk artists were made up to 2014. These art events turned the sketch itself and its wall image into cult aesthetic and cultural images. In the late XXth-early XXIst centuries this collective work of art became the only public monument-symbol to Kazimir Malevich, his Vitebsk period, events by his fellow artists on decorating Vitebsk in the 1910–20-ies, to «Black Square». The painting became a symbol which melted in itself different senses of young vanguard art and opened the prospective of the part of Pravdy Street, now Mark Shagal Street (the former Bukharinskaya), at the beginning of which there is Vyshniak's House, where Vitebsk Public Art School was opened (at K. Malevich's time – Vitebsk Art Practical Institute), or just House, i. e. space and time location, spot, powerful impulse of the contemporary current art. The author of the article analyzes in detail the stages of the creation of the painting, from K. Malevich's sketch to the contemporary picture on the wall.

Key words: Kazimir Malevich's sketch, death to wallpaper, wall painting, Vitebsk artists.

(Art and Culture. — 2016. — № 2(22). — P. 6-24)

Улица «Газеты "Правды"» в Витебске, одна из самых длинных в городе (более 3 км), получила свое название в начале 1960-х гг. в честь юбилея центральной советской газеты. Она начинается от улицы Калинина и тянется до улицы

Терешковой. В прежние времена разные участки улицы носили каждый собственное название: от 2-й Нижне-Набережной до Гоголевской (т.е. до нынешней улицы Ленина) – улица Воскресенская по наименованию Воскресенской Заручавской

Адрес для корреспонденции: e-mail: t.kotovich@yandex.ru – **Т. В. Котович**



Перспектива улицы «Правды», нынешней улицы Марка Шагала со стороны улицы Калинина.

церкви, располагавшейся на углу-пересечении с Могилевской улицей (ныне улицей Калинина). В 1918 году она была переименована в Бухаринскую (или Бухарина). В издании «Кароткая адрасна-даведачная кніга (гор. Віцебск)» за 1935 год она значится как Бухаринская (быв. Воскресенская) [1, с. 15]. В 1938 г. улица числится под новым названием - Оборонная [Справочник милиционера, 1938 г., с. 91 сообщает: бывшее название «Воскресенская», новое название - «Оборонная» (предоставлен зам. Директора ВОКМ по науке В. Шишановым), Бухарина даже не упоминается, т. к. 15 марта 1938 года, после того, как Верховный суд СССР признал его виновным и отклонил апелляцию, Николай Бухарин был расстрелян на полигоне «Коммунарка»]. 25 августа 1950 года решением горсовета № 713 улица Оборонная была переименована в улицу Авиационная [2]. 27 апреля 1962 года получила название - улица газеты «Правда» [3]. С 28 марта 2016 года она носит имя Марка Шагала (газета «Витьбичи», 14 апреля 2016 г., с. 2).

Затем следующий участок Духовская улица – участок от Гоголевской до Гапеева ручья. В «Кароткай адрасна-даведачнай кнізе» за 1935 год она значится как Авиационная улица [1, с. 19]. С середины XX в. – «за Гапеевым ручьем», застраивается участок от Гапеева ручья до улицы Смоленской, в 70-е гг. – участок далее, до улицы Терешковой.

Фрагмент улицы с названием Воскресенская является историческим местом. В 1918 году (годовщина Октябрьской революции) она была переименована в Бухаринскую. Дом купца Вишняка за номером 10 был передан комиссару Марку Шагалу для Витебского народного художественного училища, открытого в январе 1919 года. В этом здании находились мастерские, а также личные комнаты художников.



Дом Вишняка, в котором в конце 1918 года Марк Шагал открыл Народное художественное училище.

Казимир Малевич приехал в Витебск в октябре 1919 года. Именно в этот самый ранний период, еще до организации УНОВИСа, до написания философских трудов, до воплощения педагогического метода, до начала 1920 года он создал эскиз «Принцип росписи интерьера (смерть обоям). Витебск. 1919», которую сохранил, вместе с другими документами увез в Петроград и в 1930 году передал в архив Русского музея.

Цель статьи – создание вербальной модели эскиза и росписи «Смерть обоям» с анализом этапов ее создания.

Эскиз Казимира Малевича. В 1919 году в Витебске Малевич, создавая этот эскиз в своем кабинете на ул. «Правды», $5^{\underline{a}}$ (тогда Бухаринской, 10), помечал: «Принцип росписи стены или всей комнаты: комнаты или целой квартиры по системе супрематизма (смерть обоям). К. Малевич. 1919. Витебск».



Эскиз Малевича.

«Это значит, что раскраска стен комнат или ансамбля окрашивается по супрематическому цветному контрасту. Скажем окна рамы в один или два цвета, двери в другие, потолок в один, стены – в другие. Принимается во внимание объем, что все его стороны могут быть раскрашены в разные цвета, чтобы разная точка смотрения была другого цвета. Эта цветная таблица изображающая пропорции цветов и их отношений с ведением элемента динамического в средине. К. Малевич» [ГРМ. Поступление 1930 от автора] [4, с. 267].

Механизм принципа-проекта К. Малевича дает разнообразие применения формы-цвета в интерьере.

Черный квадрат представляет собой либо потолок, либо пол, либо стену (непрозрачную или глянцево-черную) офиса, рекреации, холла, большого формата гостиной и т. д., что придает помещению достоинство и изысканность, строгость и изящество, стильность и некоторый вызов.

Красный четверть-круг согласуется с деталями проекта Александра Родченко «Рабочий клуб» 1925 года: когда в помещении подчеркивается «красный угол» как элемент интеллектуального пространства, напряженно мыслительного, а в сочетании с черным пятном превосходяще активного, в больших интерьерах пристально привлекающего к себе.

«Рабочий клуб» А. Родченко – это новый тип общественного интерьера, не предметно-бытовая обстановка, а выражение жизнестроительной функции, которая формирует современного в те годы рабочего.



Проект «Рабочего клуба». 2008. Баден-Баден. Выставка «От плоскости к пространству. Малевич и ранний модернизм».

В проекте К. Малевича цвето-формы не имеют ярко выраженного дизайнерского вида, как цвет и конструкции в проекте А. Родченко. Малевичские плоскости подвижны и импульсивны. Красный квадрат столь же активен, как и красный четверть-круг или красный четырехугольник, расположенный справа. Напряжение, создаваемое этими тремя цвето-формами, образует плотную

и сильную гармонию. Помещение должно быть свободным от мебели, по крайней мере, у стены ничем не заполненным. Обои, которые своей росписью отрицает К. Малевич, менее радикальны по отношению к устройству интерьера, однако их нейтральность ущербна в большом комнатном масштабе, претендующем на современность в эстетически насыщенном топосе.

Стрелы, линии, желтые четырехугольники умножают эту гармонию и это напряжение. Кроме того, диагональные узкие элементы, как будто указующие на направление движения, придают всей композиции динамичность и легкость.

Длинный вертикальный прямоугольникстолб черного цвета устремляет всю систему форм вверх, делая всю ее еще более подвижной. Черная полоса-прямоугольник, между тем, не отграничивает энергию красного четверть-круга, которая распространяется из левого нижнего угла вправо, по диагонали, вверх. Геометрические проекции разлетаются в этом энергетическом потоке и на мгновение останавливаются в этой прозрачной взвешенности.

Черный квадрат слева начинает развитие всей росписи, стабилизирует всю роспись и служит ей импульсом. Из него роспись возникает. Он словно выстреливает супрематизмом.

В эскизе Казимира Малевича два композиционных центра. Один из них - смысловой - черный квадрат. Он является принципиальным произведением всего малевичского творчества, и помещенный в данный эскиз не может не быть ее основой. Другим центром – форма и цвет подчеркивают это – будет «стрела», обозначающая стремление от красного четверть-круга вправо вверх. Первый центр стабилизирует композицию, второй выявляет ее скрытую динамику. Кроме того, второй центр задает еще и круговое движение по часовой стрелке: тогда правый нижний красный многоугольник «движется», затрагивая наложением и красный четверть-круг, и черный квадрат, и верхние фигуры, завершая свой путь на красном верхнем квадрате.

Правая часть эскиза более насыщена формами, плотно наслаивающимися друга на друга. В левой части их соотношения разрежены. Однако обе эти части уравновешены за счет масштабности и тяжести черного квадрата и сильного акцента красного четверть-круга. Это происходит даже когда смысловой центр (черный квадрат) будет смещен.

По вертикали формы располагаются по принципу золотого сечения, когда верхняя линия черного квадрата и нижняя линия красного квадрата пересекают вертикальную полосу-прямоугольник – 1, 61. В эскизе вся композиция строится с преимуществом вертикали.

Взаимодействие белой плоскости с цвето-формами представляет собой гармонию, цельность и изящество.

По словам Сергея Эйзенштейна: «Странный провинциальный город. Как многие города Западного края - из красного кирпича. Закоптелого и унылого. Но этот город особенно странный. Здесь главные улицы покрыты белой краской по красным кирпичам. А по белому фону разбежались зеленые круги. Оранжевые квадраты. Синие прямоугольники. Это Витебск 1920 года. По кирпичным его стенам прошлась кисть Казимира Малевича... Супрематические конфетти, разбросанные по улицам ошарашенного города». Сейчас в Витебске только роспись стены на углу улиц Марка Шагала и Ленина является отзвуком тех городских конфетти. Но и этот фрагмент активен в своем существовании, духовном и художественном.

В нем – выражение концепции цветопространства, где формы и цвет соотносятся, т. к. они связаны не сами по себе, а пространством. Малевич подчеркивает особые качества пространственности, создаваемые белым цветом. «Принцип росписи стены» опубликован в альманахе «УНОВИС» № 1 как проект трибуны с надписью в левом нижнем углу: «Труд, знание и искусство — основы коммунистического общества (исполнитель В. Ермолаева)».

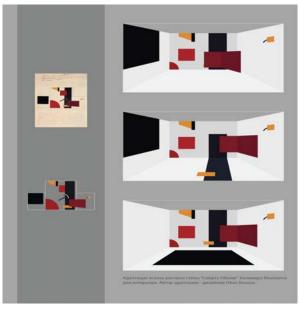
Позднее надпись была стерта, и проект трибуны Малевич превратил в роспись стены с новым текстом. В Приложениях к факсимильному изданию «УНОВИС № 1. Витебск. 1920» Т. Горячева помечает: «Авторы каталога произведений Малевича в



Из альманаха «УНОВИС» №1.

ГРМ также считают дату "1919 год" вымышленной и поставленной задним числом» [5, с. 52].

Принцип росписи К. Малевича превращается в роспись на углу дома, в то время как роспись на углу дома превращается в интерьер, и можно было бы предста-



По просьбе автора статьи дизайнер Иван Вышка создал варианты проекта росписи К. Малевича в интерьере.

вить себя не на улице, а в какой-нибудь суперсовременной квартире.

Хронотоп К. Малевича: ноябрь-декабрь **1919 года в Витебске.** Витебский период Казимира Малевича начался в октябре 1919 года [6, с. 447; 7]: «<...> очень скоро пришлось собраться и уехать в Витебск, последний производит на меня впечатление ссылки <...>, <...> Главное, что моя энергия может пойти на писание брошюр, теперь займусь в витебской ссылке усердно, - кисти все дальше и дальше отходят. <...> Витебск принял меня радушно, не знаю, как будет проводить. <...> Витебск для меня должен многое сделать, но и я сам тоже для него, я должен написать, он издать. На днях буду печатать "О новых системах в Искусстве. Статика и скорость", всего понемногу; в другой пишу о новой точке зрения на Искусство, где экономия является руководящею силою творения, и если существует эстетика, то она целиком зависит от экономической точки движения. И еще мне кажется, что устремление экономического движения стремится к очищению всех художественных завитушек и что самое эстетическое - результат отложения выдвинутых новых симметрий вещи, вышедших из экономического достижения» [6, с. 110-111].

Письмо, написанное М. О. Гершензону из Витебска 7 ноября 1919 г., содержит полную программу деятельности на два с половиной года «витебского сидения» и новые ранние впечатления от перемены места, от наступившего относительного благополучия («вытащили меня из-под опеки угрожающего холода и темноты»), от предчувствия

«болдинской осени» и от предвидения довольно мрачного отъезда летом 1922 года («Терпим ужасный голод. Я на волоске <...> Хлебников умер. <...> замученный голодом. На очереди Татлин и я» [6, с. 153]). Первые витебские мысли сразу же найдут свое воплощение в работе первых двух витебских месяцев.

Через неделю он писал своему корреспонденту: «Комната, в которой живу, имеет такой вид, что получаешь впечатление сидения в Москве; в ней нет ничего, что бы могло напомнить глухую провинцию <...>». Впечатление от города было иным, но главным для него оставалось именно «сидение», в связи с задачей творчества на это время.

Только в паузах у него была возможность оглядеться: «Жаль что я не писатель – смог бы описать Вам Витебск и его охотников, я хожу за город гулять утром по рецепту врача, город здесь для меня представляет пустяки пространства, привыкшему в Москве делать по 40 верст в день здесь даже как следует разогнаться нельзя, выскочишь в поле на Смоленское или Оршанско-Могилевское шоссе, и вот здесь начинается для меня зрелище. Сразу и опера, драма, Трагедия, Кабаре, балет и Художественный театр в смысле охоты и ловкости» [6, с. 120–121].

В ноябрьской лекции (К. Малевич на анонсах своих лекций помечал: «непопулярные») он уже заговорил о том, что было и станет основой теоретических трудов и педагогического метода: «И вот полетела моя "знаменитая" мудрость, о кубизме, о фактуре, о движении живописи, о конструкции, о строении прямой, кривой, объема, плоскости, о согласованности противоречий; я сказал о чистом кубизме и живописи, тоже о футуризме, я сделал все выкладки, я сделал то, о чем меня просили; я стремился к ясности и говорил только о сути вопроса» [6, с. 113].

Очевидно, что данная сентенция имеет прямое отношение и к исследуемой нами росписи, где фактура и движение, согласованность противоречий и строение плоскости решены в единой композиции, плоскостной и потенциально объемной. И спустя почти столетие яркая и масштабная роспись стены остается для большинства горожан странной и непонятной, и эти супрематические «конфетти», пусть и уже привычные глазу, совершенно чужды профанному представлению, а в конце 1910-х годов лекции К. Малевича воспринимались отнюдь не открытием и не истиной: «И что же – в том, что говорил точно, отвечая на вопросы, и было мое падение, шум негодования, разочаро-

вание. Мне кричали, что не нужно говорить о том, что непонятно, мы пришли узнать кубизм, мы пришли узнать истину, – и женщины говорили, какая у него прическа» [6, с. 113].

М. Лерман отмечает: «Мы, оставшиеся в живых ученики училища, считаем те годы, несмотря на все материальные трудности, периодом духовного ренессанса. <...> Витебск <...> стал в то время центром культуры Белоруссии. <...> С приходом Малевича училище получило новый дополнительный мощный импульс» [8, с. 199].

17 декабря 1919 года отмечался юбилей Комитета по борьбе с безработицей, для которого К. Малевич с Л. Лисицким создали эскизы панно, сцены и здания.



Эскиз занавеса.





Оформление Комитета по борьбе с безработицей.

В ноябре-декабре К. Малевич создает и принцип росписи «Смерть обоям». Инспирированы ли эти задания одно другим, неизвестно. Однако эскиз занавеса, несомненно, сопряжен в своей «мудрости» о строении прямой, кривой, плоскости и согласовании противоречий со строгим минимализмом росписи.

Спустя полгода, уже после основания УНОВИСа (Утвердители нового искусства) и большой работы в училище, Казимир Малевич пишет:

- ✓ «Уже шестой месяц, как я покинул столицу, думал отдохнуть, но оказалось, что работы очень много, конечно своей, я веду все училище и уже слухи идут из других городов о привлечении меня для новой науки Искусства Живописного, но по мере возрастания слушателей, я сильно изменяюсь и уже само учение о Живописи нового отходит внутри меня, я ухожу в дали других учений и сижу с утра и учусь сам у себя, хожу, смотрю и думаю <...> вижу опять чистый и безответный» [6, с. 127],
- ✓ «Я в Витебске сижу за писанием книги. Супрематизм идет дальше, а я составляю философию» [6, с. 128],
- «<...> все Миры со всем могуществом исчезают в бесконечном человека мозга, покажется, что весь их бег неимоверный, все небо, все усилие бежит ко мне, чтобы образовать равновесие в моем мозге. <...> или все сложившиеся миры возникли от соединений элементов, т. е. с распыленного моего существа <...> все колоссы мировые с неимоверными цифрами измерений помещаются в моем небольшом черепе <...> я вынул бесконечность пространства из своего мозга, из такого маленького помещения <...> в черепе нарисованы все пути и установлены цифры расписания колоссальных расстояний <...> Так окно мое сегодня превратилось в телескоп исследования звезд» [6, с. 131-132].

Философские размышления К. Малевича в Витебске в моменты написания книги «Супрематизм как беспредметность, или Живописная сущность», завершенной в начале марта 1921 года, соотносились с его собственными астрономическими исследованиями



Эскиз планетарной системы.

(М. Бахтин вспоминал: «Он, кроме занимался астрономией, <...> У него был небольшой телескоп <...> И вот он по ночам занимался созерцанием звездного неба и так далее, притом занимался им вот в таком... хлебниковским проникновением во Вселенную» [8, c. 201]).

О значении Витебского периода Казимира Малевича издано множество исследований.

Отметим главное:

эдесь уже в конце 1919 года будет напечатан в литографической мастерской труд «О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А» с двумя эпиграфами: «Ниспровержение старого мира да будет вычерчено на наших ладонях» и

«Я иду

У – эл – эль – ул – эл – те – ка Новый мой путь»

▶ В конце 1920-го года выйдет «Супрематизм. 34 рисунка».



- ▶ Брошюра «Бог не скинут. Искусство. Церковь. Фабрика» в 1922 году.
- Статьи: «К вопросу изобразительного искусства», «О партии в искусстве», «Уновис». Трактаты: «Устав Государственной Творческой Артели», «О необходимости коммуны экономистов-супрематистов», «Супрематизм как уновисское доказательство» и др.
- Написан философский труд «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой» (февраль 1922 года).
- В Витебске он использовал свой педагогический метод, новую систему художественного образования, универсальную, подобную периодической системе элементов в искусстве (22 таблицы, разработанные К. Малевичем, с описанием и анализом эволюции изобразительного искусства от импрессионизма до супрематизма: над Теорией прибавочного элемента К. Малевич начал работать в Витебске), внедренной в апреле 1920-го года в училище.
- Новый тип обучения был связан также с системой деятельности УНОВИСа (творческого объединения, партии в искусстве, коллективного творчества. УНОВИС стал объединением супрематистов, которые претворили в жизнь идеи К. Малевича, воплотили их, объективизировали и доказали.



Знаменитая фотография (5 июня 1920 г.), изображающая членов УНОВИСа. Датировалась фотография по заметке из витебской газеты «Известия» за 6 июня 1920 года: «Художественная экскурсия. Вчера выехала в Москву экскурсия из учащихся Витебского народного художественного училища из 60 человек, во главе со своими руководителями. Экскурсия примет участие в художественной конференции в Москве, а также посетит все музеи и осмотрит художественные достопримечательности столицы». Товарный вагон, в котором отправились витебляне в Москву, был оформлен по проекту Суетина – его украшал Черный квадрат, эмблема УНОВИСа.

В Витебске К. Малевич выступал с публичными лекциями и чтением своих стихов.

Художник

Представляю себе миры неисчерпаемых форм невидимых Из невидимого мне – состоит бесконечный мир буду говорить о себе ибо не знаю как представляет мир каждое в природе.

Среди мне подобных каждый представляет мир по-своему, а множество приемлет уже готовое. Художник цвета художник звука и художник объема есть те люди, которые открывают скрытый мир и перевоплощают его в реальное

Тайна остается раскрытой реальности, и каждая реальность бесконечно разнообразна и многостороння Человек был раскрыт художником, и через многие Века дошел до совершенства.

Художник открывает мир,

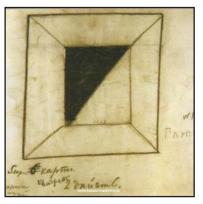
И являет его человеку <...> [7, С. 108].

- Участвовал в создании витебского варианта футуристической оперы «Победа над Солнцем» и постановки «Война и Мир» В. Маяковского.
- «Сам же удалился в новую для меня область мысли и как могу буду излагать, что увижу в бесконечном пространстве человеческого черепа» [9, с. 135].
- ➤ Цветопись витебских трибун Малевича связана с его работами в агитмассовом искусстве, она была принципиальной, заключая в себе цветоформулы как общие принципы зарождающейся новой полихромии. Проекты трибун сопровождали «цветные таблицы»: «Супрематические вариации и пропорции цветных форм для стенной покраски дома, ячейки, книги, плаката, трибуны. 1919-й год. Витебск. К. Малевич».
- В Витебске в 1921 году К. Малевич был впервые арестован: из телеграммы А. Цшохера, председателя губернского союза работников искусства: «ЦЕКАСорабиса СЛАВИНСКОМУ, Москва, Леонтьевский, 4 "5 августа арестован профессор Художественных мастерских известный художник Супрематист МАЛЕВИЧ ТЧК Губрабис просит принять срочные меры по выяснению положения и освобождению МАЛЕВИЧА в виду болезненного состояния на поруки союза"» [10].

Особенно насыщенными надеждами и событиями были первые месяцы, проведенные К. Малевичем в Витебске. Это было время планов и первоначальных осуществлений. Роспись стены, проект которой выполнен в этот период, проявляет смыслы именно этого времени, сопряжения статики и движения, энергии и напряжения, торжества формы, цвета и мысли.

По воспоминаниям И. Клюна, «Малевич обладал большим темпераментом и огромной силой воли; он был также тонким политиком в жизни художественной, но материального благополучия создать себе не мог до самой смерти, так как мыслил совершенно самостоятельно, не любил ходить по тому пути, по которому большинство ходит, преклоняться перед тем, перед чем большинство преклоняется. Он всегда неудержимо стремился вперед, к новому, еще неизведанному» [8, с. 69].

«Черный квадрат»: форма, цвет, мысль. В эскизе Казимира Малевича «Смерть обоям» в нижней левой части росписи располагается Черный квадрат, имеющий здесь значение, как и смысл произведения К. Малевича «Черный квадрат», изначаль-



Эскиз «Черного квадрата», 1913 год.

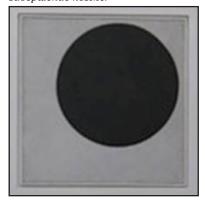


Из иллюстраций (№ 67) к труду К. Малевича «Мир как беспредметность». Идея нашла свое завершение позже.



Черный квадрат, 1915. ГТГ.







Второй вариант картины «Черный квадрат» включен в триптих, в составе которого также присутствуют «Черный круг» и «Черный крест».

ного импульса всех других цвето-форм проекта, перво-формы, изначального цвета, а также точки поглощения.

Идея «Черного квадрата» появляется в 1913 году в постановке футуристической оперы «Победа над Солнцем», на занавесе, разрываемом двумя Будетлянскими силачами.

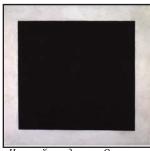
Самый первый из написанных, «Черный супрематический квадрат» создан в середине и представлен на «Последней футуристической выставке "0,10"» в декабре 1915 года в Художественном бюро Н. Добычиной.

Супрематический проект Казимира Малевича состоял из 39 работ, занимал отдельный зал, в «красном углу» которого помещался



«Черный квадрат». В экспозиции находились также «Черный круг» и «Черный крест». Все три концептуальные работы представляли собой единую архетипическую модель и единство изначальных элементов всей супрематической системы художественного мышления.

- И. Пуни в книге «Современная живопись» подчеркивал: «Эмбрионом живописи, исходной точкой этой беспредметной, все начавшей сначала живописи, для Малевича явился квадрат, закрашенная плоскость квадрата» [8, с. 170]. А. Бенуа в статье «Выставка "Современной русской живописи"» отрицал черный квадрат вместе с рельефами В. Татлина, и вообще говорил, что к декабрю 1916 года это было уже не новым [8, с. 525]. Но спорить об этом будут еще целое столетие.
- «Черный квадрат» первоначальный в культуре символ вечности, путешествующий во времени и пространстве через все цивилизационное мышление, не художественное, внеэстетическое, однако с содержанием экономии формы и цвета, на чем будет настаивать, но именно с художественной точки зрения, и Малевич.
- «Черный квадрат» элементарная единица, бозон, содержащий в определен-



«Черный квадрат». Около 1923 года. Работа выполнена совместно с А. Лепорской, К. Рождественским, Н. Суетиным, (106 х 106 см), ГРМ.



«Черный квадрат» 1929 года (79,5 х 79,5 см) повторяет первый.



«Черный квадрат» 1932 года (53, 5 х 53,5 см) (Эрмитаж) был найден в 1990-е гг. .

ном квантовом состоянии неограниченное количество одинаковых частиц. Прежде всего, содержащий весь супрематизм. Но на первоначальном содержауровне щий черный круг и черный крест, являющие с черным квадратом единство взаимообращенность формы: квадрат, вращающийся вокруг центральной точки пересечения диагонали, круг; крест содержит в себе четыре (пять) квадрата.

■ «Черный квадрат» - контраст черного И белого как проявление двоичной классификации в культуре, противостояние «левое-правое», «верх-низ», «земля-небо» и пр., но и как дуальность одновременно (одновременность и взаимодополнительность, взаимоподдержание), и как контрапункт

(столкновение двух энергетических сил, вызывающее превосходящее состояние, нечто принципиально новое).

- «Черный квадрат» отсутствие и одновременно присутствие цвета. Вместе с энергией, он испускает весь спектр супрематических колеров. И тут же готов вобрать их в себя. Черный есть отрицание цвета, но и одновременно наличие окрашенной в черное плоскости.
- «Черный квадрат» эмбрион не только всех форм, но и цвета.
- «Черный квадрат» заключает в себе статику и движение в пространстве и времени. Он статичен, потому что потенциален. И благодаря этой потенциальности содержит движение.
- «Черный квадрат» открывает энергию отношений в супрематизме. Супрема-

тизм в этом смысле представляет собой исследование притяжения-отталкивания взвешенных в плоскости форм-идей.

- «Черный квадрат» сродни черной дыре как предполагаемому выходу-входу в другую вселенную. Пройдя сквозь него, художники ощущают и понимают не только свойства абсолютной беспредметности, но и возможности трансформаций беспредметности.
- «Черный квадрат» это духовное путешествие, Путь. К. Малевич сам осознавал свою жизнь как инициацию, по этапам, сходным с архаическим ритуалом, к жертвоприношению (принятие мучительной смерти) и пиру-признанию. «Черный квадрат» в этом смысле есть момент перехода, отрицание традиции, традиционного мышления, традиционного сообщества и традиционного поведения через одиночество к выходу в свободное, насквозь интеллектуальное пространство-время.
- «Черный квадрат» произведение, представляющее собой перпендикуляр по отношению к линейному развитию искусства. Согласно Мерабу Мамардашвили, мы имеем дело с некими объектами, которые можно назвать вечно длящимися объектами или актами. Это - другой срез, отличный от длительности и времени. Это то, что не случилось, а случается вечно. В нашей духовной жизни такого рода события не случившиеся, а вечно случающиеся. Это - события, которые вечно событийствуют. Это – говоримая, но не сказанная до конца фраза. И мы внутри нее. Вечность не после этой жизни, не после времени, это - вертикальный разрез по отношению к последовательной горизонтали нашей жизни. Мы все время движемся вперед, и нам кажется, что вечность где-то после или параллельно. Но это не так. Обретенное время - это время внутри вечно длящегося. И в этом вертикальном срезе - живая и полная жизнь, более реальная, чем наша обыденная жизнь. И это - точка некоего абсолютного Я [11]. «Черный квадрат» является именно такого рода вертикалью, по отношению к длящемуся. И свойства этого произведения определяются не просто радикальностью художественного высказывания, а духовностью вечного бытия.
- «Черный квадрат» это предел, за которым начинается другое искусство, неклассическое, исключающее деление на объект изображения и субъект художника, разрывающее плоскость, уничтожающее предметные и причинные связи, отрицающее пространство и останавлива-

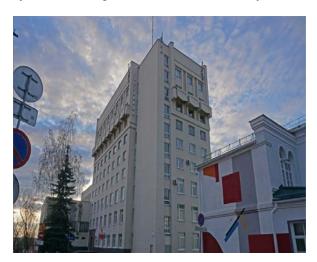
ющее время. Искусство с такими новыми установлениями больше не обращено к чувству, к эмоциям и не оперирует образами. Оно адресуется к интеллекту, разуму. Оно инспирирует движение разума. Более того, «Черный квадрат» побуждает человека к рефлексии.

• «Черный квадрат» – живая, прозрачная плоскость, сквозь которую традиционное изображение, всегда находящееся за ней, в воображаемом объеме картины, или распластанное на другой стороне этой плоскости, может вывалиться на эту сторону, на сторону наблюдателя, зрителя (в виде контррельефов, материальных подборов, инсталляций, перформансов и т. д.). Он есть граница двух миров в искусстве.

Четыре варианта «Черного квадрата», созданные К. Малевичем, отличаются друг от друга, так же, как и композициях, в которых присутствует изображение этого концепта супрематизма.

К. Малевич считал это произведение лучшим своим произведением. Вариант 1923 года висел на стене у гроба Малевича, был нарисован на крышке этого гроба. На холсте, покрывающем его тело, был нашит черный квадрат. На капоте грузовика, везущего гроб с телом художника, был прикреплен черный квадрат, так же, как на вагоне поезда, везущего покойного в Москву. Над захороненным прахом был возведен белый куб с черным квадратом. Место захоронения было утрачено, прах ушел к праху, а Казимир Малевич через черный квадрат вышел в вертикаль вечности.

История росписи стены. История эскиза Казимира Малевича «Принцип росписи интерьера (смерть обоям). Витебск. 1919» получила свое продолжение в 1992 году.



Перспектива улицы Марка Шагала (бывшей улицы «Правды») со стороны улицы Ленина.

Она была воссоздана на пустой стене дома на углу ул. «Правды», 10 и ул. Ленина, 18. Сейчас в этом доме располагается Витебский областной центр гигиены, эпидемологии и общественного здоровья. Это здание является историко-культурным памятником конца XIX – начала XX в. и охраняется государством. В 1890 году здесь жил известный русский писатель Г. И. Успенский, а во время Великой Отечественной войны с июля 1941 по август 1942 года находилась основная явка подпольной группы медицинских работников города Витебска.

Из интервью художника Николая Дундина: «Идея росписи стены – это была часть большой идеи художественного решения всей улицы "Правды". Я вспоминаю сейчас это туманное утро, 5 часов утра, мы поставили стол напротив УНОВИСа... завели патефон Чукина, открыли бутылку шампанского... Мы шли и уже говорили о росписи стены, которая была первым элементом всей структуры улицы. Помимо стены должна была быть галерея "Стена", в здании Ленкоранского полка намечались многочисленные мастерские художников.

Мы собрались у меня в мастерской за неделю, все стали писать эскизы для стены, а потом кто-то сказал: "Что мы мучаемся, когда у Малевича есть эскиз, который практически "садится" на эту стену. Замешали краски, все это стояло у меня в мастерской, лестницы. Досужев предложил нацепить буквы на рубашки, мы сделали рисунки. За день до начала росписи я прогрунтовал стену малярной щеткой, чтобы ложилась краска. Валера Счастный предложил сделать еще и выставку "КВАДРАТа". По поводу росписи все было замешано... В восемь утра мы и пошли. Все знали работу со стенами, и мы на едином дыхании все это сделали. Приехала еще и по-



Здание на ул. Ленина, 16. Здесь находится галерея Николая Дундина «Стена».

жарная машина. Работа была сделана часа за четыре. Все было очень торжественно и красиво. Солнечный день был. Малею доверили исполнять "Черный квадрат". Он долго и красирасчерчивал его. И там же он исполнял песню "Витебск 20-х" стихи Валерия Чукина. Идет огромная толпа, смотрит... Потом схлынуло





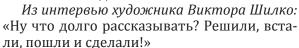
 Φ ото акции «КВАДРАТа» у Дома на бывшей ул. Правды, $5\underline{a}$ (из личного архива автора статьи).



Во время акции: члены m/o «КВАДРАТ» с буквами на спинах. Фото И. Барсукова.

торжество, тишина наступила. И я выхожу... Тихо, никого нет, и роспись звучит, и звук этот не пропадал».

Из интервью художника Александра Слепова: «Я помню, как мы искали цитату Малевича, нашли и все были не против поместить эту цитату на стену. Я помню, как трепетно Досужев относился к цвету. Я говорю: "Саша, это не имеет принципиального значения". "Нет, – говорит, – ты понимаешь, надо обязательно найти цветовое соотношение". И он, помню, забалтывал эти цвета, проверял. Я как-то со стороны наблюдал, как все это делалось, заваривалась эта кухня вся. Потом раздали майки, я свою майку потом потерял, а осталась у меня майка Малея. Помню, было солнце, много народу, и я стоял внизу, намотав чалму, мне особо цвет не доверяли, я скульптор. Потом вечером обсуждение было бурное. Все еще были нужны друг другу, все были молоды...»



Из письма художника Валерия Счастного автору статьи: «На фоне всесоюзной суеты "перестройки" роспись стены в Витебске по проекту Казимира Малевича <...> является знаковым событием возвращения к искусству без идеологии и страха.

"КВАДРАТу" можно было ничего больше не делать. Главное сказано. Витебск вновь обрел имидж одного из центров современного кусства. <...> было чувство ответственности и обязанности достойно выполнить задуманное. <...> У всех на спине была соответствующая буква (идея Досужева). Собирались зеваки. И мы,



Во время акции: А. Досужев.



Во время акции: «Роспись стены». 1992 г. Фото И. Барсукова.



Во время акции: А. Досужев, Н. Дундин и В. Счастный.



Во время акции: А. Малей пишет «Черный квадрат».



Во время акции: Угол дома на ул. «Правды», 10 и ул. Ленина, 18. Все фото И. Барсукова.

"квадратные", терпеливо красили стену. Пришла пора. Так было надо. И это удовлетворение от своевременного действа живо и сегодня. И сегодня с удовольствием вспоминаю. Благодарен судьбе за участие в достойном деле» (из архива автора статьи – Т. К.).

Из интервью художника Александра Малея: «Я увидел эскиз, который не относится к экстерьеру, но сама его конфигурация напоминает то место, возле которого все время ходил Малевич. Хотелось что-то реализовать за них, стертых временем. Мы решили сделать акцию. Дань уважения той культуре. Делали мы это в форме акции-действия, это было наше произведение. Малевич создал роспись стены интерьера, это была его идея. А мы делали произведение "КВАДРАТа" на основе произведения Малевича. Мы были определенно одеты. 7 букв. Мы делали это в определенной последовательности. Материалы: гуашь с клеем ПВА. Делали добросовестно. Сложно было попасть в полоску, ту саму, что выглядит на эскизе как длинный прямоугольник. Она ведь на разных источниках разного цвета. Считаю, что мы удачно ее сделали. Потом роспись стала поистине народной. Она отстояла год, не меняясь. Но в течение года она таяла и трансформировалась в красивую живопись и постепенно затухала».

На фото у каждого из художников-членов творческого объединения «КВАДРАТ», стоящих лицом к пустой белой стене и готовящихся к работе, изображено самое начало акции. Этот творческий акт-начало представлял собой момент причащения, мгновение перед движением, предельное сосредоточение и - как это бывает на театральных тренингах - взаимодействие энергии в цепи. Они не берутся за руки, замыкая эту цепь, но каждый из них готов к общему, соборному действию и действу. Буквы на спине каждого из них таковы: К – Николай Дундин, В – Валерий Чукин, А - Александр Досужев, Д - Александр Малей, Р - Валерий Счастный, А - Виктор Шилко, Т – Александр Слепов. КВАДРАТ.

По замечанию А. Малея, «вполне уместно, когда спустя десятилетия новое объединение витебских художников реализует супрематическую концепцию мастера. В силу того, что художественная жизнь в начале века была прервана насильственно, роспись стены не могла быть просто работой. Нужно было действие, которое подчеркивало бы, что об ушедших художниках и созданной ими культуре помнят». Указывая на недолговечность материалов, которыми выполнялась роспись, А. Малей подчеркнул: «Для фундаментального выполнения росписи требовался профессио-



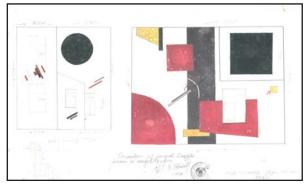
Роспись стены 1992 г. Автор трансформации палимпсеста фотохудожник Павел Бранштетер.

нальный подход к делу, т. е. подготовка штукатурки, хорошие краски, городской заказ и т. д. На все это требовалось время. Вторая причина чисто художественная: уновисцы расписывали город к Октябрьским и Первомайским праздникам также недолговечными материалами. Мы старались пойти их путем. Был праздник ((это был первый фестиваль «Славянский базар», он начался 17 июля 1992 года – Т.К.) <...>» [12, с. 139–140].

В 1998 году роспись стены «Смерть обоям» вступила в новый этап своего существования. Это уже была другая роспись и решение других художественных задач, несмотря на то, что члены творческого объединения «КВАДРАТ» снова сделали ее в виде акции.

Из интервью А. Малея: «Я сделал новый эскиз в 1998 году. Этот эскиз предполагал новую роспись на углу. Со стороны "Правды" роспись была не видна. Я добавил круг, несколько скромных элементов. Были те же костюмы. Я чуть не подрался с рабочими: я поставил задачу сбить старую штукатурку, но они сбили только кое-где. Через несколько лет она опять стала осыпаться».

В эскизе творческого объединения «КВА-ДРАТ» принципиальным является все тот же смысловой центр – Черный квадрат, который



Эскиз росписи стены 1998 г., выполненный А. Малеем (из личного архива автора статьи).

перемещен в верхний правый угол. Стрела также остается вторым композиционным центром. В сравнении с эскизом К. Малевича исчезает круговое движение. Главным предстает настойчивое соотношение цвето-форм по двум диагоналям, одна из которых создает почти зеркальную симметрию, а другая – асимметрию.

Данная композиция представляет собой горизонтальное раздвижение малевичских цвето-форм. Поэтому роспись укрупняет и делает их превалирующими над белой плоскостью. Черный и красный наиболее активны, энергетичны. Благодаря этому укрупнению и энергии главных колеров возникает другой, в сравнении с эскизом К. Малевича, принцип композиционной целостности: она статична, ее динамичность уходит внутрь в латентное состояние, цветовые массы весят больше, внутренняя сила малевичского эскиза в росписи на стене начинает выпирать. Это предопределено не только увеличением масштаба элементов при перенесении изображения с эскиза в роспись, но и самой формой стены под росписью. Черный квадрат вдавлен, а правая нижняя часть эскиза располагается на изломанной части стены. Перепады плоскости реальной стены дома задают собственную динамику, связанную с игрой сталкивающихся плоскостей и с игрой природного света. Новая целостность всей композиции зависит также от ракурса восприятия росписи в зависимо-

> сти от движения наблюдателя.



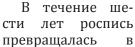




Фото Павла Бранштетера.

обрывки художественной фразы. Это было подобно медленному исчезновению «Тайной вечери», фрески Леонардо да Винчи в трапезной доминиканского монастыря Санта-Мария-делле-Грацие в Милане, написанной по сухой стене темперой на слое смолы, габса и мастики.

Некоторые исследователи ощущали исчезновение леонардова изображения как угасание волнообразного импульса, заданного во фреске: «В "Тайной вечере" мысль Христа о предательстве будет возмущать тела и души

апостолов до тех пор, пока "живет импульс", истекавший из центрального персонажа фрески. Этот импульс может быть упразднен только какой-либо внешней силой, он исчезнет лишь в случае полного разрушения красочной поверхности картины, форм и фона ее переднего плана. Христос связывает своих учеников между собой мысленным импульсом. Но ведь это он, Леонардо, силой своего гения создал и Иисуса Христа, и апостолов, и помещение трапезной, где все они разместились, выступая по отношению к любому элементу картины в качестве демиурга. Следовательно, только он один вправе распорядиться своими героями так, как считает необходимым. Считаем, что эксперимент художника с красочной поверхностью "Тайной вечери" был не ошибкой, как думает большинство исследователей, а точно выверенным расчетом. Для бытия Леонардо отпустил своей работе столько времени, сколько она будет разрушаться. Духовный импульс, заложенный художником в произведение, имеет начало, но имеет и конец» [13, с. 56–57].

Нечто похожее случилось с росписью стены «Смерть обоям». В 1992 году это было одно из последних коллективных действий «КВАДРАТа» перед распадом объединения. И в этом смысле она стала тем самым энергетическим импульсом, который был послан в пространство-время Витебска современными художниками. Результат действия угасал, рассыпался на фрагменты, но не исчез совсем.

В 2004 году была предпринята попытка восстановления утрачиваемого изображения. В истории росписи появляется женщина-маляр из домоуправления, которая масляными красками жестко, по контуру, с собственными понятиями о колорите и «художественных» задачах подновляла фрагменты, организуя их в новый образ. Александр Малей определил результат этого труда как фарс [12, с. 141].





Фото А. Духовникова.

Цвето-формы приобрели вампирски бьющий колорит. Красный четверть-круг, правый прямоугольник с включенным в него окном и верхний квадрат над ними сделались венозно-кровавыми, полоса (длинный вертикальный прямоугольник) отливала яркой бирюзой. Роспись блестела и переливалась на солнце, масляные краски поверх предыдущих горели, надрывая и разрывая пространство вокруг. Вскоре они стали осыпаться...

И все же, превозмогая зигзаг собственного перевоплощения, роспись оставалась живой. Этот этап ее существования можно было бы считать анекдотом, однако именно в этот момент возник тот самый оттенок смысла, который невероятно далек от художественного и погружен в профанность, в обыденность, как когда всуе поминают «Черный квадрат», говоря, что его «любой нарисует». Нечто схожее возникает и в судьбе росписи.

На наш взгляд, в этой связи уместно упомянуть высказывание Александры Шатских в программе «Культурная революция» о том, что «Черный квадрат» содержит в себе несколько уровней смыслов: от предельно примитивного, обращенного к профанному зрителю, до интеллектуально-зашифрованного, взыскующего глубинного декодирования [14]. Так же и с росписью «Смерть обоям»: с ней соприкоснулась кисть художников, для которых данный акт представлялся сакральным, художественно-нравственным, ритуальным; и с ней же работала женщина-маляр, с самым серьезным отношением к своему делу, обыденному и привычному, но лишенному всякой художественности и обрядовости.

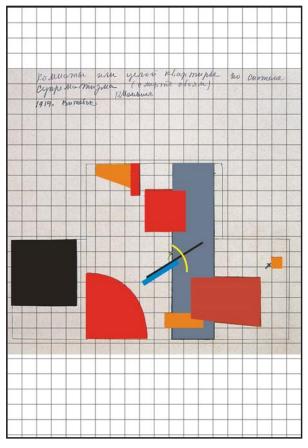
Это вариант существовал до 2008 года, когда дом был поставлен на реставрацию, и роспись полностью уничтожили.



Ремонт здания. 2008 год.

В 2010 году возникла новая идея восстановления росписи стены. Андрей Духовников, директор музея «Центр современного искусства» вспоминает: «Я не горел особенным желанием. Но работать начали. Приходил Малей,

даже помогал мешать краски. Решали вопрос с красками. Краски дал Капарол с очень большим запасом. Они тогда пригласили и своего технолога, который посмотрел стенку и сказал, что обязательно нужна пропитка, чтобы краска хорошо держалась. Краски были лучшие. Мы взяли фасадную капароловскую краску, туда подмешивали грунтовку как связующие и туда уже добавляли цвета. Скажу честно, что мы не смогли добиться красного и бегали покупать акриловую краску, пигмент добавляли. Я сделал эскиз.



Чертеж А. Духовникова.

Тоже думал, какой лучше: квадратовский восстанавливать или делать малевичский. Я в компьютере взял эскиз Малевича и наложил на стенку и удивился, что идеально попадает. Квадрат справа вверху я, конечно, забрал у "КВАДРАТа" (это была идея "КВАДРАТа"). Досужев тогда сказал, что у них вообще не было никаких вышек, а только стремянки» (из интервью А. Духовникова автору статьи. – Т. К.).

«Черный квадрат» занял то место, которое определили для него художники творческого объединения «КВАДРАТ» в 1990-е гг. На эскизе Казимира Малевича он расположен внизу слева и представляет собой начальный импульс, из которого воз-

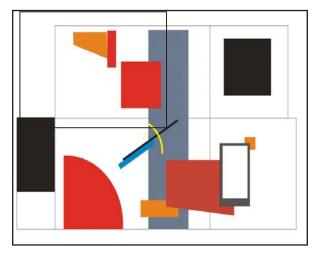








Фото А. Духовникова.

никает и разворачивается вся композиция. В росписи творческого объединения «КВА-ДРАТ» он главенствует над всем изображением, вершинно диктует логику действия всех цвето-форм.

«Черный квадрат» на стене расположен по одной из диагоналей, а именно на диагонали слева направо вверх. На это движение указывает и двойная стрела в центре композиции (фигура, схожая с арбалетом с острием стрелы, направленным слева снизу направо вверх). По замечанию исследователя Н. М. Тарабукина, это - диагональ победы, «ибо она знаменует собой преодоление препятствий, напряжение, завоевание» [13, с. 39]. Произведения, построенные по диагонали слева направо вверх, чаще всего изображают события, где главные герои одерживают верх над своими противниками (см. «Явление Христа народу» А. Иванова: движение руки Иоанна Крестителя).

Интуитивно перемещая черный квадрат из левого нижнего угла малевичской росписи в правый верхний, художники творческого объединения «КВАДРАТ» руководствовались двумя соображениями: первое – именно это «углубление» в стене (конструктивистский прием) является наиболее логичным для «Черного квадрата» и по размерам наиболее приемлемым для него; второе (латентное, скрытое и для самих авторов идеи) – данное местоположение усиливало «победный» смысл «Черного квадрата».

«Там, где этот квадрат большой, все боялись туда лезть, – продолжает Андрей Духовников. – Вася Долгий красил тот квадрат, он единственный, кто не побоялся туда лезть. Меня раздражали подсветки на стене, но никто не собирался их снимать. И мы решили: "Ладно, ничего страшного, будет как-то подсвечиваться". И мы низ сделали до этой подсветки, и нам нужна была вышка, чтобы делать сверху, над подсветкой. Вышка приехала, и рисунок мы сделали (Васю поднимали, и он сделал рисунок). Мы утром пришли, сидели, ждалиждали, а вышка не приехала. И так все и осталось, и сделали вид, что так и должно быть. И никто не обратил внимания. Это был 2010 год. Работали Вася Долгий, Лена Чукова» (из интервью А. Духовникова автору статьи. – T. K.).

В этой росписи есть свои особенности, композиционная и колористическая. В ней были созданы два «Черных квадрата». Автор этой идеи художник-дизайнер Александр Вышка вспоминает: «"Черный квадрат" был справа в росписи творческого объединения "КВАДРАТ". А на малевичском эскизе черный находится слева. На стене слева была пустоватая часть. И появилась эта идея: сделать черный квадрат и слева. Пришлось пойти на маленькую хитрость: мы его завернули, положили на угол. Потом возник вопрос: получается два квадрата вместо одного? Я говорю: два квадрата никогда не видны вместе на этой стене. Вы смотрите, и все время появляется только один. И такая мистика Малевича появилась: плавающий черный квадрат, который к центральной композиции пристраивается то с правой, то с левой стороны. Это - сказ о двух квадратах. И эти два квадрата работают на один образ. Они оба первые и оба единственные. Но компози-



ция воспринимается всегда только с одним квадратом» (из интервью А. Вышки автору статьи. – *T. К.*).

В варианте росписи 2010 года отсечена вся верхняя часть малевичского и «квадратовского» эскизов. В ней не было элементов супрематизма, созданных в варианте 1998 года. Красный четвертькруг не доходил до края стены со своей нижней левой стороны росписи, оставляя на стене узкое белое пространство. Полоса (длинный вертикальный прямоугольник) теперь был окрашен в светлый серый колер. Роспись приобрела матовый благородный вид со спокойной гаммой цвета.

В ноябре 2010 года в историю росписи вошла еще одна деталь: возле нее была проведена историко-культурная акция в исполнении театра «Колесо» и членов творческого объединения «КВАДРАТ». Акция произвела впечатление революционного действия на жильцов квартала, которые вызвали ОМОН, явившийся как настоящие Будетлянские силачи. Все здесь было к месту. Времени и смыслу.

В «Витебске властвовала "Директория новаторов – пространство от Марка до Казимира". Молодые люди в буденовках, де-





Художники Валерий Чукин и Александр Малей среди участников акции 2010 года (театр «Колесо». Фото А. Духовникова).

вушки в кожанках и красных платках арестовывали всех, кто не принимал проуны (проекты утверждения нового), которые разработал ровно 120 лет назад художник-авангардист, один из представителей знаменитого УНОВИСа Эль Лисицкий. "Директория новаторства" длилась целый день. Вечером в "кинобудке" в доме на улице "Правды" показывали фильмы о жизни и творчестве художников, прославивших Витебск. А на лестничных пролетах здания артисты молодежного театра "Колесо" читали письма Малевича, Лисицкого, Чашника, написанные из города, ставшего в начале прошлого века столицей мирового авангарда» [15].

Акция проходила в ноябре, месяце, чрезвычайно творчески важном для Казимира Малевича в его витебском периоде. И она акцентировала и подчеркивала значение этого момента. Смысл этой акции состоял в сопряжении возрожденной росписи с тем духовным следом, который оставил К. Малевич в Витебске. Материальный след и этого варианта росписи «Смерть обоям» исчез во времени так же, как предыдущие.

Последний по времени этап начался в 2014 году по инициативе Андрея Духовникова: «Я пришел в фирму, которая торговала капароловской краской, комбинат "Витьба" оплатил. Председатель Первомайского райисполкома Орлов тогда попросил "Витьбу" нам помочь. Все прогрунтовали. Кинули клич, пришло из техноложки (ВГТУ. - Т. К.) очень много людей, все стали ходить, рисовать, но пошел дождь, говорят: завтра придем, и на следующий день никто не пришел. Пришел только Кирилл Демчев. Были еще Полина Сухова, Степан Дроздов, Илья Гурко, Антон Левадний, Лера Молотникова... В 2014 году все делали кистями». Думали сначала оставить фон такого же цвета, как цвет самой стены. Потом поняли: нет, фон должен быть именно белым. И сейчас, благодаря тому, что писали и его кистями, видна фактура» (из интервью А. Духовникова автору статьи. - Т. К.).

Создание росписи консультировал А. Малей. Полоса (длинный вертикальный прямоугольник) серая. Нижний узкий горизонтальный и верхний слева многоугольник, лимонно-желтые в роспи-









Чертеж А. Духовникова.

Фото А. Духовникова.

си 1992 и 1998 гг., и ярко-желтые на эскизе К. Малевича, - в росписи 2014 года приобрели охристый оттенок, как и маленький квадрат справа над окном, который в сравнении с предыдущим эскизом сдвинулся от верхнего края стены к окну. У красного прямоугольника (на росписи «КВАДРАТа» он полностью захватывал окно) сделалась остро скошенной нижняя сторона, и эта трансформированная форма едва вписалась в окно. Черный узкий прямоугольник (на эскизе «КВАДРАТа» вверху слева) в современной росписи превратился в красную фигуру. Крошечный крест (на малевичском эскизе и на росписи 1998 года, упирающийся в левую сторону крайне правого маленького желтого квадрата) в последнем варианте взлетел чуть изогнутой стрелочкой над ним в виде изящного завитка. В росписи «КВАДРАТа» два полукружия-углубления над окном слева от большого черного квадрата окрашены в бледно-желтый цвет, рифмующийся с остальными фигурами того же колера. В 2004 они оставались неокрашенными, равно как и в росписи 2010 года. В стене 2014 года полукружия не соприкасаются друг с другом и остаются из композиции исключенными, т. к. после капитального ремонта дома эти самые полукружия над верхним окном прорезаны в стене и застеклены. Кроме того, в данном варианте появляется новый архитектурный элемент: узкий горизонтальный выступ-полоса, из-за которой роспись представляется «разрезанной», что, впрочем, не нарушает ее целостности (благодаря абсолютной симметрии 3300 на 3300 серой длинной вертикальной полосы, объединяющей композицию).



Художники, восстановившие роспись: Степан Дроздов, Илья Гурко, Игорь Сидоров. Им помогали студенты–практиканты: Кирилл Демчев, Антон Левадний, Полина Сухова, Лера Молотникова и др.

Заключение. Эскиз Казимира Малевича «Принцип росписи интерьера (смерть обоям). Витебск. 1919» был создан в Витебске в 1919 г. в самом начале его витебского периода, того этапа творчества великого художника, который вошел в историю искусства благодаря многочисленным творческим актам (философские труды, астрономические исследования, теоретические работы, воплощение принципов трансцендентализма в искусстве, апробация педагогического метода, украшение города к праздникам, организация творческого объединения УНОВИС; выведение супрематизма в объем и утилитарную среду, т. е. осуществление дизайнерских проектов; подвиг объективизации предельного субъективизма художника). В череде многообразных художественных проектов данный эскиз оказался неосуществленным и как будто незаметным.

Однако именно этому проекту была уготована в конце XX - начале XXI в. интересная и насыщенная жизнь. Именно «Принцип росписи интерьера (смерть обоям). Витебск. 1919» оказался материализованным памятником-знаком в память Казимира Малевича. На стене дома в центре Витебска с 1992 года поэтапно (1998, 2004, 2010, 2014 гг.) осуществлялись новые варианты эскиза трудами разных групп витебских художников (от мастеров творческого объединения «КВАДРАТ» до студентов художественных факультетов вузов города). Импульсы художников, закладываемые в каждый из новых вариантов, растворялись с определенной и строго упорядоченной



К. Малевич с дочерью Уной.

последовательностью, унося с собой в бесконечность и саму роспись. И с такой же последовательностью возникал здесь же новый яркий импульс (6-6-6-4).

В композиции проекта К. Малевича использован вариант самого известного малевичского произведения – «Черный квадрат». На эскизе он расположен слева снизу как сжатая, выстреливающая точка-начало. В различных вариантах реальной росписи стены черный квадрат трансформирован в главенствующий, превалирующий, победный элемент композиции справа сверху.

В качестве лирического постскриптума необходимо обозначить факт личной биографии Казимира Малевича, чрезвычайно важный для него – рождение в Витебске в 1920 году дочери, которую он назвал Уной в честь УНОВИСа.

Семья К. Малевича в это время жила в доме на ул. Бухаринской, 10 (ул. газеты «Правды», а с 28 марта 2016 г. улицы Марка Шагала). Если имя Казимира Малевича будет присвоено улице рядом, витебский период Казимира Малевича и история росписи сомкнут свою «вольтову дугу», обретя единство импульса, энергии, нравственности и их воплощения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кароткая адрасна-даведачная кніга (гор. Віцебск). – Мн., 1935.

- 2. Государственный архив Витебской области (ГАВО). Фонд 322. Оп. 6. Д. 26. Л. 316.
 - 3. ГАВО. Фонд 322. Оп. 7. Д. 115. -Л. 145.
- 4. Казимир Малевич. Каталог выставки. 1988. Л., 1988. – 280 с.
- 5. УНОВИС № 1. Витебск. 1920. Приложение к факсимильному изданию. Публикация, подготовка текстов, вступительная статья икомментарии Татьяны Горячевой. М., 2003. 110 с.
- 6. Малевич о себе. Современники о Малевиче / авт.-сост. И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко: в 2 т. – Т. 1. – М., 2004. – 584 с.
- 7. Казимир Малевич. Поэзия / Казимир Малевич. M., 2000 176 c.
- 8. Малевич о себе. Современники о Малевиче / авт.-сост. И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко: в 2 т. – Т. 2. – М., 2004. – 680 с.
- 9. Сарабьянов, Д. В. Казимир Малевич. Теория и живопись/Д. В. Сарабьянов, А. С. Шатских. М., 1993. 414 с. 10. ГАВО. Фонд 101. Оп. 1. Д. 39. Л. 144.
- 11. Мамардашвили, М. О вечности / М. Мамардашвили. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=uhG4rmkB3lc.
- 12. Малей, А. В. Витебский «КВАДРАТ»: художественное исследование нонконформистского движения художников в Витебске и Минске (1987 2000 гг.) / А. В. Малей. Минск: Экономпресс, 2015. 322 с.
- 13. Цит. по Жуковский В. И. История изобразительного искусства: Философские обоснования / В. И. Жуковский. Красноярск, 1990. 132 с.
- 14. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=gEK9pY0iBD8
- 15. Пастернак, Т. Директория новаторов на улице «Правды» / Т. Пастернак //Народное слово. 2010. 25 нояб.

Поступила в редакцию 31.03.2016 г.

УДК 745.522.1(474.3)«20»

Сучасны тэкстыль Латвіі: у прасторы традыцый і эксперыментаў

Круміня Іева*, Цыбульскі М. Л.**

*Латвійская акадэмія мастацтва, Рыга

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





Мінулы год стаў асабліва плённым для аматараў мастацтва тэкстылю. Тры буйныя выставы-праекты, якія прадставілі беларускаму гледачу творчасць латвійскіх майстроў тэкстылю ў 2015 годзе, практычна вызначылі пэўны спектр традыцый і шляхі яго эксперыментальнага развіцця. Наўрад ці магчыма на падставе некалькіх выстаў казаць пра глабальныя тэндэнцыі развіцця тэкстыльнага мастацтва ў краіне, але абазначыць дыяпазон асноўных вектараў яго развіцця на сучасным этапе цалкам верагодна. У артыкуле даследуюцца асноўныя асаблівасці сучаснага мастацкага тэкстылю Латвіі, вызначаюцца актуальныя праблемы і тэндэнцыі ў яго развіцці на падставе мастацкіх праектаў, прадстаўленых на Беларусі. Асаблівая ўвага надаецца аналізу стылістыкі, мастацкіх прыёмаў увасаблення творчых ідэй з выкарыстаннем розных відаў, тэкстыльных тэхнік і матэрыялаў. Аўтары прасочваюць

ролю Латвійскай акадэміі мастацтваў і Асацыяцыі мастакоў тэкстылю ў развіцці самабытнай тэкстыльнай школы. **Ключавыя словы:** мастацкі тэкстыль, аўтарскі тэкстыль, габелен, традыцыя, эксперымент, сучаснае мастацтва Латвіі.

(Искусство и культура. — 2016. — № 2(22). — С. 25-32)

Contemporary Textile of Latvia: in the Space of Tradition and Experiment

Kruminya Yeva*, Tsybulski M. L.**

*Latvian Academy of Art, Riga

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

Last year was very abundant for textile art amateurs. Three big exhibition projects, which presented creative work by Latvian textile artists in 2015 to Belarusian audience, practically singled out the specter of traditions and ways of its experimental development. It's hardly possible, on the basis of several exhibitions, to speak about global development tendencies of textile art in the country, at the same time, it's possible to outline the range of main vectors of its development at the modern stage.

Main features of contemporary art textile of Latvia are studied in the article, current issues and tendencies of its development on the basis of art projects presented in Belarus, are identified. Special attention is drawn to the analysis of stylistics, artistic ways of implementation of artistic ideas with the application of different types, textile techniques and materials. The authors trace the role of Latvian Academy of Arts and Textile Artist Associations in the development of the national textile school.

Key words: art textile, author's textile, tapestry, tradition, experiment, contemporary art of Latvia.

(Art and Culture. — 2016 — № 2(22). — P. 25-32)

Нягледзячы на тое, што тэкстыль з'яўляецца адным з найстаражытнейшых відаў мастацтва ў гісторыі чалавецтва, тым не менш, нярэдка яго лічаць прыкладной сферай дзейнасці, якая знаходзіцца на перыферыі мастацкага працэсу і, усяго толькі, выконвае

побытавыя функцыі. Нават у XXI стагоддзі працягваюць гучаць словы аб праве на існаванне тых ці іншых формаў тэкстылю, аб неабходнасці разглядаць шляхі яго развіцця ў кантэксце архітэктуры і г. д. [1]. Разам з тым ужо другая палова XX і пачатак XXI стагоддзя выразна прадэманстравалі

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

эксперыментальныя магчымасці тэкстылю ў формаўтваральных працэсах.

Мэта дадзенага артыкула – вызначыць асноўныя тэндэнцыі ў развіцці сучаснага тэкстылю Латвіі на падставе аналізу трох буйных выставачных праектаў, якія былі прадстаўлены на Беларусі.

Шэраг мастацкіх праектаў сучаснага тэкстылю Латвіі, якія прайшлі ў розных гарадах Беларусі (Віцебск, Мінск. Орша) ў 2015 годзе, ці не ўпершыню апошнія некалькі дзесяцігоддзяў, магчымасць беларускім прадставілі гледачам пазнаёміцца з сучасным станам латвійскага тэкстыльнага мастацтва. У экспазіцыях выстаў быў прадстаўлены шырокі дыяпазон тэхнік і тэхналогій, тэм і стыляў, у якіх сёння працуюць мастакі тэкстылю Латвіі, пачынаючы з кампазіцый, створаных падчас навучання, твораў маладых мастакоў, да тэкстыльных сярэдняга кампазіцый майстроў старэйшага пакалення.

Ужо першае знаёмства з экспазіцыяй "Сучасны тэкстыль Латвіі", працавала сакавіку 2015 года Віцебскім мастацкім музеі, уражвала свабодай інтэрпрэтацый і шматграннасцю асацыяцый, шматколернасцю музычнасцю пластычных рытмаў, высокай культурай выкарыстання матэрыялу і тэхнічным майстэрствам, еРШК відавочнай прысутнасцю нацыянальных традыцый, хоць часцей за ўсё радыкальна трансфарміраваных. На выставе было прадстаўлена больш за паўсотні кампазіцый. У асноўным гэта творы, якія былі выкананыя за апошнія некалькі год. Куратары праекта (І. Круменя і М. Цыбульскі) імкнуліся прадставіць беларускаму гледачу традыцыйныя, так і эксперыментальныя працы, так званы арт-тэкстыль. Сапраўды, застаюцца ўніверсальнымі традыцыі фундаментальнымі рысамі, бачная прыхаваная сувязь з якімі вызначае адзінства і цэласнасць латышскай школы тэкстылю, незалежна ад шматграннасці прадстаўленых у ёй аўтарскіх накірункаў. Выдатны густ, які нязменна суправаджае творы латышскіх мастакоў тэкстылю гэта тое асноўнае, што, на наш погляд, і ёсць частка традыцый выдатнай школы.

Традыцый, у моцным гравітацыйным полі якіх і адбываюцца ў Латвіі эксперыменты і ўнутрымастацкія мутацыі сучаснага мастацтва тэкстылю.

У нашы дні тэкстыль у Латвіі, як і іншыя галіны мастацтва, не абмежаваныя ніякімі вызначанымі тэмамі, умовамі і нават вядомымі магчымасцямі тэхнік, засвойвае шырокія, у тым ліку міждысцыплінарныя прасторы, дакранаецца да незвычайных тэм, выкарыстоўвае любыя матэрыялы і вялікі спектр разнастайных аўтарскіх тэхнік, якія здольныя адлюстраваць асноўную ідэю мастацкага твора. А разважанні мастакоў, якія запрашаюць гледача да дыялогу, датычацца самых разнастайных пытанняў прыроды, грамадства, індывідума, палітыкі, праблем чалавечых стасункаў – інакш кажучы пытанняў пражыццё і час, у якім мыжывём.

Мастацтва тэкстылю ў Латвіі прафесійна вывучаюць больш за паўстагоддзя. Значнай падзеяй у станаўленні школы латышскага тэкстылю стала стварэнне кафедры мастацкага афармлення тэкстылю ў Рыжскай акадэміі мастацтваў у 1961 годзе. Яе ўзначаліў Рудольф Хеймратс, якога сёння многія лічаць заснавальнікам школы латышскага габелена і сваім настаўнікам у тэкстылі. У 1994 годзе Ая Баўманэ змяніла Р. Хеймратса на пасадзе загадчыка кафедры Акадэміі і стала на чале новастворанай Асацыяцыі латвійскіх мастакоў тэкстылю. За гэты час вырасла некалькі пакаленняў мастакоў, якія зрабілі значны ўнёсак у развіццё гэтага віду мастацтва, пашырылі кола стылістычных накірункаў у развіцці тэкстылю, значна ўзбагацілі дыяпазон выкарыстоўваемых тэхнік i тэхналогій. Латвійскай Кафедра тэкстылю мастацтваў за некалькі дзесяцігоддзяў свайго існавання ператварылася ў асяродак, дзе пачынаючыя мастакі не толькі засвойваюць асновы рамяства, даведваюцца разнастайныя матэрыялы, фарбы і тэхнікі, але і набываюць першапачатковы творчы вопыт. Каб потым праз індывідуальныя пошукі структур, формаў і матэрыялаў знайсці сваю арыгінальную манеру. Сярод латвійскіх мастакоў тэкстылю нямала, яркіх, творчых індывідуальнасцяў. У кожнага з іх свая мова, свае сродкі мастацкага самавыяўлення, свае падыходы, свая рытмічная інтанацыя, свае непаўторныя сродкі выражэння.

Асацыяцыя тэкстылю Латвіі. Значная частка творчага жыцця для мастака – рэгулярны ўдзел у рэгіянальных і міжнародных выставах. Каб аб'яднаць мастакоў розных пакаленняў, якія працуюць у тэкстылі, натхніць іх на рэгулярны ўдзел у выставах, паспрыяць абмену прафесійнай інфармацыяй, у 1994 годзе была створана Асацыяцыя тэкстыльнага мастацтва Латвіі. Гэтай арганізацыяй з моманту яе стварэння кіруе вядомая мастачка, прафесар Акадэміі мастацтваў Латвіі Ая Баўманэ.

Дваццаць гадоў існавання Асацыяцыі напоўнены незлічонай колькасцю выстаў, творчымі пошукамі, бурнымі дыскусіямі, блізкімі далёкімі вандраваннямі, агульнымі стараннямі і адзінотай цішы майстэрні. У 1995 годзе пры змене дзяржаўнай структуры значныя змены закранулі і мастакоў, якім давялося шукаць іншыя формы існавання і дзейнасці. У аснове дзейнасці Асацыяцыі тэкстыльнага мастацтва ляжаць дэмакратычныя прынцыпы. У гэтай арганізацыі аб'яднаны прафесійныя мастакі ўсіх пакаленняў і студэнты, якія вывучаюць мастацтва, з мэтай правядзення выстаў, абмену інфармацыяй, падтрымання творчага асяроддзя і таго пачуцця локця, якое хоць бы часам неабходна любому. Адзін з найважнейшых прынцыпаў дзейнасці асацыяцыі - правядзенне штогадовых выстаў, якія даюць магчымасць паказаць публіцы новыя працы, а самім мастакам сустрэцца, ацаніць здзяйсненні калег, убачыць свае працы ў агульным кантэксце. Але дэмакратыя не павінна перамагчы прафесіяналізм, і таму ў кожнай з выстаў ёсць журы, у якое ўваходзяць паважаныя ўсімі мастакі-тэкстыльшчыкі разам запрошанымі мастацтвазнаўцамі мастакамі з іншых галін творчасці.

Дзякуючы высокай выставачнай актыўнасці Асацыяцыі, тэкстыль Латвіі сёння добра вядомы ў Еўропе і ў свеце. У супрацоўніцтве з Пасольствамі Латвіі за мяжой намі былі арганізаваны выставы ў Чэхіі, Эстоніі, Германіі, Нарвегіі, Італіі, Грэцыі, Бельгіі, Кітаі, Расіі, Беларусі, Азербайджане, Польшчы, Турцыі, Іспаніі.

Каб рэгулярна атрымліваць інфармацыю пра актуальныя падзеі ў свеце, Асацыяцыя тэкстылю Латвіі ўваходзіць у склад

міжнародных арганізацый – European Textile Network (ETN) і American Tapestry Alliance (ATA).

"Вібрацыі Праект матэрыялу". Эксперыментальны тэкстыль Латвіі. Латвійская асацыяцыя тэкстыльнага мастацтва выставай "Вібрацыі матэрыялу" ў Віцебскім мастацкім музеі ў верасні 2015 года адзначыла сваё 20-годдзе ўжо на беларускай зямлі. У аснове гэтай выставы працы, створаныя мастакамі да юбілейнай Асацыяцыі, выставы якая адбылася выставачнай зале Саюза мастакоў у Рызе за год да віцебскай. Прастору экспазіцыі на віцебскай выставе трымалі тэкстыльныя аб'екты і аб'ёмны тэкстыль. Галоўным лейтматывам праекта стала акцэнтуацыя эксперыментальных накірункаў, тэхнік і тэхналогій у развіцці сучаснага тэкстылю Латвіі.

"Вібрацыі Назва матэрыялу" адлюстроўвала шырокі спектр тэхнік і тэхналогій, прадстаўленых у творах мастакоў тэкстылю. А да таго ж накіроўвала гледачоў на спасціжэнне розных вобразных канцэпцый, мадыфікацый творчай інтэрпрэтацыі тэкстыльных і нетэкстыльных матэрыялаў. У прадстаўленых у экспазіцыі творах прадстаўнікі розных пакаленняў першых выпускнікоў аддзялення мастацтва тэкстылю Латвійскай акадэміі мастацтва да студэнтаў малодшых курсаў знаёмілі віцяблян з найбольш актуальнымі ідэямі, рэпрэзентавалі сваё бачанне свету тэкстыльныя вобразы. Відавочна, што тэкстыль, як і мова, характарызуе нацыю, выяўляе яе каштоўнасці, свед і светаадчуванне.

тапісерыя: Аўтарская традыцыі і эксперыменты. Адметнай асаблівасцю культурнай сітуацыі XX стагоддзя ў цэлым стала актыўнае развіццё аўтарскай тапісерыі. Пры гэтым паняцце аўтарскай у першую чаргу датычылася тэхнічнага боку выканання вызначалася ўжываннем не i столькі вынайдзенай мастаком, арыгінальнай тэхнікі, колькі змешваннем тэхнік у працы над тэкстыльнымі кампазіцыямі.

Тэрмін "аўтарская тапісерыя" больш дакладна адлюстроўвае рэальнае становішча рэчаў і ў сучасным тэкстылі Латвіі, а да таго ж уключае творы, якія выкананы не толькі рознымі прыёмамі дыванаткацтва, але і з

дапамогай іншых тэхнік (вязання, пляцення, вышыўкі, аплікацыі, разнастайных аўтарскіх тэхнік і г. д.). Пры гэтым тэкстыль захоўвае ўласцівую яму першародную семантыку, якая грунтуецца на мяккасці і цеплыні выкарыстоўваемага матэрыяла. Вобразнадыяпазон прадстаўленых тэматычны на выставе твораў даволі шырокі: ад візуальнай фіксацыі аб'ектаў навакольнага разнастайных інтэрпрэтацый, гульняў і рэмінісцэнцый да філасофскіх разважанняў. Працы мастакоў адрозніваюць метафарычнасць, цікавасць да архетыпаў, аўтарскай міфалогіі.

У наш час у тэкстылі Латвіі, які гістарычна славіўся тонкай, скрупулёзнай ручной працай, побач з традыцыйнымі тэхнікамі і тэхналогіямі прысутнічаюць і новыя звязаныя з магчымасцямі сучасных ткацкіх станкоў і швейных машын з камп'ютарным абсталяваннем. Хоць, па сутнасці, ніводная тэхніка і тэхналогія не заменяць бясконцага шляху пошукаў таленавітага мастака, творчага працэсу, сведкамі якога становяцца гледачы. Выкарыстанне камп'ютарнай тэхнікі, лічбавых тэхналогій, як і выкананне тэкстылю жакардавых машынах, становіцца звыклым у латышскім мастацтве, дзякуючы магчымасці хутка рэалізаваць свае ідэі ў матэрыяле. Пра гэта сведчаць і прадстаўленыя на выставе творы, якія выкананы ў тэхніцы традыцыйнага жакарду (Дзіяна Янушонэ ("Аніма+Анімус")), так і кампазіцыі з выкарыстаннем дыгітальнага друку (творы Ліліты Баугэ ("Адкрыццё"), Сабіны Вікснэ оп-арт"), ("Чорна-белы Анцэ Маркоўска ("Чаканне"), Байбы Осітэ ("Глабальнае мысленне, лакальны працэс")). У стылістыцы сучаснага тэкстылю відавочная цікавасць і да дыялогу з іншымі відамі мастацтва, графікай, дызайнам, кінематографам і фатаграфіяй.

Сярод апошніх тэндэнцый у развіцці латышскага тэкстылю - цікавасць мастакоў да тых галін, якія раней лічыліся праявай самадзейнай творчасці, дамаводствам (вышыўка, макрамэ, лапікавая тэхніка (пэчварк), і інш.) цi адносіліся рамёстваў традыцыйных (напрыклад, лямец). Тэкстыльшчыкі Латвіі звяртаюцца да традыцыйных рамёстваў, да тэкстыльнай творчасці. Гэта тэндэнцыя відавочна ў творах Ірэны Андрэевай ("Мандала", "Аўтапартрэт"), Марэ Віюпэ ("Залатыя

дакрананні") з выкарыстаннем вышыўкі. Ці ў кампазіцыях, дзе ўжываецца лапікавая тэхніка (Інэса Якабі ("Cisu maiss")), вязанне (творы Аі Баўмане ("Восеньская павуцінка"), Барбары Абеле ("Нязношаная рэч"), Дайны Дагніі ("Тры каралі"), Скайдрытэ Лейманэ ("Аўтапартрэт", "Іева з пірсінгам").

Асаблівую папулярнасць у творчасці латвійскіх мастакоў тэкстылю набыў лямец (творы Руты Богуставай (серыя твораў "Тры колеры"), Анды Скадманэ ("Аўтапартрэт"), Маі Пунцуле ("Ессе")).

Актуальнай для сучаснага латышскага тэкстылю застаецца і стылістыка народнага мастацтва, зварот да асаблівасцей арнаментальна-кампазіцыйнага рашэння плоскасці тэкстыльнага палатна. Дастаткова прыгадаць прадстаўленыя на выставе творы Руты Богуставай, Дайны Дагніі, Ілзэ Гаіланэ, Зане Лусе.

Прыярытэт, які мастакі Латвіі аддаюць эксперыменту, здаецца, заўжды быў адным з найбольш значных фактараў, які надаваў асаблівую каштоўнасць іх творчасці. У сваю чаргу ўжо апошняя чвэрць мінулага стагоддзя абазначыла сур'ёзныя змены ў развіцці мастацкага тэкстылю, які пачаў актыўна аддаляцца ад традыцыйных уяўленняў аб ім. Мастакі ўсё часцей у аўтарскім тэкстылі выяўляць сваю творчую індывідуальнасць. Тэкстыль канчаткова стаў нефункцыянальным мастацкім аб'ектам, які ад пачатку да канца выканана творцай. Сёння ў тэкстылі Латвіі традыцыйныя тэхнікі і тэхналогіі саступілі месца змяшаным, пазбаўленым якіх бы то ні было абмежаванняў. У тэкстыльных кампазіцыях адчуваецца адмаўленне ад спрошчанай выяўленчасці і імкненне да дэкаратыўнасці і падкрэслена філасофскіх тэм.

Калі знаёмішся з эксперыментальным тэкстылем латышскіх мастакоў, адзначаеш яго стылістычную блізкасць з іншымі відамі мастацтваў: скульптурай, керамікай, дэкаратыўнай пластыкай. Сучасны тэкстыль Латвіі відавочна развіваецца на мяжы дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва сучаснага тэкстыльнага дызайну. Даволі шырокай выглядае і палітра мастацкіх сродкаў, якія спрыяюць пошуку арыгінальных пластычных рашэнняў. Мастакі тэкстылю вынаходніцтвам аўтарскіх займаюцца тэхнік, пры гэтым актыўна выкарыстоўваць напрацаванае прадстаўнікамі навейшых плыняў. Арыгінальнасць і пластычная выразнасць вылучаюць работы, якія выкананыя ў аўтарскіх тэхніках (творы Роландса Крутаўса ("Сады энергіі"), Ірысы Блуматэ ("Камень млына"), Інгі Брыніня ("Лясныя пісанні"), Эліны Генітэ ("Воблака"), Марытэ Лейманэ ("Аднадзёнка"), Даце Пуга ("Сняжынкі"), Ілзэ Гаіланэ ("Чатыры")).

У тэкстылі, які набыў падкрэслена канцэптуальны характар, акрамя воўны, шоўку, лёну і бавоўны, мастакі сёння эксперыментуюць з паліэстрам, віскозай, палоскамі тканіны, скурай, трыкатажам, тасьмай і г. д. Нярэдка для стварэння тэкстыльных аб'ектаў выкарыстоўваюцца далёка не тэкстыльныя матэрыялы, якія ствараюць нечаканыя эфекты і пашыраюць магчымасці пошуку незвычайных мастацкіх вобразаў. Ткацтва з ужываннем паперы выкарыстоўвае Зане Лусе ("Шлях сонца"), Яніс Тропс ("Цені") а з выкарыстаннем металічнага дроту – Раса Грамаціня ("Шэрабелы"), Інгрыда Суна ("Кветка ветра").

экспазіцыі гэтай выставы творы, у якіх ткацтва ўдала спалучаецца з аплікацыяй ці калажом (творы Ілоны Лінартэ, Даце Пуданэ, Байбы Шаурыня, Мадары Яночкі), размалёўкай ці фотадрукам, вышыўкай, макрамэ, іншымі пляцення. Батык у розных інтэрпрэтацыях выкарыстаны ў творах Анда Скадмане («Аксаміцісты камень»), Крысціне Сіле ("Прыходзьце да мяне сёння ўвечар на кубак чаю"). Для дэкарыроўкі фактуры паверхні мастакі ўжываюць элементы тэрмадруку, камп'ютарнага друку. Тэхніка шаўкаграфіі ляжыць у аснове тэкстыльных кампазіцый Сняжаны Веліка ("Праграма Google Планета Зямля"), Сабіне Віксне ("Пераменны ток"), Руты Богуставай "Новыя боты".

Цікавыя ўзоры аб'ёмнага тэкстылю і тэкстыльныя аб'ёкты прадставілі Дзіяна Янушонэ ("Крохкая магутнасць"), Мая Зачэстэ ("Вулкан"), Таццяна Александара ("Замкнёныя І, ІІ"), Эліна Гібіетэ ("Мутанты"), Ілзэ Гаіланэ ("Бурбалкі"), Ганна Сканэ ("Жанчына-накаўт, ці Жалезная лэдзі").

Назіранні на латвійскіх і замежных выставах прыводзяць да высновы, што матэрыял і тэхніка могуць стаць і перавагай, і каменем перапоны для мастацтва тэкстылю: калі мастак, які паддаваўся зачараванню кветак, фактур і формаў, забывае пра ідэю,

то вынік нярэдка набліжаецца да рамеснага вырабу. Але і сур'ёзнай, разумнай ідэі патрабуецца адэкватнае, прафесійнае і віртуознае выкананне, інакш твор становіцца плоскім і сумным. Гэта і ёсць адна з галоўных задач – працаваць, паважаючы патэнцыйнага, але незнаёмага гледача, паколькі дыялог напроста адбудзецца паміж творам мастацтва і наведвальнікам выставы, а сам мастак пры гэтым часта застаецца за кадрам.

Мастацтва тэкстылю і ў Латвіі, і за мяжой паступова становіцца міждысцыплінарным, бо класічныя тэхнікі (габелен, батык, вышыўка, качанне з воўны і інш.) нярэдка спалучаюцца з іншымі выкарыстоўваемымі прыёмамі выканання, перакрывацца зусім нетрадыцыйнымі спосабамі, з інтэграваннем зусім новых матэрыялаў. Мастакі іншых галін, напрыклад, жывапісцы і скульптары, таксама часта выкарыстоўваюць валакністыя матэрыялы пры стварэнні сваіх прац. Гэта інтэграцыя ўзбагачае, бо расшырае дыяпазон поглядаў, абуджае нечаканыя асацыяцыі, удасканальвае наш вопыт і практыкуе эмацыйныя амплітуды. Тэкстыль займае ўсе новыя і новыя мастацкія, дызайнерскія і міжгаліновыя тэрыторыі, набываючы іншыя значэнні і функцыі, становячыся адным з самых ёмістых відаў візуальнага мастацтва.

У кожнага чалавека незалежна ад адукацыі, нацыянальнасці і ўзросту маюцца свае адносіны з тэкстылем – на ўзроўні тактыльных адчуванняў мы знаёмыя з валокнамі розных структур ужо з нараджэння, тэкстыль з'яўляецца формай матэрыі, якая найбольш багата асабістымі асацыяцыямі, магчыма, таму і мастацтва тэкстылю ўтрымлівае высокую папулярнасць у грамадстве.

Міні-тэкстыль. межах аднаго мастацкага праекта разам 3 эксперыментальным тэкстылем на Беларусі была прадстаўлена і даволі вялікая па аб'ёме калекцыя латвійскага міні-тэкстылю пад назвай «Канцэнтраваныя думкі». Дадзеная калекцыя мініяцюрных прац стваралася на працягу шэрагу гадоў, шматлікія з твораў, якія ўвайшлі ў яе склад, пабывалі на розных міжнародных выставах, дзе атрымалі ўзнагароды. Тэматыка твораў вельмі шырокая – ад адлюстравання асабістых адчуванняў і настрояў, малюнкаў прыродных аб'ектаў і з'яў, выражэння парадоксаў да сур'ёзных гістарычных, экалагічных

сацыяльных тэм. Беларускія гледачы змаглі ўбачыць і параўнаць розныя творчыя манеры аўтараў у розных фарматах, калі наведвалі адначасова і выставу эксперыментальнага нетрадыцыйнага тэкстылю латвійскіх мастакоў.

Агульнавядома, што мініяцюрны тэкстыль у Еўропе і ЗША як асобны жанр перажыў свой росквіт у 1960–1970-я гады, калі, пры перавазе ў мастацтве тэкстылю манументальных формаў і наватарскіх тэхнік, мастакоў перад буйнымі выставамі прасілі ствараць мадэлі прац у мініяцюрным фармаце. Гэтыя мадэлі апынуліся настолькі прафесійнымі, самадастатковымі і цікавымі, што адразу ж сталі экспанатамі асобных выстаў, а найбольш выразныя з іх трапілі ў кнігі, каталогі і музейныя калекцыі, выклікаўшы ў грамадстве вялікую цікавасць і абудзіўшы ў мастакоў азарт да ўдзелу ў спецыялізаваных выставах. На абшарах былога СССР міні-тэкстыль пачаў актыўна развівацца ўжо ў сярэдзіне 70-х гадоў у процівагу тагачаснаму засіллю буйных форм і развіццю манументальнага тэкстылю. Першая выстава еўрапейскага міні-тэкстылю была паказана яшчэ ў 1974 годзе ў Лондане. Аўнаступным годзе на біенале ў Лазане быў шырока прадстаўлены японскі мінітэкстыль, які на працягу многіх гадоў трывала ўтрымліваў лідарскія пазіцыі. З таго часу тэкстыльная мініяцюра пачала ўспрымацца мастакамі розных краін, як адмысловы від эксперыменту ў сучаснай мастацкай творчасці.

Міжнародныя выставы мініяцюрнага тэкстылю сёння рэгулярна праходзяць у Італіі, Венгрыі, Польшчы, Літве, Славакіі, Францыі, на Украіне і г. д. Назвы гэтых біенале і трыенале добра ведаюць мастакі па тэкстылі ва ўсім свеце і рэгулярна ў удзельнічаюць. Мініяцюрны фармат патрабуе сканцэнтраванай думкі, выразнай формы выражэння, дакладнага выбару матэрыялу адэкватнага тэхнічнага рашэння. Вядома, нярэдка бывае так, што праца ў жанры мініяцюрнага тэкстылю ўзнікае як эксперымент, гульня з матэрыялам ці новастворанай тэхнікай. Такім чынам пашыраюцца магчымасці самавыяўлення мастака, нараджаюцца новыя ідэі і імпульсы для новых, часта куды больш манументальных прац. Запрашэнні да ўдзелу ў інтэрнацыянальных выставах падтрымліваюць мастакоў у добрай творчай

форме і даюць ім магчымасць убачыць свае працы ў міжнародным кантэксце.

Латвіі ці не самай папулярнай разнавіднасцю міні-тэкстылю доўгія часы быў міні-габелен. Менавіта ён стаў добрай глебай для эксперыментаў і засваення новых тэхнік і тэхналогій. Перыяд постмадэрнізму не толькі ўмацаваў пазіцыі гэтага віду творчасці, але надаў яму новыя вектары развіцця, скіраваўшы ўвагу мастакоў засваенне спадчыны цэлага шэрагу культурных пластоў, ужыванне шырокага дыяпазону матэрыялаў. Пра гэта сведчаць і творы, якія былі прадстаўлены на выставах у Беларусі. Разнастайныя інтэрпрэтацыі ткацкіх тэхнік прапануюць у сваіх мінігабеленах Яна Пурмале ("Сны", "Барацьба за жыццё"), Марытэ Лейманэ ("Плынь"), Ілзэ Сілдарэ ("Гісторыі кветак"), Агнэсэ Туканэ ("Усё плавіцца і ўсё змяняецца"), Інгрыда Суна ("Павеў Заходняй Дзвіны"), Ірэна Андрэева ("Тры эскізы"), Алена Екабсонэ ("Эскізы"). Спалучэнне тэхнік і разам з тым арыентацыя форму традыцыйнага міні-габелену характарызуе міні-кампазіцыі Аі Баўманэ («Пачуццё зімы»; "Рытмы Даўгавы"; "Зорачка"; "Анёлы захавальнікі"; "Рух"; "Палёт").

Як вядома, мініяцюрныя тэкстыльныя кампазіцыі як плоскія, так і аб'ёмныя, не адразу атрымалі статус твора мастацтва. Доўгі час многае з таго, што сёння мы бачылі на выставах латвійскага тэкстылю і прафесіяналамі вызначаецца як творчая прастора міні-тэкстылю, лічылася звычайным дамаводствам, хатняй творчасцю ці простым захапленнем. Менш чым за пяцьдзясят гадоў міні-тэкстыль прайшоў шлях ад простага творчага эцюда і форэскіза, да самастойнага і адметнага накірунку ў развіцці дэкаратыўнапрыкладнога мастацтва. Міні-тэкстыль не згубіўся ў актуальнай прасторы мастацтва, а малы фармат і камернасць перасталі быць прыкметай нейкай непаўнавартаснасці твора мастацтва. Відавочна, падкрэслены аўтэнтычны міні-тэкстылю характар ўсё часцей прыцягвае да сябе ўвагу аналітыкаў і дае падставу разважаць пра яго асаблівую папулярнасць.

Сапраўды час накладае свой адбітак і на тэхнічны бок мастацкіх твораў і таму выкарыстанне, напрыклад, дыгітальнага друку ў міні-тэкстылі стала натуральным і глядзіцца вельмі арганічна (творы

Іевы Круміня "Трансфарматар", "Віхур", "Бясконцая гісторыя" і Дзіяны Дзімза Дзіме "Смейцеся, каб душа не плакала!"). Такім чынам, у сучасных умовах аўтарскі міні-тэкстыль атрымаў новае гучанне.

Відавочна і тое, што ў наш час у творчасці мастакоў Латвіі, якія працуюць з мінітэкстылем імкненне самавыяўлення аўтарская задума зусім не перашкаджаюць дамінаванню этнічнай традыцыі. І гэта зразумела: народная творчасць заўсёды служыла і працягвае служыць невычэрпнай крыніцай для творчасці многіх мастакоў. Этнічны характар арнаментыкі тэкстылю і яго каларыстычнага рашэння прасочваецца ў мінімалістычна дакладных творах Яніса Банковічса "Песня трох народаў Даўгаве". Асабліва актыўна выкарыстоўваецца латвійскімі мастакамі вышыўка ў розных варыяцыях, спалучэннях і на розных матэрыялах: на бярозавай кары (Інэсе Якобі "Прывітанне"), на лямцу (Іева Круміня "Пыл з космасу"). Кажучы пра выкарыстанне тэхнікі вышыўкі ў міні-тэкстылі прыгадаем таксама творы Ліенэ Ратнікс "Жменька золата"; Гунты Стыерэ «Лічыльнік зорак»; Іевы Круміня «Высушанае месяцовае святло»; Ірэны Андрэевай "Лісты з Афганістана"; Ілзэ Гайлане "Хутка-павольна"; Агнэсы Кірмужа "Яна" і "Аўтапартрэт"; Байбы Осітэ "Лета І, ІІ", Ілзэ Бітэ "Аўтапартрэты" (6 шт.); Дзіяны Дзімза Дзіме "Смейцеся, каб душа не плакала!"; Юліі Бандарэнка "Аўтапартрэты" (9 шт.)).

Па нейкай аналогіі з асабліва папулярным і запатрабаваным у сучаснай мастацкай практыцы мастацтвам аб'екта ў галіне мініяцюрных форм тэкстылю таксама з'явіўся тэкстыльны аб'ект. Неардынарнасцю творчых падыходаў давырашэння мастацкага вобраза вылучаюцца тэкстыльныя аб'екты Ірысы Блуматэ («Вугаль»), Лівы Капрале («3D-Лавец сноў»), Іевы Круміня ("Паломніцтва"), Руты Богуставай ("У садзе", "Лета"; "Вясна"), Эдытэ Паулс-Вігнэре ("Капялюш жартаўніка" і "Марскія губкі I, II, III"), Скайдрытэ Леймане ("Дзьмухавец" і "Першы год"), Інэсы Якобі ("Труба І, ІІ, ІІІ"), Крысцінэ Сіле ("Навучанне ў літасць"), Дзіны Бауманэ ("Узоры Даўгавы – эка прадукт").

Пошукі ўласнай мастацкай мовы, як і эксперыменты з тэхнікамі і тэхналогіямі, застаюцца актуальнымі для мастакоў

тэкстылю Латвіі. Аўтарская тэхніка паранейшаму асабліва прыцягвае мастакоў (кампазіцыі Петэрыса Сідарса "Лядовая Цытадэль", цэлюлоза), Лівы Капрале "Кропля", Іевы Круміня "Я ведаю, што я нічога не ведаю"; "Самародак"). Зварот да змяшанай тэхнікі ўласцівы творчасці Марытэ Леймане "Аблокі над Даугавай", "Даугмале", "Берагі Даугавы"), Айны Музэ ("Я Адзіны", "Комплекс Гольджы"), Роландса Крутаўса ("Час пазычана ад Бога"), Руты Богустовай ("Зіма пастукала", "Зялёная кветка", "Яйка цмока"). Часам назва "тэкстыльны аб'ект" у дачыненні да твора, у якім дамінуюць зусім не тэкстыльныя матэрыялы, здаецца дастаткова ўмоўнай (творы Уніты Нагла "Ахілесава пята", метал; Ірысы Блуматэ "Залатая рыбка" метал, лён) і разам з тым выразна падкрэслівае сучасныя тэндэнцыі ў развіцці міні-тэкстылю.

Двухмерныя трохмерныя аб'екты i ўдзельнікаў гэтай выставы, улюбёных у тэкстыль, уражваюць крэатыўнасцю вобразна-пластычных рашэнняў, канцэптуальным ці філасофскім падтэкстам, а часам і проста гульнявым падыходам да інтэрпрэтацыі вобраза, і канешне ж выразнай эмацыянальнасцю і пачуццёвасцю.

Мініяцюра як асобнае заданне сёння ўваходзіць Ŭ навучальную праграму Акадэміі па мастацтва спецыяльнасці "Мастацтва тэкстылю" i дапамагае студэнтам пераканацца ÿ правільным выбары тэмы, стварэнні формы і шліфоўцы тэхнікі. У літаратуры кароткі аповяд ці верш у сціснутай форме можа даць чытачу гэтулькі ж эмоцый, колькі доўгая паэма, ці раман. У нейкай ступені можна параўнаць творы літаратурных жанраў з таленавітымі мініяцюрамі ў мастацтве, якія па шчыльнасці формы і думак не менш каштоўныя, чым творы мастацтва вялікага фармату.

Адзін з імпульсаў для стварэння твора мастацтва – гэта радасць, а мініяцюрны тэкстыль нярэдка яе матэрыялізуе ў дакладнай форме. Мініяцюра можа дзейнічаць як вітамін, натхняючы гледача на творчасць.

Пасля Віцебска выстава эксперыментальнага тэкстылю Латвіі напрыканцы кастрычніка мінулага года была разгорнута ў Аршанскай галерэі В. Грамыкі ў межах азнаямленчага візіту Надзвычайнага і Паўнамоцнага пасла Латвійскай Рэспублікі ў Рэспубліцы Беларусь Марціньша Вірсіса і

кіраўніка Консульства Латвійскай Рэспублікі ў Віцебску Угіса Скуя ў г. Оршы. А 1 снежня выставы твораў латвійскага тэкстылю «Вібрацыі матэрыялу» і «Канцэнтраваныя думкі» адкрыліся адразу на ўсіх экспазіцыйных плошчах былога Музея сучаснага мастацтва ў Мінску (зараз Нацыянальны цэнтр сучасных мастацтваў). Для латвійскіх мастакоў тэкстылю, сяброў Латвійскай асацыяцыі тэкстылю гэта была адна з буйнейшых прэзентацый сваёй творчасці ў Беларусі за апошнія дваццаць гадоў.

Усе тэкстыльныя праекты на Беларусі былі арганізаваны дзякуючы супрацоўніцтву паміж мастацка-графічным факультэтам Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П. М. Машэрава і Латвійскай акадэміяй мастацтваў і рэалізаваны пры дапамозе Консульства Латвійскай Рэспублікі ў Віцебску і падтрымцы Пасольства Латвійскай Рэспублікі ў Беларусі.

Заключэнне. Абапіраючыся вышэй прааналізаваныя выставы латвійскага тэкстылю, што адбыліся на Беларусі і ўлічваючы актыўную практыку экспазіцыйнай дзейнасці тэкстыльшчыкаў Латвіі па ўсім свеце, можна ўпэўнена сцвярджаць, што сёння латвійскі тэкстыль яскрава адлюстроўвае актуальныя тэндэнцыі ў развіцці гэтага віду мастацтва. Значную ролю ў гэтым адыгрываюць кафедра тэкстылю Латвійскай акадэміі мастацтва і Асацыяцыя тэкстылю Латвіі.

Сучасны латвійскі тэкстыль вылучаецца свабодай інтэрпрэтацый і, разам з тым, традыцый, прысутнасцю нацыянальных шматграннасцю пластычных рытмаў, высокай культурай выкарыстання матэрыялу і тэхнічным майстэрствам. Мастакі дакранаюцца да самых незвычай-ных тэм, выкарыстоўваюць любыя матэрыялы і вялікі спектр разнастайных аўтарскіх тэхнік. Тэрмін "аўтарская тапісерыя" больш дакладна адлюстроўвае рэальнае становішча рэчаў у сучасным тэкстылі Латвіі, а да таго ж уключае творы, якія выкананы не толькі рознымі прыёмамі дыванаткацтва, але і з дапамогай іншых тэхнік (вязання, пляцення, вышыўкі, аплікацыі, разнастайных аўтарскіх тэхнік і г. д.) Пры гэтым тэкстыль захоўвае ўласцівую яму першародную семантыку, якая грунтуецца на мяккасці і цеплыні

выкарыстоўваемага матэрыялу. У наш час у тэкстылі Латвіі побач з традыцыйнымі тэхнікамі і тэхналогіямі прысутнічаюць і новыя звязаныя з магчымасцямі сучасных ткацкіх станкоў і швейных машын з камп'ютарным абсталяваннем. сучаснага Актуальнай для латвійскага тэкстылю застаецца стылістыка У народнага мастацтва. тэкстылі, які набыў падкрэслена канцэптуальны характар, акрамя воўны, шоўку, лёну і бавоўны, мастакі сёння эксперыментуюць з паліэстрам, віскозай, палоскамі тканіны, скурай, трыкатажам, тасьмай і г. д. Часам стварэння тэкстыльных аб'ектаў выкарыстоўваюцца далёка не тэкстыльныя матэрыялы, якія пашыраюць магчымасці пошуку незвычайных мастацкіх вобразаў. Латвійскі міні-тэкстыль не згубіўся ў актуальнай прасторы мастацтва, а малы фармат і камернасць перасталі быць прыкметай нейкай непаўнавартаснасці твора мастацтва. Відавочна, падкрэслена аўтэнтычны характар міні-тэкстылю ўсё часцей прыцягвае да сябе ўвагу аналітыкаў і дае падставу разважаць пра яго асаблівую папулярнасць.

Блізкія да вышэйпазначаных тэндэнцый мы адзначалі раней і ў развіцці сучаснага беларускага тэкстылю, і ў паэтыкастылістычным строі агульнавядомай віцебскай школы тэкстылю [2]. Адначасовае існаванне ў двух творчых цэнтрах візуальна падобных мастацкіх з'яў дазваляе зрабіць выснову аб наяўнасці агульных для развіцця сучаснага мастацкага тэкстылю тэндэнцый. Аднак, нягледзячы на іх існаванне, у тым ці іншым выпадку на чале ўсяго стаіць яе вялікасць АСОБА МАСТАКА, якая і вызначае не толькі канцэпцыю і сутнасць мастацкага вобраза, але і характар яго індывідуальнай інтэрпрэтацыі.

ЛІТАРАТУРА

- 1. Егиазарян, А. К. Современный гобелен и пространство / А. К. Егиазарян // Альманах современной науки и образования. 2009. № 1 (20). С. 73–74.
- 2. Цыбульскі, М. Л. Габелен і сучасны мастацкі тэкстыль: актуальныя праблемы і тэндэнцыі развіцця / М.Л.Цыбульскі // Искусство и культура. 2014. № 2. С. 6–18.

Паступіў у рэдакцыю 15.03.2016 г.

УДК 792.023:7.017.4(470)«19»

Сценическое мышление и колористические системы в российском театре 1910–1920-х годов

Малей А. А.

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



В неклассическом, модернистском театре приоритет в создании сценического произведения переходит к режиссеру. Акцент в творческом поиске устанавливается теперь на собственной специфике сценического языка. Монтажные технологии отходят от приверженности к причинно-следственной сцепке эпизодов, и события приобретают характер коллажа.

Сценография спектакля в неклассическом театре не соотносима с фрагментами реальности. Ее задачи – способствовать созданию общего визуального образа спектакля. Они остаются образно-функциональными, но в отличие от задач сценографии в классическом театре, приоритет переносится на эстетические функции. Такая сценография имеет достаточную независимость, хотя и согласуется со всей остальной целостностью, у нее есть собственные пластические задачи и собственный семантический потенциал. Цветовая партитура такой постановки обязательно имеет большое, а часто и главное значение в создании общего визуального облика спектакля. Цвет подчинен здесь собственным законам, как и в изобразительном искусстве этого направления. Организация цветовых систем в модернистском театре соотносима со значением цвета в неклассическом изобразительном искусстве.

Ключевые слова: сценография, цветовые партитуры.

(Искусство и культура. — 2016. — № 2(22). — С. 33-43)

Stage Thinking and Coloristic Systems in the Russian Theater of the 1910-s – 1920-ies

Malei A. A.

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

In non classical modernist theater the priority of creating a stage performance is taken by the director. Accent in artistic search is made now on the specificity of stage performance itself. Arrangement technologies depart from adherence to reason-consequence juncture of episodes; events acquire the character of a collage.

Stage design of the performance in a non classical theater does not correlate with fragments of the reality. Its tasks are to contribute to the creation of a general visual image of the performance. They remain image and functional but unlike tasks of stage design in a classical theater priority is given to aesthetic functions. Such stage design is rather independent although it agrees with the rest wholesomeness; it has its own plastic tasks and its own semantic potential. Color composition of such performance is always of big or even main importance in creating general visual image of the performance. Color is subject to its own laws as it is in this direction of fine arts. Arrangement of color systems in modernist theater correlates with the significance of color in non classical fine arts.

Key words: stage design, color composition.

(Art and Culture. — 2015. — N° 4(20). — P. 33-43)

Модернистское искусство дает целое созвездие различных направлений, объединенных общим представлением о приоритете эстетических средств над сюжетом и предметом, отвержением художественной традиции и поиском новых представле-

ний о мире и человеке. Главным в произведении становится сама пространственно-пластическая структура спектакля. Семантика такого произведения расширяется за границы определенного сюжета, позволяя зрителю проникнуть сквозь рациональную логи-

Адрес для корреспонденции: e-mail: a.maley@yandex.ru – **A. A. Малей**

ку при помощи чисто эстетических средств в мир архетипов, космических вибраций и пр.

Цель статьи – создание модели цветовых партитур в российском театре начала XX века.

Система цвета в сценическом пространстве Александра Таирова. А. Таиров в своей театральной практике и в своих теоретических высказываниях искал первоэлементы искусства так же, как это делали художники-кубисты.

А. Таиров обозначал свою систему как «неореализм», «структурный реализм», «организованный», «динамический» реализм [1, с. 62], а структура его спектаклей представляла собой замкнутое пространство. Целостность произведений А. Таирова основывалась на адекватности, взаимообратимости этого пространства: внутренний каркас, внутренняя форма в них полностью соответствует внешней художественной форме спектакля («культ художественной образности в пластике, в цвете, в освещении, в объемности вещественного оформления спектакля») [1, с. 74].

Основой сценического произведения стало стремление к синтезированию элементов спектакля и поиск базового принципа такого синтезирования. А. Таирову важно было определить значение и смысл сценического движения и звука. «Этот театральный мир со своими законами движения, звука, света, считал он, касается высоких духовных и душевных эмоций, страстей, очищенных от повседневных мелких мещанских. И в выражении мира страстей конкретно-театральными средствами Таиров достиг в "Федре" и "Жирофле" полной виртуозности» [2, с. 95].

В данной формуле для постановщика очевидно и значение организации спектакля по ассоциации с архитектурным построением. Геометрические конструкции сценической площадки, эксперименты с визуальностью для А. Таирова являются не поисками новых возможностей, а использованием существующих для целостности зрелища. Излом сценической площадки позволил достигнуть большего пластического визуального богатства: А. Таиров развивает композицию не только по горизонтали и по кругу, но и по вертикали и по спирали. Сдвиги декоративных элементов, красочные плоскости, создающие живописную атмосферу, подчиненные общему принципу движения, отражали все изгибы душевных переживаний персонажей.

Создаваемые А. Таировым сценические произведения представляли собой пластические образы, направленные на раскрытие смысла действия с помощью пластического и цветового ритма.

Музыкальная партитура спектакля сливалась с цветовой партитурой. Спектакль приобретал живую насыщенность элементов. Движения актеров на площадке, подчеркнуто выразительные, были созвучны общей архитектонике произведения. Чувства, интонации, голосовая партитура, само развитие образа – все это складывалось в единство: «Я строю сцены по пантомимическому принципу эмоционального жеста на базе ритмической и архитектонической задачи спектакля» [3]. Главным признаком структуры в системе А. Таирова был концентрированный эстетизм.

Первой создательницей подобных декораций в театре А. Таирова стала А. Экстер. В 1916 г. они поставили «Фамиру Кифареда» И. Анненкова в ярком декоративном цвете. По замечанию Д. Боулта, «Экстер и Попова принадлежали к тем немногим деятелям русского авангарда, которые сумели преодолеть рамки живописной поверхности в их взаимодействии с пространством» [4, с. 46]. Главная задача А. Экстер – передача ритма стихотворной драмы - была осуществлена с помощью построения единой сценической установки. Синие ступени в ее центре плавно опускались из глубины сцены и соответствовали темпу поэзии. По обеим сторонам в беспорядке громоздились черно-золотые кубические камни, которые своим объемом противостояли порядку ступеней. Это визуальное столкновение довершали черные конусообразные кипарисы. Отчетливо кубистическое решение формы и цвета было выделено светом, который отмечал скульптурность формы актера на сцене и трехмерность декораций. Специалист по свету, работавший с А. Аппиа у Э. Жак-Далькроза, А. Зальцман, оказавшийся в театре А. Таирова, отменил рампу, прожектора и прочую театральную технику. Он стал пользоваться рассеянным светом на сцене, позволившим менять цвет декораций словно бы изнутри и делать их объемными, как и актеров.

Использование ступеней, вертикалей, кубов и т. д. позволило В. Березкину утверждать, что А. Экстер является продолжателем идей А. Аппиа в духе кубизма. Если следовать логике исследователя, что подобная сценография представляет собой формирование обобщенного места действия, то это действительно, продолжение, однако, для А. Экстер принципиальным видится акцент на цветовой партитуре декорации.

А. Экстер предложила и новый способ гримироваться: она красной обводкой подчеркивала глаза, брови, нос, мускулатуру тела. Костюмы закрывали только некоторую часть тел и были скроены на манер античной одежды. Вместе с тем они были неожиданно ярких расцветок.

Цвето-пространственная концепция А. Экстер положила начало сценическому кубизму с его условностью и декоративностью.

С еще большей выразительностью абстрактные формы (в том числе, и в костюмной партитуре) воплотилась в спектакле «Саломея» (1917 г.), где каждый костюм состоял из отдельных элементов, деталей и форм, сходящихся по вертикалям, под углами, и расходящихся веерами. Костюмная гармоничная композиция была погружена в сценическую установку интерьера дворца, которая представала в виде массивных колонн и ступеней и трансформировалась в ходе действия. Найденная в предыдущем спектакле манера цветовой партитуры была развита в данной постановке. В каждом эпизоде создавалась определенная эмоциональная атмосфера благодаря системе движущихся прямоугольных, треугольных, клинообразных плоскостей черного, красного и серебристого цвета. В определенные моменты действия плоскость взлетала или опускалась, подчеркивая напряжение сюжета и общей образной концепции. Цвет живо включался в сценическое действие. По словам А. Эфроса, «в полумраке сцены текли красочности полотнищ и их формы отражались, совпадая или отталкиваясь, в массивах человеческих фигур, составлявших объемные единства и членения. Опыт был огромной смелости <...> позднейшие спектакли строились на учете того, что дал абстрактивизм "Саломеи", кусочки экстеровщины входили отныне обязательным элементом в работу молодого художника сцены» [4, с. 96-97].

Прихотливая игра форм в сочленении с вертикалями определили особенность визуального образа в «Ромео и Джульетта» (1921 г.). Мотив белых мостов выражал восхождение героев на вершину своей трагедии. Цветовые завесы перекрывали эту единую установку: фиолетовая для свидания влюбленных, оранжевая для бала, малиновая для финала. Фактура материалов дополняла впечатление, т. к. поверхности прозрачных или гладких завес сочетались с объемами развивающихся костюмов, с кубами и плоскостями декорации, что создавало движущуюся кубистическую картину.

Главное, чего достигала А. Экстер в театре А. Таирова, это была выразительная и динамичная цветопластика.

Пластика и цвет как выражение ритма сценического действия в сочетании с решением единой сценической установки как центра декорации нашли свое воплощение в работе А. Веснина для постановок А. Таирова. Сценография спектакля «Благовещение» по П. Клоделю (1920 г.) соотносима с решением А. Экстер для «Саломеи». Столкновение вертикалей и горизонталей в монументальности монолитных форм поддерживалась контрастными цветами. Этому впечатлению соответствовала костюмная партитура из тяжелых, жестких материалов, стремящаяся к статуарности.

Живописные работы А. Веснина начала 1920-х гг. представляют собой синтез архитектонического мышления с живописнопластическим восприятием мира. В «Федре» Ж. Расина (1922 г.) были решены задачи визуального состояния надвигающейся катастрофы. Площадки сталкивались друг с другом как льдины; массивные вертикальные объемы и колонны усиливали впечатление хаотичности; формы цветовых плоскостей, нависающих над сценой, напоминали паруса. Эти паруса меняли цвет, подчеркивая настроение эпизода красным, коричневым, зеленым и желтым: «Густые глубокие живописные тона гудят как орган, звучащий в унисон со всем спектаклем и поднимающий его до степени высокой трагедии».

Костюмная партитура постановки представляла собой движение к супрематизму, т. к. была организована в виде сталкивающихся цветовых плоскостей. Завершающими элементами каждого из костюмов были геоме-

тризированные шлемы, что также придавало им значение элемента общей композиции образа. Цвет выражал эмоцию персонажа и являлся его главной характеристикой. Акцент был сделан на золотом и красном. Как подчеркивает В. Березкин, «красный плащ сообщал особую выразительность каждому положению, повороту, подъему руки» Федры, он стелился за ней как кровавый след, как знак ее гибельной страсти.

«Принцессу Брамбиллу» Гофману ПО (1920 г.) в театре А. Таирова оформлял Г. Якулов, выдающийся колорист начала XX в. Лестницы, спирали, раковины и прочие фантастические формы он смешивал в единой сценической установке. При этом на сцене у него переплетались разноцветные плоскости в неожиданном карнавальном освещении. Танцевальные ритмы итальянских плясок подчеркивались пластикой сценографии. Особенностью такого решения была игра с тканями. Всевозможные разноцветные стяги опускались из-под колосников, возникали в руках персонажей, стелились по планшету. Невероятные формы костюмов самых разных цветов дополняли стихию превращений, динамичных движений, шутовства и трюкачества. Логика подобного театра двигала Г. Якулова к лоскутной структуре визуального образа постановки. Более того, об оформлении спектакля писали как о «кубофутуристическом барокко», настолько пышным и ярким было его решение [4, с. 97].

Спектакль «Жирофле-Жирофля» ПО Ш. Лекоку (1922 г.), который Г. Якулов оформил на основе конструктивизма, не стал исключением в пристрастиях к цветовым решениям. Здесь на униформу нашивались манишки, жабо и пояса, добавлялись к костюмам перчатки, цилиндры и маски, отчего возникало впечатление мощного игрового театра. А. Эфрос оценивал эту сценографию как подлинный «театральный конструктивизм» [4, с. 97]. Однако, конструктивизму, особенно, в его дизайнерском варианте, не слишком свойственен яркий и пышный цвет, декоративность и экспрессия. В спектакле А. Таирова Г. Якулов поражал красочностью, живостью и щедростью цвета. Е. Сидорина подчеркивает, что якуловское творчество не относится к ядру конструктивизма [4, с. 99], т. к. оно оказывается пограничным состоянием.

По словам Д. Боулта, «Якулов привнес в театр игру и легкость, резко отличавшиеся от более классических стилей. Таиров наверняка был вне себя от радости, когда увидел воплощенными оформительские идеи Якулова в трех постановках Камерного театра <...>» [4, с. 51].

От концепции цветовой партитуры театр А. Таирова перешел к концепции чистого конструктивизма, выраженного в творчестве В. и Г. Стенбергов и К. Медунецкого. Во всех спектаклях, оформленных этими сценографами, акцент был сделан на создании архитектурно-вещественного мира средствами современного дизайна. В таких постановочных решениях цвет имел подчиненное значение.

Две данные линии слились воедино в спектакле «Оптимистическая трагедия» по В. Вишневскому (1933 г.), автором сценографии которой был В. Рындин. Семантика спектакля, раскрывающаяся в новом порядке человеческой общности, была воплощена в обтрансформирудороги-амфитеатра, ющейся в круг. Масштабность установки и замедляющийся ритм раскручивающейся спирали соотносились с рисованным небом, мрачным и черным. Структура сценографии совмещала центробежность, которую создавали линии круга, с центростремительностью дороги-амфитеатра. Математически рассчитанная организованность конструкции была согласована с цветом сценографии спектакля. На сцене не было никакого цвета, т. к. все они как бы ушли в монохромность серебряной стали.

Цвет и пространство-время в спектаклях В. Мейерхольда. Пространство-время А. Таирова сохраняет протяженность-место сюжета, а пространство-время в спектаклях В. Мейерхольда, выдающегося реформатора театра, вообще не является аналогом жизненной ситуации, не имеет линейной протяженности во времени и в конкретном, «убедительном», наглядном пространстве действия. Здесь нет эпичности и постепенного развертывания сюжета, нет панорамности, здесь основой является локальность изображения, его концентрированность в определенно отграниченных сферах.

Такая локализованность, предельная дискретность позволяла постановщику выявить метафизические свойства простран-

ства-времени. В. Мейерхольд сознательно демонстрировал саму структуру, фактуру, геометрию спектакля, как, например, в «Балаганчике» А. Блока.

Если у любой другой театральной системы структура запрятана внутрь формы, как скелет - внутрь человеческой фигуры, то у В. Мейерхольда эта скрепляющая спектакль основа становилась главным показателем спектакля. Режиссер выворачивал театральную систему наизнанку и саму эту изнанку делал эстетической формой произведения, объединяющей все средства в единое целое на основе строгого построения пространства и строго исчисления времени. Это - разлом формы и выворачивание пространства через самое себя. Сама среда и находящиеся в ней объекты приобретали своеобразную, трансформированную форму, они смещались и теряли привычную гравитацию. Фрагменты пространства, свободно «парящие», способны к любым соотношениям и соединениям только воля постановщика становится «клеящим» составом: от режиссера зависит способ соединения (на основе ассоциативной связи, на основе подобия символов, на основе подобия знаков и т. д.). Ритмы и закономерности реальных кусков бытия, типы конкретности были материей системы В. Мейерхольда.

Наиболее полно конструктивизм проявился в сценографических решениях театра В. Мейерхольда. Принято считать, что с постановки «Великодушного рогоносца» Ф. Кроммелинка со сценической установкой Л. Поповой начинается история театрального конструктивизма. Этот спектакль положил начало функциональной сценографии, которая оказала наиболее сильное влияние на развитие декорационного искусства XX века. Сценические поиски пространственных решений у В. Мейерхольда происходили помимо уже известных к тому времени приемов, а мейерхольдовское понимание структуры театрального произведения было иным, чем у других режиссеров в неклассическом театре.

Посетив выставку «5 х 5 = 25», В. Мейерхольд пригласил одну из художников, Л. Попову для подготовки программы курса материального и трехмерного театрального оформления в Государственных высших театральных мастерских, где художница и разработала концепцию сценической конструкции, применяемой вне ре-

альной сцены. В. Мейерхольд месте с конструктивисткой Л. Поповой открыл метод организации сценического пространства, позволяющий вывести конструкцию за пределы сценической площадки в самоценность и независимое эстетическое существование, а параллельно придать художественный смысл любому набору предметов и объектов на сцене. Выстроенная Л. Поповой конструкция соответствовала этим режиссерским задачам, и, кроме того, имела собственное художественное значение: давала ощущение стремительной динамики, а ее изящная форма оставалась нейтральной ко всему остальному сценическому пространству.

Предполагалось, что конструкцию можно будет использовать в любом месте. Актеров помещали в систему наклонных плоскостей на открытом планшете, отчего их движения приобретали скульптурность, выразительность пластического рисунка, легкость и изящество, что влекло за собой особое внимание к подаче реплик и к четкости интонаций. Установка ничего не обозначала, а только служила конструктивной опорой для актерской игры.

Спектакль открыл конструктивистский путь создания механизма спектакля: он приобрел вид, форму и значение динамической машины. Конструкция предстала как модель нового театра и как первокристалл этого нового театра: разрывая цепь ассоциаций, очищая действия от этнографии и истории, своей формой она декларировала ассоциации с тогдашней современностью. Для В. Мейерхольда конструктивизм в театре обозначил и новый метод общения театра со зрителем с помощью новой планировки и структуры театрального здания. Технические и технологические характеристики конструктивизма предполагали и новую актерскую технику, включающую способности трансформироваться внешне вместе с динамикой сценической установки.

Цвет, используемый в установке, – красный, белый, черный. Цвет костюмов – синий (это была первая прозодежда на сцене). Как сама конструкция, как вещи на сцене, так и цвет приобрели значение функции. Однако конструктивистская функция резко отличается от функционального назначения цвета в спектаклях классического театра, т. е. в установке Л. Поповой цвет не означает окра-

шивания, так же как и цвет прозодежды, цвет используется в качестве выделения объекта из подобных объектов или из другого цвета.

Для спектакля «Смерть Тарелкина» по А. Сухово-Кобылину (1922 г.) В. Мейерхольд пригласил художницу того же круга, что и Любовь Попова, Варвару Степанову, которая предложила установку иного типа, чем это было в «Великодушном рогоносце». На сцене появились различные аппараты белого цвета, похожие на предметы мебели и включающиеся в действие поочередно. Определенные группы персонажей также имели общий цвет. В. Степанова решала задачу унификации и единообразия, ее интересовали локальные цветовые пятна в пространстве сцены. Некоторые костюмы из спектакля стали позднее для В. Степановой началом ее экспериментов с моделями спортивной одежды, задачами которой были легкость форм, экономичность материалов и, главное, чистота цвета.

Александр Родченко, соратник и единомышленник В. Степановой, для постановки «Клоп» В. Маяковского в театре В. Мейерхольда (1929 г.) предложил еще один новый принцип – принцип функциональной целесообразности. Художник работал как дизайнер, и на сцене впервые предложил дизайнерский проект: «В моем оформлении я показываю простоту, крупные формы, утилитарность вещей <...> показаны легкость, поэтичность конструкции <...> фактура, имитирующая стекло, трансформация основных установок и вещей» [5, с. 167]. Главный сценический цвет белый. Костюмы – белые. Для А. Родченко это решение представляло собой образ утопического будущего, и, соответственно, цвет здесь имел иное значение, чем у В. Степановой в «Смерти Тарелкина», т. к. в «Клопе» он функциональным не был. Следует подчеркнуть, что А. Родченко также много работал в проектировании одежды. Его прозодежда рабочего была создана в начале 1920-х гг. А в театре он опробовал свои проекты прежде, чем вынести их в производство.

Работа над костюмами была тесно связана с экспериментами в Институте ритма в Москве. Требования физической эффективности соотносились в таких экспериментах с ритмическими линиями движения масс. Понимая, что ритмы воздействуют на людей, делая их организованными и планомерны-

ми, художники придавали огромное значение в этом деле и цвету.

Цвет в искусстве художников театра. В театральном искусстве 1910–1930-х гг. время от времени работали выдающиеся мастера живописи. Свое представление о цвете они приносили на сцену, таким образом подчеркивая назначение цвета в спектакле как живописи.

К. Коровин считается основоположником нового типа сценографии в театральном искусстве. Он работал для музыкального театра, и это дало ему возможность создавать баланс статических и динамических форм. Принеся на сцену красоту настоящей живописи, художник позволил зрителям наслаждаться оживающей живописной симфонией и ее самоценностью. По определению В. Березкина, К. Коровин передавал солнце, воздух и «цветодыхание» окружающего мира [5, с. 76]. Это означало, что именно стихия цвета становилась первостепенной на сцене, цветом он выражал природу, архитектуру и предметы. «Цветом, его локальными пятнами, драгоценно мерцавшими, варьировавшимися, заполнявшими все живописное пространство декорационного фона непринужденной, кажущейся удивительно органичной игрой красок, создавал ощущение динамичной подвижности, изменчивости изображаемой картины места действия» [5, с. 76]. Живописные фоны естественно согласовывались с костюмной партитурой постановок. Декоративность почерка сценографа предполагала невероятную эмоциональную насыщенность декорации К. Коровина. Он сочетал розовое и зеленое, зеленое и голубое, голубое и фиолетовое, фиолетовое и сиреневое в сложных ритмах цветомузыки. Звучность, праздничность, светлая радость соотносились с музыкой спектакля.

Именно у К. Коровина цвет впервые в театральном искусстве становится инструментом создания новой сценографии, которая отображает уже не место действия, а главную тему спектакля. Живопись развивалась одновременно с музыкой в постановке. Сценографическая и костюмная партитуры в синтезе создавали взаимосочетание статики фона и динамики происходящего на планшете: «магия умбры, охры и белил. Стоят умбристо-серые, умбристо-коричневые домики с зеленоватыми крышами, рассыпанные,

как драгоценные камни, на теплом, охристом берегу. На фоне этих житейски простых изб и строений разбежался хоровод девушек в серебристых сарафанах и розовых кокошниках. Рассыпаны белила, оранжево-красная ярь и пурпур, бирюзовые, синие, малиновые тона одежд. А вверху, за хибарами, выплывает заря-зарница. Вы даже не понимаете, откуда возникает это ощущение, но что-то властно берет вас за душу, восторг сжимает сердце, где-то внутри закипают слезы... Таково искусство Коровина» [6, с. 37]. В эскизах к опере «Сказка о царе Салтане» Н. Римского-Корсакова 1913 г. цвет поглощал даже предметные формы и выражал состояние эмоционального накала в музыке.

В 1911 г. А. Бенуа в работе над балетом «Петрушка» И. Стравинского использовал постоянный на весь спектакль ярко синий, лубочно расписанный портал и занавес. Занавес поднимался и возникало впечатление ожившей картины: на планшете сцены располагалось то, что было нарисовано на занавесе. Такой прием художник впервые опробовал в 1907 г. в совместном с М. Фокиным балете «Павильон Армиды», где произведение изобразительного искусства превращалось в театральное и действенное, благодаря методу оживления изображения.

Такого же рода выраженность эмоционального состояния и атмосферы присуща была и декорациям М. Добужинского. В спектаклях МХТ его сценография была не просто неотъемлемой частью постановочного решения, а через экспрессию цвета, графическую резкость и неожиданность ракурса проявляла саму сценическую жизнь. М. Добужинский использовал систему сукон, позволявшую фону становиться объемами, при вплетении красочных пятен. По воспоминаниям В. Дмитриева, в необходимые моменты возникали «пятно зеленого платка на красном диване, черный силуэт одинокой ветки на зареве пожара в окне, резкие штрихи косых капель дождя, эти лаконичные, но часто до нестерпимости яркие образы художника, вкрапленные внутрь спектакля, выводят декорацию из роли фонового аккомпанемента в круг главных исполнителей» [7, с. 202].

В 1911–1912 гг. Л. Бакст предложил иную систему оформления спектакля. Для раскрытия общего смысла постановки он стал использовать декоративное панно. Так, для

балета В. Нижинского «Послеполуденный отдых фавна» предложил декоративное панно с яркими пятнами контрастных цветов - желтого, зеленого, синего. Орнамент представлял собой тему природного круговорота. Узкая полоска сцены перед панно была предоставлена для игры актеров, благодаря чему создавалось впечатление, что персонажи являются движущимися фрагментами этого панно. Пластика артистов подчеркивала ритмы композиции, линия и цвет костюмов сочетался с текучестью форм на панно. Славу принесла Л. Баксту работа над «Шехерезадой», по поводу которой А. Бенуа писал: «И откуда Бакст оказался в такой степени колористом и красочником? <...> я никогда еще не видел такой красочной гармонии на сцене, такого "благозвучия" в своей слаженности красочного оркестра» [8, с. 519-520]. Здесь художник пользовался архитектурными формами с деталями обстановки, однако все эти компоненты существовали как повод для цвета - они становились фрагментами колористической среды спектакля. Огромный полог зеленого цвета с розовыми шарами и золотисто-черными орнаментами переходил в потолок и стены оттенков синего и красный ковер на планшете. Внутри этого цветового пространства двигалась симфония костюмов: «Мои мизансцены есть результат самого рассчитанного размещения пятен на фоне декорации. Костюмы первых персонажей появляются как доминанты и как цветки на букете других костюмов» [9, с. 182].

Л. Бакст совершил открытие и в костюмной партитуре спектакля. Суть творческой находки заключалась, прежде всего, в том, что костюм стал отдельным персонажем, живущим собственной жизнью в сценических условиях, иногда отдельно даже от актера-исполнителя. Костюм сделался частью колористической гаммы постановки и позволил визуально выразить основное свойство модерна, т. е. воссоздать идею текучести и плавности переходов форм и цвета. Игра с тканями соотносилась с хореографией и музыкальными ритмами балетов. В «Клеопатре» играли золотыми покрывалами, движения рисунка на орнаментах вторили движениям танцовщиков. Л. Бакст также ввел в костюмную партитуру черное или телесное трико на актере, что разрешило либо растворить фигуру

в сценическом пространстве, либо рисовать на самой фигуре.

А. Головин начинал как сценограф, близкий по своим эстетическим позициям к принципам В. Кандинского, в том смысле, что также исповедовал беспредметно-неизобразительные элементы из форм, линий и цвета. Содружество с В. Мейерхольдом, начавшиеся в спектакле «У врат царства» К. Гамсуна, сразу выявило движение к самоценности сценографии: полосатые кулисы, декоративные арки. Декоративность нарастала от постановки к постановке и, наконец, достигла своей вершины в лермонтовском «Маскараде» (1917 г.). Система занавесов задавала все мотивы трагедии, цвет выражал семантику пьесы. Так, яркий пурпур символизировал царственную роскошь империи, в различных формах из-под него выглядывало черное как мрачное предвестие конца. Черные поверхности постепенно двигались к центру сценической композиции, словно уничтожая все иные оттенки. Сцена приобретала визуальный образ бабочки, символизирующей мотив мимолетность и бренность всего сущего, снабженной серебристыми линиями и разбегающимися картами и масками. За одним занавесом оказывался следующий, уже бледно-розовый с сине-зеленым с изображением букетов, гирлянд и лент. На этом занавесе вкраплений черного было немного, они возникали словно случайные ноты.

Лиловый цвет декорации разбивался зелеными тонами стен, черно-белыми полосатыми креслами в эпизоде игры. Золотые узоры и голубые стены, огромное зеркало и красно-желтые драпировки контрастировали в сцене маскарада. Белые стены и бледная обивка мебели под лиловыми арлекинами на фоне черного тревожили воображение в доме Арбенина. Желто-розовые ширмы и высокие светлые окна создавали кажущийся покой в салоне баронессы Штраль. Первый занавес все чаще падал на планшет сцены, отграничивал каждый эпизод и задавал нарастающий темп драмы. Система завес возникала при кульминации спектакля, в которой А. Головин отделял каждую декорацию специально завесой. Так, бальный зал открывался бело-розовой, спальня Нины – кружевной нежно-голубой, залу в доме Арбенина черная кисея. Такой грандиозной симфонии цвета сцена еще не знала.

На сцене Еврейского Камерного театра М. Шагал создал образ в духе своих станковых композиций, где образ конкретной среды переплывал в некую поэтизированную субстанцию. Ощущение сдвинутости всех предметов, их полеты строились в одном пространстве в разных перспективах, отчего и возникало впечатление надбытовых воплощений. Как отмечает Н. Апчинская, главным для творчества М. Шагала является религиозно-космическое начало, которое «определяло собой весь строй <...> независимо от сюжета все переворачивалось в буквальном смысле слова с ног на голову, верх и низ постоянно менялись местами, пластические формы сдвигались по отношению друг к другу, а разрушение стереотипов рождало комизм образов, служивший <...> оборотной стороной их космизма» [9, с. 4]. Первым сценическим опытом М. Шагала стала роспись задника для представления в «Привале комедиантов» (1916 г.) Лица и руки актеров были загримированы зеленым. Живописные панно были использованы в Еврейском Камерном театре. Эти панно теперь выглядели как геометрические фигуры разной конфигурации и были окрашены в разные цвета либо изображали животных с еврейскими буквами. Живописными панно М. Шагал украсил и зрительный зал. В этих знаменитых изображениях предстают разные деятели театра, друзья и близкие художника. Как на картинах М. Шагала, все они попадают словно в пространство сцены. По замечанию Н. Апчинской, «их тела, сохраняя жизнеподобие, преодолевают законы анатомии и оказываются частью ирреального мира, который строится пересекающимися, наплывающими друг на друга непроницаемыми и прозрачными геометрическими полосами разной конфигурации и окраски» [9, с. 10]. М. Шагал использует черный цвет для создания трехмерного пространства, из-за плоскостей видны части тел, геометрические фигуры придают всему пространству иллюзию углублений и разворотов, каждому движению персонажей соответствует тот или иной выступ. Все панно были объединены горизонтальным фризом. И эти панно мало имели общего со сценографией как таковой: «Шагал не был сценографом, подчиняющимся замыслу режиссера, он был живописцем, своими средствами творящим собственный театр. Тем не менее, именно его живопись послужила становлению театра Грановского <...>» [9, с. 13].

Еще в 1910-е гг. один из лидеров авангарда М. Ларионов заинтересовался масками. Его первыми опытами художественного грима были раскраски лиц. С этого начиналась его театральная эпопея и театрализация пространства как такового. В этом смысле М. Ларионов является одним из родоначальников иного понимания жизни и искусства: он меняет их местами. И именно маска стала методом такого перемещения. В проектах С. Дягилева М. Ларионов выступает уже как профессиональный сценограф. По замечанию Д. Боулта, русские балеты Дягилева (1909-1929) - «яркий пример <...> эстетической интеграции, поскольку они в определенной степени были демонстрацией "русского" для западного потребителя» [4, с. 9]. М. Ларионов и Н. Гончарова начали работать с С. Дягилевым в 1914 г. как уже признанные лидеры русского авангарда, и «в свою новую работу они привнесли широкий спектр живописных идей, вытекавших из разработки ими неопримитивизма, кубофутуризма и лучизма» [4, с. 26].

Интенсивная стилизация и яркие краски имели для художников особое значение, т. к. энергия крестьянского искусства была заложено в основу творчества этих мастеров. Фарс, игра, откровенная буффонада на сцене дали возможность невероятным сценическим трансформациям перспектив в сиянии красного, оранжевого, желтого и синего колеров. Сдвиг, смещение и алогизм в соединении с брызжущими цветами выражают самую суть фантазий в балетах «Шут», «Русские сказки», «Золотой петушок» и др. Здесь видна ориентация художников на лубок, подносы, вывеску. По замечанию Д. Боулта, «большая часть живописной и вербальной продукции авангарда соотносится с ярмарочным волшебством. <...> связь между балаганом и цирком <...> и творчеством Бурлюка, Гончаровой, Ларионова, Малевича <...> глубока. Многие образы и мотивы их картин и театрально-декорационных произведений могут быть объяснены или по крайней мере прояснены обращением к народным зрелищам, и хотя невозможно установить единую формулу того или иного художественного стиля, причины и следствия лучизма (Ларионов), зауми и алогизма (Малевич) и конструктивизма

(Попова, Родченко, Степанова, Якулов) можно несомненно связать с законами массовых зрелищ» [4, с. 40].

Поскольку авангард основывался на традиции низкого искусства, цвет в творчестве этих художников является отдельным способом формирования семантики произведения.

Сценический грим был для М. Ларионова принципиальным элементом всего визуального облика постановки. По определению Е. Илюхиной, «разноцветные "лучистские" штрихи на лице Л. Ф. Мясина в роли Бовы обретают какую-то самодостаточную декоративную выразительность, а грим Нижинской-Кикиморы с оскаленным ртом изменяет ее облик до неузнаваемости. Однако, преображая внешность актера, грим позволяет сохранить мимику и пластику лица, его способность к ежеминутным переменам выражения» [10, с. 445-446]. Как подчеркивает Д. Боулт, «странные костюмы и разрисованные лица клоунов возрождаются в костюмах и разрисованных лицах Давида Бурлюка, Гончаровой, Ларионова, Михаила Ле-Дантю и Ильи Зданевича» [4, с. 41].

М. Ларионов и Н. Гончарова представляли свои вернисажи так же, как спектакли. Грим и театрализованные сценки они считали составной частью выставки.

В 1915 г. М. Ларионова пригласили оформить «Байку про Лису» И. Стравинского. Работа над балетом стала для художника концептуальной. Здесь он впервые обратился к сценическому конструктивизму (1918 г.). Однако Д. Боулт причисляет декорации Михаила Ларионова к живописным [4, с. 43], равно, как исключительно живописны сценические решения К. Коровина, Л. Бакста, А. Бенуа, А. Головина, М. Шагала.

Сценические эксперименты А. Экстер, Л. Поповой, Г. Якулова, А. Веснина, А. Родченко и В. Степановой причисляются к области новой эстетики. Так же, как и поиски Казимира Малевича и Владимира Татлина, которые выступали не только как сценографы, но и как полноправные постановщики своих сценических идей.

Спектакли «Действо о царе Максимильяне и его непокорном сыне Адольфе» в оформлении В. Татлина и «Победа над Солнцем» в оформлении К. Малевича исследователь Дж. Боулт на-

зывает «трехмерной кинетической взаимодействующей целостностью» [4, с. 44].

Либретто «Победы над Солнцем» построено на «зауми», музыка была хроматической и диссонансной, декорации стюмы К. Малевича стали самым существенным элементом сценической структуры. Геометрическая форма на сцене создавалась подвижным освещением, по описанию Б. Лившица, «в пределах сценической коробки впервые рождалась живописная стереометрия, устанавливалась строгая система объемов, сводившая до минимума элементы случайности, навязываемой ей извне движениями человеческих фигур. Самые эти фигуры кромсались лезвиями фаров, попеременно лишались рук, ног, головы, ибо для Малевича они были лишь геометрическими телами, подлежащими не только разложению на составные части, но и совершенному растворению в живописном пространстве. Единственной реальностью была абстрактная форма, поглощавшая в себе без остатка всю люциферическую суету мира» [11].

Работа К. Малевича над костюмами и эскизами к спектаклю сыграла решающую роль в возникновении супрематизма (особенно в эскизах задников). В пятой картине действие развивается на фоне «супрематического» квадрата, решенного в черном и белом. Такое решение было принято бессознательно, но потом К. Малевич писал, что это «теперь дает необычайные плоды» (1915). Позднее он скажет: «Повешенная же плоскость живописного цвета на простыне белого холста дает непосредственно нашему сознанию сильное ощущение пространства. Меня переносит в бездонную пустыню, где ощущаешь творческие пункты вселенной вокруг себя».

К. Малевич придавал своей работе над «Победой над Солнцем» этапное значение. «Вместо квадрата, вместо круга, к которым Малевич уже тогда пытался свести свою живопись, он получил возможность оперировать их объемными коррелатами, кубом и шаром, и, дорвавшись до них, с беспощадностью Савонаролы принялся истреблять все, что ложилось мимо намеченных им осей. Это была живописная заумь, предварявшая исступленную беспредметность супрематизма, но как разительно отличалась она от той зауми, которую декламировали и пели люди в треуголках и панцирях! Здесь – высо-

кая организованность материала, напряжение, воля, ничего случайного <...> Постановка Малевича наглядно показала, какое значение в работе над абстрактной формой имеет внутренняя закономерность художественного произведения, воспринимаемая прежде всего как его композиция. <...> Живопись – в этот раз даже не станковая, а театральная! – опять вела за собой на поводу будетлянских речетворцев, расчищая за них все еще недостаточно ясные основные категории их незавершенной поэтики» [11].

По замечанию В. Березкина, «графические композиции, представленные в глубине сцены как театральные задники и задающие тон всему действию, никакого аналога в истории театра не имели. Каждая из композиций выражала существо образа картины посредством ритмической структуры абстрактных форм, сочетающихся со знаками реальности <...>» [12, с. 152].

В 1920 г. «Супрематический балет» Н. Коган акцентировал геометрию пространства через передвижения геометрических фигур квадрата, круга, линии, дуги и т. д., супрематию-первенство черного квадрата как некоей высшей реалии, главенствующей над любыми формами и идеями, а также констатировал ту нулевую точку, в которой пластическое начало растворяется в пространстве, чтобы потом снова возникнуть на другом этапе, - точку развоплощения формы для перехода ее на другой уровень. Супрематия черного квадрата в «Супрематическом балете», как и в живописи, выглядит конечной точкой некоторого этапа развития идеи движения. Обозначив «Черный квадрат» как «нуль формы», К. Малевич обозначал его как заключительный этап в искусстве и как начало. Произведение представляло собой выявление основных форм «элементов движения, его развертывания из центра в порядке... следования фигур 1) линии сначала, 2) превращения в крест, 3) превращения по диагонали, по диагонали превращается в звезду, 4) превращается в круг, 5) круг становится квадратом.... Первым как форма главенствующая, как единица и основа выдвигается квадрат 1) фигура с черным квадратом, она... первенствует как целое. Тела двигаются, три основные фигуры образуют 2) линию пересечения 3) фигуры, несущие форму круга и фигуры с красным квадратом устанавливаются на оси движения, образуя вместе с предыдущим крест 4) выдвигаются 10 фигур, образуя дугу, пересекающую крест. Чтобы подчеркнуть первенство квадрата, круг, установленный в центре, распадается, и выдвигается сначала квадрат красный. После круг приближается к черному квадрату, распадается, и картина завершается супрематией черного квадрата».

Энергетические линии перестроения и перемещения были сюжетом и смыслом «Супрематического балета». Пластика и ритм, на основе которых существовал театр танца, имеющие самоценность вне драматического сюжета, в «Супрематическом балете» были низведены до геометрической базы. И магия черного-белого-красного стала выражением математики изображения.

Заключение. У каждого ИЗ постановщиков-новаторов цветовые схемы имели собственное и особое значение: от цвета самого пространства до колорита элементов объемно-пространственной структуры. Используя свойства психологического воздействия цвета, а закономерности соположения интервалов локальных разномасштабных художники-постановщики достигали новой гармонии, сделав эту проблему одной из главных в сценическом искусстве. Цветовая гамма спектакля не просто уподобилась по значению вербальному ряду произведения, но даже превзошла значение и смысл слова.

Приемы и средства соотношения цвета в сценографии с режиссерским мизансценированием следующие:

- полное и детальное согласование ритмов колористической системы, мизансцен и актерских действий-передвижений (у художников А. Экстер, А. Веснина, Г. Якулова, работавших с А. Таировым). Акцентируется именно согласование;
- локальные пятна чистого цвета и их движение поддерживают или резко контрастируют с событийным рядом в визуальном облике спектакля. Акцент делается на самой структуре спектакля (у Л. Поповой, В. Степановой и А. Родченко в содружестве с режиссером В. Мейерхольдом). Цвет выступает как элемент сценического дизайна;
- цвето-световая система является главной в структурообразовании спектакля (у художника К. Малевича в футуристической опере «Победа над Солнцем», у художников

- М. Ларионова и Н. Гончаровой в музыкальном театре). Пластика и ритм цвета становятся сюжетом и смыслом постановок;
- согласование цветовой, музыкальной и хореографической партитур постановки с превалированием цветовой, которая является ведущей (у художника В. Кандинского в его проектах);
- согласование живописной и музыкальной тем спектакля (в сценографии К. Коровина). Акцентируется целостная живописная среда;
- принцип оживающих картин в соответствии изображения на занавесе и расстановки объектов на сцене (у А. Бенуа). Создается пространство двойной экспозиции (плоскостное и объемное как развертка);
- создание объема сценического пространства с помощью иллюзии благодаря системе цветовых пятен (у Л. Бакста) и благодаря костюмной динамичной сюите. Главным является стереоэффект пространства.

ЛИТЕРАТУРА

- 1. Головашенко, Ю. А. Режиссерское искусство Таирова / Ю. А. Головашенко. М.: Искусство, 1970. 420 с.
- 2. Марков, П. А. Театральные портреты / П. А. Марков // О театре: в 4 т. – М.: Искусство, 1974. – Т. 2. –495 с.
- 3. Таиров, А. Я. Беседа с режиссерами-выпускниками ГИТИС им. А. В. Луначарского 6.04.1936 / А. Я. Таиров // Центральный гос. архив литературы и искусства (ЦГАЛИ). Фонд 2328. Оп. 1. Д. 137.
- 4. Боулт, Дж. Художники русского театра. 1880–1930 / Дж. Боулт. – М.: Искусство, 1990. – 268 с.
- 5. Березкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра. Мастера 17–20 вв. / В. И. Березкин. М.: УРСС, 2002. –
- 6. Голова, Л. Г. О художниках театра. Воспоминания / Л. Г. Голова. – Л.: Художник РСФСР, 1972. – 171 с.
- 7. Березкин, В. И. Искусство сценографии: От истоков до начала XX века: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.01 / В. И. Березкин. М., 1987. 411 с.
- 8. Апчинская, Н. В. Театр Марка Шагала / Н. В. Апчинская. Витебск: Изд-во ВГТУ, 2004. –22 с.
- 9. Бенуа, А. Н. Мои воспоминания / А. Н. Бенуа // Собр. соч.: в 5-ти кн. М., 1980. Т. 2, Кн. 4–5. С. 519–520.
- 10. Илюхина, Е. Маски М. Ларионова и Н. Гончаровой / Е. Илюхина // Авангард и театр 1910–1920-х годов : сб. науч. ст. / Ин-т искусствознания; отв. ред. Г. Ф. Коваленко. М., 2008. С. 445–446.
- 11. Лившиц, Б. К. Полутораглазый стрелец / Б. К. Лившиц. М.: Хул. лит., 1991.
- 12. Березкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра. Театр художника. Истоки и начала / В. И. Березкин. М.: УРСС, 2006.

Поступила в редакцию 18.03.2016 г.

УДК 792.2:792.073:316.74(476)

Специфика театра и зритель

Бузук Р. Л.

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



В статье на основе социологического изучения театральной публики дается обоснованная характеристика направлению развития белорусского драматического театра на рубеже XX–XXI столетий. Автор прослеживает сложные процессы, происходящие в реальной и потенциальной зрительских аудиториях, их взаимовлияние. В каждый конкретный период развития общества взаимоотношения театра и его аудитории складываются по-разному. Очевидно и то, что в настоящее время выявляется значительное отставание от многих европейских стран по развитию сети драматических театров. Углубляющийся театральный дисбаланс влияет на снижение театральной культуры, формирование зрительских вкусов и потребностей. Автор анализирует влияние на театральную публику кино и телевидения, обосновывает необходимость проведения постоянного социологического мониторинга взаимодействия театра и аудитории.

Ключевые слова: сценическое искусство, театральная сеть, театр и телевидение, реальная и потенциальная зрительская аудитория, театральная публика.

(Искусство и культура. — 2016. — № 2(22). — С. 44-50)

Specificity of the Theater and the Audience

Buzuk R. L.

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

The article, based on the sociological study of theater audience, presents a reasonable description of the direction of development of the Belarusian Drama Theater at the turn of the XX-XXI centuries. The author traces complex processes which take place in the actual and potential audience, their mutual influence. In any given period of the society development the relations between the theater and its audience are shaped in different ways. It is also clear that at the present time a significant lag from many European countries concerning development of theater network is identified. The deepening theater imbalance affects the decrease in theatrical culture, the formation of audience tastes and needs. The author analyzes the impact on the theater audience of film and television, justifies the need for constant sociological monitoring the interaction of theater and audience.

Key words: performing arts, theater network, theater and television, actual and potential audience, theater audience.

(Art and Culture. — 2016. — № 2(22). — P. 44-50)

Т Тисло посещений театра постоянно растет, достигнув к 2015 году свыше 2 млн в год. Абсолютные цифры складываются в довольно оптимистическую картину и успокаивают. Но обратимся к относительным. Здесь несколько иная ситуация. На 1000 человек населения республики в 1990 году приходилось 254 посещения, в 1996-м - 165, в 1997 м – 162, в 1998-м – 181, в 2000-м – 217, в 2015-м году - 205. Однако, обнаруживая резкий спад и последующую занестабильную тенденцию незначительного роста, ЭТИ данные тоже не свидетельствуют о главном.

А суть в том, что самое главное не число посещений, а размер аудитории. В ней есть сверхувлеченный зритель, который приходит в театр 8–10 раз за сезон и даже чаще; есть и случайный, переступающий его порог раз в год и реже. С финансовой точки зрения это абсолютно безразлично, со статистической – тоже. Однако для театра как явления социокультурного – нет.

Установлено ориентировочное соотношение, позволяющее по численности жителей определять общественно нормальный размер потенциальной зрительской аудитории. В областных центрах и небольших городах она для драматических театров составляет

Адрес для корреспонденции: e-mail: kaftheatr@buk.by – Р. Л. Бузук

в среднем 7,5% так называемого «зрителеспособного» населения [1, с. 263]. А в Минске – 10–12% жителей в возрасте от 16 до 70 лет [2, с. 119]. Естественно, эти проценты отражают лишь средний уровень. На самом деле интерес к сценическому искусству постоянно колеблется по причинам как зависящим от театра, так с его работой не связанным. Однако процессы, характеризующие взаимоотношения со зрителями, протекают достаточно медленно. Поэтому можно с известными допущениями считать цифры 10–12% характеристикой уровня спроса в масштабе Минска и сегодня.

В целом в 10-е годы нынешнего столетия в Минске 73,4% жителей не посещали театр вообще, 1–2 раза в год – 20,8%, 3–5 раз – 4,6% количества потенциальных зрителей. Постоянными театралами могли считать себя лишь 1,2% опрошенных (посещавших более 6 раз) [3, с. 281]. Если рассматривать ту часть населения, которая приходила на спектакли 3 раза и более, то их было около 150 тыс. по всей республике, еще около 45 тыс. – люди, приходившие в театр 6 раз и более. В общей сложности около 200 тыс. человек. Они-то и составляли активную аудиторию.

Ситуация первых 10 годов нынешнего столетия показывает, что относичисленности положение тельно изменилось мало. Более значительные сдвиги происходили в структуре этой аудитории. Наиболее распространенное мнение: надо и впредь всемерно стремиться к ее увеличению. Наша же позиция иная: не увеличение числа посещений как главный аргумент социальной значимости театра, а формирование воспроизводство постоянной аудитории, обладающей устойчивым опытом общения с ним, эмоционально-эстетической культурой. На сегод-няшний день выбор именно такой стратегии необходим для всех сценических коллективов, как в Минске, так и в других городах.

Конечно, наивно предполагать существование нормативной структуры аудитории, единой для всех коллективов. Она формируется и развивается (или регрессирует) вместе с театром, поэтому возможны и допустимы различные типы отношений. Более того, случайная аудитория необходима каждой

труппе, так как в конечном счете ее представители «рекрутируются» в театральную. Однако многое зависит от соотношения случайных и постоянных зрителей. Нормальная доля случайной аудитории должна быть в пределах 15–25%, а театральной – 50–70% [4, с. 129]. К сожалению, за последние десять лет доля первой существенно увеличилась, а постоянной – сократилась. Есть спектакли, аудитория которых на 60–70% состоит из случайных посетителей.

Цель статьи – выявление форм и вкусовых предпочтений зрительских потребностей в искусстве театра.

Структура аудитории театра. Совершенно ясно, что театр жив своей постоянной аудиторией. Такие зрители важнейший ее компонент. Если их число значимо уменьшается, то это приводит к необратимым последствиям в системе «театр-аудитория». Во-первых, сказывается на художественном уровне спектаклей и репертуара. Во-вторых, те, кто обладает устойчивым опытом общения с театром, развитым художественным вкусом, являются социальным «ферментом», который ускоряет процесс развития культуры, формирует мнение о труппе и спектакле среди потенциальных зрителей. Только с учетом этого и следует оценивать факт увеличения размера аудитории. Следовательно, выход из нынешней ситуации видится в первую очередь в изменении стратегии - стабилизации аудитории, формировании в ней постоянного ядра зрителей, привлечении наиболее передовых в социально-культурном отношении групп населения.

Социологические исследования свидетельствуют о некоторых важных изменениях. В частности, в середине 10-х годов нынешнего столетия заметен «отток» зрителей, связанных со сферой промышленности, науки, здравоохранения, культуры. Он сохраняется и поныне. Общая тенденция - увеличение случайной и молодежной аудитории. Наиболее стабильная часть зрителей – группы сферы образования, учащиеся (студенты и школьники). Впервые количественно отмечены в начале 10-х годов посетители из сферы бизнеса, административно-управленческой и безработные. В театре им. Я. Купалы и в Русском театре им. М. Горького доля их выросла в два раза. Хрестоматийным является пример непопулярности театра в рабочей среде. Количество зрителей этой группы колеблется от 3 до 5,3%. Общая тенденция – сужение элитарной аудитории. Последнее означает отсутствие у большинства коллективов своей концепции развития, продуманной репертуарной политики, философского осмысления сложных общественных процессов, современных реалий.

По критерию сформированности интереса к театру (частота посещений, знание репертуара, наличие любимых актеров, стремление побывать в сценических коллективах других городов во время отдыха и командировок) можно выделить три группы. Первая составляет около 15% респондентов, для нее характерен устойчивый, высокий и, как правило, реализуемый интерес. Вторая имеет положительное отношение и понимание театра, но посещает его нерегулярно (25-30% опрошенных). Третья группа - это разовая часть аудитории (50-55% участников опроса), многие из этой группы пришли на спектакль впервые по случаю или из любопытства. Вместе с тем 53% опрошенных хотели бы бывать в театре чаще.

Театр и телевидение. Каждый сценический коллектив, включенный в контекст общей художественной культуры региона или города, автономно не существует. Он воспринимается в сравнении и сопоставлении с теле- и кинофильмом, со спектаклем по ТВ. Ориентации на театр стали сближаться, возможности трупп уравниваться, постановки нивелироваться. Смена актерских составов, растущая поляризация в условиях материально-технического и финансового обеспечения также не могли не сказаться на отношении населения к сценическому искусству.

Культурная жизнь столицы и периферийных центров в значительной степени потеряла свою автономию и оказалась подчинена духовному процессу страны в целом. Это произошло во многом благодаря гастролям, обмену с театрами других городов и, конечно же, в силу функционирования такого мощного средства массовой информации, как телевидение.

Кстати, значение его в общем подъеме культуры очень велико. Значит ли это, что оно вытесняет театр? Чтобы иметь право так утверждать, нужно сравнить данные

о средней частоте посещения театра одним жителем города в дотелевизионное и в телевизионное время. Но, к сожалению, дотелевизионнных данных у нас нет, ведь основная часть исследований поведения человека в сфере художественной культуры относится к периоду распространения телевещания. Однако сопоставление ряда косвенных, сопутствующих сведений позволяет усомниться в справедливости категоричности мнений о том, что последнее изменило место театра в структуре интересов зрителей, что оно отбирает их прежде всего у коллектива, не выявившего свою художественную специфику, и, наоборот, расширяет аудиторию тех, у которых она есть.

Чтобы знать, имеет ли театр свою художественную специфику, зритель, во-первых, должен его посетить и составить об этом мнение и, во-вторых, уметь эту специфику понимать. Иными словами, часто рассматриваются взаимоотношения телевидения и подготовленного зрителя, а не проблема «телевидение-театр» в широком плане. Настоящий театрал покинет не имеющий художественной специфики коллектив и без влияния домашнего экрана. У тех же, у кого сформировалась устойчивая потребность в общении с искусством сцены, телевидение ее не отнимет, и отнять не может. Но точно так же оно не способно само по себе, без участия самого театра, привить и любовь к данному искусству. Среди жителей городов много выходцев из села и небольших поселков. Они вне всякого сомнения смотрят телевизор, но не все обязательно пошли бы в театр при отсутствии его.

В свое время делалось немало прогнозов относительно того, что кинематограф, а в последствии и телевидение сделают театр ненужным. Время и действительность опровергли это. Прав был еще К. Станиславский, когда говорил: «Хороший театр будет всегда существовать и стоять во главе нашего актерского искусства. Заметьте, что я сказал хороший театр, потому что плохому не удастся тягаться с хорошим кино. Приятнее смотреть и слушать на экране Шаляпина, чем смотреть в театре... среднюю или плохую труппу актеров» [4, с. 277].

Вместе с тем нельзя не учитывать, что телевидение существенно повлияло на всю структуру культурной деятельности людей, и особенно на выбор между общественно

организованными и индивидуальными, домашними формами досуга. Даже молодой человек, посещающий кинотеатр 50–60 раз в год, вдвое–втрое больше фильмов смотрит по ТВ [5, с. 214]. Сопоставление свидетельствует в пользу домашнего экрана.

Возьмем другой пример. За десять лет городской подросток просматривает (в кино и по ТВ) не менее тысячи фильмов, которые и составляют его зрительский багаж к тому времени, когда он получает возможность самостоятельно посещать «взрослый» театр. Следовательно, сегодняшний зритель, в особенности молодой, - это прежде всего (если судить по затратам времени) теле- и кинозритель. Какой бы аспект мы не взяли (факторы или мотивы посещения, выбор спектакля, предпочтение тех или иных коллективов, актеров, других деятелей и т. д.), характер массовых ориентаций в сфере сценического искусства во многом определен телевизионным и кинематографическим опытом зрителя, сложившимся на его основе установками и пристрастиями. Поэтому, изучая структуру и ориентации городской аудитории, мы специально выделили проблему взаимоотношения театра и телевидения в аспекте ее осмысления.

Мы не склонны считать зрительские самооценки вполне объективными показателями. Скорее всего, они выявляют определенные установки, ориентации тех или иных групп. Однако при всей субъективности эти оценки представляют несомненный интерес, поскольку показывают, какие стереотипы сложились в массовом сознании по данной проблеме.

Рассматривая эту взаимосвязь, в первую очередь важно выяснить, как зрители оценивают влияние телевидения на частоту посещений театра. Мнения разделились: более половины ответивших (63,1%) считают, что никакого влияния нет, 32,7% стали ходить в театр реже и только 4,2% – чаще [5, с. 214].

При всех издержках, которые несет замена живого контакта с телевизионным вариантом, выбор в пользу последнего может быть продиктован и мотивами эстетического порядка. Ибо художественный уровень лучших работ, транслируемых по ТВ, выше многих местных постановок. Не случайно 26% опрошенных из тех, кто перестал ходить в театр,

вполне удовлетворяются просмотром спектаклей по телевизору [5, с. 218].

Интересны данные исследования мнения минчан о ТВ как феномене культурной жизни [6, с. 46–47], тем более что среди опрошенных многие принадлежат к потенциальной театральной аудитории. При ответе на вопрос «Какие телепередачи вы обычно смотрите?» 81,5% поставили на первое место кино- и телефильмы. Данные предпочтения практически не зависят от возраста: у молодежи до 20 лет и у респондентов старше 60 лет те же 83,2%.

На втором месте программы новостей: их назвали 71,3%. Но здесь весьма существенны различия в возрастных группах: до 20 лет – 57,9%, старше 60 лет – 84%, т. е. чем старше зритель, тем больше внимания. Начиная с 40 лет новости на первом месте – выше кинофильмов. Статистически значимы и различия по полу. Женщины отдают предпочтение кинофильмам – 87,7%, затем новостям – 69%, мужчины – новостям – 74,1%, фильмам – 73,9%.

На третьем месте спортивные и развлекательные программы: их регулярно смотрят 48% минчан. Но если среди молодежи до 20 лет – 63,5%, то в группе старше 60 лет только 27,7%, т. е. в 2,5 раза меньше; у мужчин – 58,2%, у женщин – 39,7%. Собственно культурные программы смотрят 23,8% минчан, в том числе 30,3% – женщины, и 15,9% – мужчины; 13,7% – молодежь и 28,6% – старше 60 лет.

Телеканал «Культура» часто привлекает 11,7% минчан, редко – 45%, не смотрят его – 40,9% и вообще не слышали о нем – 2,3%. Последнее, возможно, объясняется отчасти тем, что во многих домах не обеспечен хороший прием этого канала. Но главная, основная причина – он пока не стал любимым и популярным у минчан. Косвенно об этом свидетельствует и то, что заметных отличий в ответах разных демографических и социальных групп нет.

Сегодня необходимо обеспечивать возможности каждому потенциальному зрителю общаться с живым сценическим искусством. Это реально лишь при условии всемерного развития сети театров. Несмотря на некоторые позитивные сдвиги в этом деле, возможности театрального обслуживания населения в Беларуси пока невысоки. Если

недавно на 1 млн человек у нас приходилось 3 театра, то в России – 3,2, в Англии – 8,9, во Франции – 9,6, в Швеции%– 13,6, в Австрии – 24 театра. Не лучшая ситуация и в сравнении столиц. В Минске на 1 млн населения 7 театров, а в Москве – 20. В Вене – 63 [7, с. 394].

Сеть театров нашей страны стационирована в городах, составляющих лишь 10% общего числа поселений городского типа. В них проживает около 40% всего населения. А 6 больших (с населением свыше 100 тыс. человек), 8 средних (от 50 до 100 тыс.) и 82 малых (до 50 тыс. человек) не имеют театры. Если добавить, что только Минск имеет театры всех видов – и музыкальные, и драматические, и детские, картина неравномерности возможностей постоянного общения со сценическим искусством станет еще более ощутимой.

Рамки телевизионной аудитории, конечно же, значительно шире, чем театральной. И если не каждый телезритель интересуется театром и бывает в нем, то основная часть зрителей - те, кто имеет определенный телевизионный опыт, что, безусловно, оказывает влияние на характер их ориентаций. Нами установлено, что сформировалась довольно значительная группа потенциальных зрителей, у которых интерес к сценическому искусству и регулярный просмотр телеспектаклей и театральных передач сочетаются со сравнительно редким посещением театров. Так, передачи о театре регулярно смотрят две трети (в TOM числе 47,1% опрошенных систематически и только 11,1% – случайно).

Плюсы и минусы телевлияния. Следует различать два основных направления зрительских интересов. С одной стороны, ежедневное общение с телевидением и сравнительно редкое - с театром приводит к тому, что некоторая часть зрителей, и особенно молодежи, по-настоящему не осознает специфику театра как особого вида искусства с его преимуществом непосредственного, живого контакта. Такие зрители в основном удовлетворяются телевизионным вариантом спектаклей и прекращают (либо значительно ограничивают) свои контакты с театром. Как правило, они пассивные потребители художественной информации и не отличаются высоким художественным вкусом. С другой стороны, телевидение способно как бы дополнять и расширять региональные рамки сценического искусства. Знакомя публику с лучшими постановками, оно существенно влияет на формирование запросов, которые, как мы видим, далеко не всегда находят удовлетворение в местных театрах. Дополняя активный, живой контакт с театральным искусством, телевидение способствует воспитанию высоких художественных потребностей. Рост эстетических вкусов такой группы связан с избирательностью просмотра и тоже с некоторым сокращением посещаемости театров – особенно тогда, когда они не могут удовлетворить возросшие требования.

Конечно же, при телевизионном просмотре спектакль неизбежно теряет ряд своих достоинств. Телеэкран способен передавать скрытые, порой незаметные для зала постановочные элементы, оттенки, детали игры актера, его мимику и т. д. Поэтому отсутствие понимания специфики телевидения при показе, невысокий уровень телережиссуры, операторов могут в некоторых случаях мешать и даже наносить ущерб художественным вкусам зрителей, не только не пропагандировать, а скорее компрометировать некоторые постановки, усиливая их слабости. В качестве одного из неудачных примеров можно привести показ по телевидению хрестоматийного купаловского спектакля «Павлинка». Записанный из зрительного зала без учета сценических особенностей постановки и телевизионной специфики, он оставил у большинства впечатление художественно слабого произведения, послужил поводом для замечаний и критических выступлений. Однако многие претензии следует отнести не к самому спектаклю и коллективу купаловцев, а к тем, кто обеспечивал телевизионный показ. К сожалению, такие случаи не единичны.

Со времени изобретения книгопечатного станка и развития печати образованное население было, если можно так выразиться, литературоцентристским: эстетические представления о мире формировались в основном литературой. Резкое развитие кино привело к тому, что у нас выросли поколения, которые можно назвать киноцентристскими: во многом стиль мышления, система ценностей, стандарты поведения, эстетические представления формировались у них не посредством литературы, как раньше, а

некоторые вообще знакомы с литературными произведениями только по кино.

Как отразилось на судьбе театра отношение к нему этих и последующих поколений? Социологи и театроведы заметили, например, что воспитанный на кино и телевидении зритель требует от театра жизнеподобия. Вот цитаты из анкет: «Мне не нравятся спектакли, которые ставятся без декораций или с примитивными декорациями»; «Я против условности в декорациях – сейчас не времена Шекспира». Почти половина нынешних зрителей больше всего ценят спектакли жизнеподобные.

Трудно представить, к чему приведут эти сложные процессы, но успокаивать себя тем, что театр существовал почти 3000 лет и будет существовать впредь, по меньшей мере, недальновидно – хотя бы потому, что пусть и относительно недавно, но у него появились серьезные конкуренты: кино – более 100 лет назад и телевидение – более 50.

Конечно же, невозможно строить оптимистичные (впрочем, как и пессимистические, как и вообще любые другие) прогнозы на основе лишь одной переменной, например росте уровня образования. Известно, что среди зрителей доля с высшим и незаконченным высшим образованием почти в 10 раз больше, чем их доля в населении республики в целом. Но театр – составная часть сложнейшего явления – культуры, и его судьба связана с целым комплексом происходящих в ней процессов, которые, к сожалению, мы представляем себе весьма приблизительно.

Заключение. Если учесть силу инерции, характерную для процессов, происходящих в культуре, ждать в ближайшее время столь утешительного прогноза, очевидно, не следует. Нам кажется, что именно это соображение должно определять сегодня театральную политику.

Предстоит трудная, постоянная, кропотливая работа по воспитанию каждым сценическим коллективом своего зрителя. Нужно помнить, что категорически противопоказана погоня за увеличением числа посещений любой ценой. Театр должен удержать тех, кто уже пришел в него, увеличивать не аудиторию вообще, а именно постоянную. Для этого следовало бы восстановить естественную преемственность поколений

зрителей, которая сейчас обрывается на подростках. Необходимо воспитывать в будущих посетителях театра высокую культуру. Вместе с тем, в свое время В. Мейерхольд отмечал, что никогда не следует формально подготавливать их к пониманию пьесы: «Натаскивать зрителя – значит лишать его той душевной чистоты и той наивности, которая так ценна в зрителе, когда он является на спектакль для соучастия в театротворчестве» [8, с. 483].

Театр ныне еще очень слабо ориентируются в рыночных отношениях. Коммерциализацию своей деятельности он видит лишь в установлении максимально возможных цен на билеты и в поиске спонсоров. Это хотя и важные аспекты в новых условиях, но не единственные.

Исходным и главным в теперешней социально-экономическое обстановке должно стать глубокое знание «потребителя» сценического искусства – знание не вообще, а очень адресное, конкретное и дифференцированное. Нужно изучать социально-профессиональный и образовательный портреты как реального, так и потенциального зрителя, а также численность, территориальное распределение и т. д. Это способствовало бы лучшему, более глубокому самоопределению театров и укреплению их связей с аудиторией.

Практика свидетельствует, что постоянный социологический мониторинг взаимодействия театра и аудитории – эффективное средство, способствующее, с одной стороны, повышению уровня сценического искусства, с другой – повышению уровня культуры населения в целом и его различных социальнодемографических групп в частности.

Мы знаем театры, где немало свободных мест, и те, куда на многие спектакли попасть очень трудно, – там интересно! И потому видеть их спектакли становится настоящей потребностью публики, нравственной необходимостью. Такие постановки захватывают целиком, пробуждают готовность к соучастию, сопереживанию, к эмоциональному обновлению и духовному порыву. К. Станиславский отмечал: «Зритель, как артист, является творцом спектакля, и ему, как исполнителю, нужна подготовка, хорошее настроение, без которых он не может воспринимать впечатлений и основ-

ной мысли поэта и композитора» [9, с. 264]. Театр должен не «учительствовать, а образами увлекать зрителя и через образы вести к идее пьесы <...> Не может быть большого искусства без большой мысли и большого зрителя» [10, с. 315; 339].

ЛИТЕРАТУРА

- 1. Жидков, В. С. Принципы типологии театров / В. С. Жидков, Б. Я. Рубинштейн, Б. Я. Семенов // Театр и наука (Современные направления в исследовании театра): сб. ст. / М-во культуры СССР. Ин-т истории искусств; ред.-сост. Н. А. Хренов. М.: ВТО, 1976. С. 251–269.
- 2. Дадамян, Г. Проблемы аудитории театров / Г. Дадамян // Проблемы социологии театра: сб. ст. / М-во культуры СССР. Ин-т истории искусств; ред.-сост. Н. А. Хренов. М.: ВТО, 1974. С. 111–130.
- 3. Юдчиц, Г. Социально-демографическая аудитория театра Беларуси и ее динамика (Социологическое измерение) / Г. Юдчиц // Беларус. сучас. мастацтвазнаўства і крытыка: Праблемы адаптацыі да новых рэальнасцей: зб. / М-ва культуры Рэсп. Беларусь. Беларус. саюз. літ.-маст. крытыкаў. Беларус. акад. мастацтваў; адк. рэд. Р. Б. Смольскі. Мінск: Арты-Фэкс, 1998. С. 276–289.
- 4. Станиславский, К. С. Собр соч.: в 8 т. / К. С. Станиславский. – М.: Искусство, 1954–1961. – Т. 6: Статьи, речи, отклики, заметки, воспоминания. 1917–1938 /

- сост., ред. и коммент. Н. Н. Чушкина и Г. В. Кристи. 1959. 466 с.
- 5. Богданович, Л. Театр и телевидение / Л. Богданович // Проблемы социологии театра: сб. ст. / М-во культуры СССР. Ин-т истории искусств; ред.-сост. Н. А. Хренов. М.: ВТО, 1974. С. 212–226.
- 6. Культурный комплекс г. Минска и пути повышения эффективности его работы / В. А. Бобков, А. С. Майхрович, А. В. Рубанов, С. А. Шавель. Минск: МНИИ соц.-эконом. и полит. проблем, 2001. 63 с.
- 7. Смольскі, Р. Б. Беларускі тэатр 90-х.: праблемы рэфармавання і развіцця / Р. Б. Смольскі // Гуманітарныя і сацыяльныя навукі на зыходзе XX стагоддзя / НАН Беларусі. Мінск, 1998. С. 394–401.
- 8. Мейерхольд, В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 ч. / В. Э. Мейерхольд; общ. ред. и вступ. ст. Б. И. Ростоцкого. М.: Искусство, 1968. Ч. 2: 1917–1939. 643 с.
- 9. Станиславский, К. С. Собр. соч.: в 8 т. / К. С. Станиславский. – М.: Искусство, 1954–1961. – Т. 3: Работа актера над собой в творческом процессе воплощения / ред. В. Н. Прокофьев. – 1955. – 502 с.
- 10. Станиславский, К. С. Собр. соч.: в 8 т. / К. С. Станиславский. М.: Искусство, 1954–1961. Т. 6: Статьи, речи, отклики, заметки, воспоминания. 1917–1938 / сост., ред. и коммент. Н. Н. Чушкина и Г. В. Кристи. 1959. 466 с.

Поступила в редакцию 23.03.2016 г.



УДК 801.6:78:159.963

Поэтический текст как синкретичное искусство

Маслова В. А.

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



Поэзия теснейшим образом связана с музыкой, философией, психологией и другими областями человеческого бытия. Поэзия – это одна из форм существования культуры, т. к. поэтический язык становится системой воплощения культурных ценностей. А ценность, по мнению Н. А. Бердяева, служит основой и фундаментом всякой культуры. Кроме того, любая культура – это совокупность текстов (в широком семиотическом смысле).

Наиболее тесная связь у поэзии с музыкой. Изначально поэзия зарождалась как синкретичное искусство, которое А. М. Веселовский назвал «первобытным синкретизмом». Известный философ М. Каган пишет: «Лирика – музыка в литературе, это литература, принявшая на себя законы музыки».

Сон – еще одна ипостась поэзии. Многие поэты создавали свои стихи в состоянии, похожем на сон. Гёте писал, что многие его стихи были написаны в сомнамбулическом состоянии, так в творчество вносится элемент бессознательного. То, что поэт сновидит в стихах, придает им дополнительную прелесть и мистику, расширяет рамки реальности.

Ключевые слова: сновидение, музыка, поэтика, культура.

(Искусство и культура. — 2016. — № 2(22). — С. 52-56)

Poetic Text as Syncretical Art

Maslova V. A.

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

Poetry is closely linked with music, philosophy, psychology and other spheres of human existence (being). Poetry is one of the forms of culture existence since poetic language becomes the system of implementation of cultural values. The value, at the same time, according to N. A. Berdiayev, serves as the basis of any culture. Besides, any culture is a unity of texts (in the broad semiotic sense).

Poetry has the closest link with music; even initially poetry was born as syncretical art which was called by Vesselovski «primitive syncretism». The outstanding philosopher M. Kagan said: «Lyrics is music in literature, literature which took up the laws of music».

Dream is another hypostasis of poetry. A lot of poets wrote their verses being in the dream-like state. Goethe wrote that a lot of his verses were written in somnambular state which resembled dream. Thus, an element of the subconscious is introduced into creativity. The fact that the poet dreams in the form of verses attaches additional attraction and mysticism to his poems, broadens the frames of the reality.

Key words: dream, music, poetics, culture.

(Art and Culture. — 2016. — № 2(22). — P. 52-56)

Русская поэзия тесно связана с музыкой, живописью, философией, религией, психологией и др. Особенно тесная связыс музыкой.

Цель статьи – показать, что поэзия – многогранное синкретичное явление.

Музыка. С одной стороны, эта связь чисто внешняя: Глинка и Чайковский под влиянием Пушкина создают бессмертные «Руслан» и «Пиковую даму», сотрудничают Лермонтов и Рубинштейн и т. д.

С другой – между поэзией и музыкой существует уникальная внутренняя связь. Об этом свидетельствуют рефлексии самих поэтов, раскрывающие особенности поэтического процесса творчества. Так, М. Цветаева писала «...слышу напев, слов не слышу. Слов ищу» [1]. На близость музыки и поэзии указывали романтики и русские символисты – Вяч. Иванов, А. Белый, А. Блок. По словам Вячеслава Иванова, сама душа искусства музыкальна. А. Белый писал: «...художник – дух, парящий

Адрес для корреспонденции: e-mail: kobirusyaz@vsu.by - В. А. Маслова

над хаосом звуков, чтобы создать новый мир творчества» [2]. Творчество художника слова должно представлять собой отзвук изначальной музыкальной стихии, которую А. Блок называл «мировым оркестром». В статье «Душа писателя» условием его существования автор считал такт, ритм, а также «неустанное напряжение внутреннего слуха, прислушиванье как бы к отдаленной музыке» [3]. А в своем «Дневнике» он писал: «Вначале была музыка. Музыка есть сущность мира. Мир растет в упругих ритмах... Культура есть музыкальный ритм» [3, с. 358]. Сходной позиции придерживался и В. Маяковский. А. Фет, например, считал музыку не просто высшим видом искусства, на который должна ориентироваться поэзия, а философией жизни, вдохновения, творчества. Он утверждал, что поэзия и музыка нераздельны. К. Бальмонт также видел в музыке идеальное искусство, недостижимую в поэзии цель. О. Мандельштам в стихотворении «Век» выразил уверенность, что музыка (поэзия) строит мир:

Чтобы вырвать век из плена, Чтобы новый мир начать, Узловатых дней колена Нужно флейтою связать.

Именно музыка есть первоисточник поэзии, она не менее важна, чем слово. Она вместе со словом запечатлевает в художественных образах многомерную и сложную картину мира, развивая в человеке творческое начало. Например, в стихотворении Ю. Левитанского «Музыка моя, слова...» есть такие строки:

...музыка моя, слова, осень, ясень, синь, синица, сень ли, синь ли, сон ли снится, сон ли синью осенится, сень ли, синь ли, синева

Кажется, что идет малоосмысленный перебор созвучных слов, создающих мелодику стиха. Однако при ближайшем рассмотрении становится ясно, что здесь работает игра значений в слове осениться, которое, с одной стороны, означает «покрыться», «закрыться тенью», а с другой – «внезапно появиться» (осенила мысль), таковы данные толкового словаря. Скрытая энантиосемия (противопоставленность), сближая оба значения, объединяет их в стихотворении и сталкивает с

созвучными словами, как бы сплетая единую ткань, в которой строится новый сложный неуловимый образ музыки сна, сквозь который сияют смыслы.

Названные механизмы-приемы рождают полутени смыслов, которые, сливаясь в одном образе, создают новый, неожиданный, оригинальный образ, адекватный выражаемому состоянию поэта.

Поэтический текст – это не только стык слова и музыки, но культуры и психологии. Так, поэзия есть форма существования культуры. В поэзии язык становится системой воплощения культурных ценностей.

Культура. Часто культура настолько прочно проникает в текст, что без учета культурных ценностей и кодов языка текст остается не до конца понятым. Рассмотрим для примера стихотворение М. Цветаевой «Зеркало», которое начинается так:

Хочу у зеркала, где муть И сон туманящий, Я выпытать – куда вас путь И где пристанище...

Нужно обладать некоторыми культурными знаниями, чтобы понять, что здесь речь идет о гадании. Мотив гадания распространен в русской культуре, о нем писали В. А. Жуковский, А. С. Пушкин и др.

Вот в светлице стол накрыт Белой пеленою; И на том столе стоит Зеркало с свечою; Два прибора на столе (В. А. Жуковский).

Гадания сопровождают ритуальные действия: зажигают свечи, накрывают стол для ужина на двоих. На Руси издревле гадали в полночь на Святки. Поэтому сон туманящий: все очертания мутные, неясные, туманные.

Я вижу: мачты корабля, И вы – на палубе... Вы – в дыме поезда... (М. А. Цветаева).

Символично само зеркало, используемое в гадании: с помощью этого знания можно увидеть и расшифровать этнокультурную информацию. Культурно значима также последняя фраза стихотворения: Благословляю вас на все четыре стороны...

Благословение - пожелание благополучия любимому человеку, которого лирическая героиня отпускает. Почему на четыре стороны? Здесь работает также охранительный обряд русских: они кланялись на 4 стороны (запад-восток - это ворота солнца, север-юг - путь ветра). Важна также при этом символика числа 4, которое воплощает горизонтальную модель Вселенной: четыре сезона года, четыре стороны света, четыре основных направления (вправо, влево, вперед, назад). «Четыре» - это самая устойчивая структура, она притягивает к себе все, что нуждается в устойчивости: от стран света до сторон дома. Число «четыре» символизирует землю, материальную сторону жизни, ее рациональную организацию, статическую целостность.

Таким образом, для понимания данного поэтического текста и его интепретации необходимо привлечение сведений культуры; рассмотренное же без учета мифологического, ритуального, обрядового контекстов, оно плохо поддается логическому осмыслению.

Сон. Тесная связь у поэзии с психологией, например, с психологией сна как особого состояния поэта. Причем, сон - это не просто физиологическое состояние покоя, при котором частично или полностью прекращается работа сознания, но и состояние, при котором активно работает подсознание, возникают фантастические образы. Сны рождаются в глубинах внутреннего мира, они плохо вербализуются, они образны, прихотливы, неподвластны нам, это своего рода мистическое творчество, а, точнее, элемент бессознательного в творчестве. К. Г. Юнг писал: «Великое произведение искусства подобно сновидению, которое при всей своей наглядности никогда не истолковывает себя само и никогда не имеет однозначного толкования» [4].

Так, Ю. М. Лотман раскрывает процесс создания художественного текста, используя психологический опыт сновидений. Во сне грамматические способности языка обретают «как бы реальность». «Область зримого, прежде простодушно отождествляемая с реальностью, оказывается пространством, в котором возможны все допустимые языком трансформации: условное и нереальное повествование, набор действий в пространстве и времени, смена точки зрения» [5], – отмечает автор. Выделяя такую особенность

сна, как перенос категории говорения в пространство зрения, Ю. М. Лотман подчеркивает, что именно перенесение сферы сновидений в сферу сознания влечет за собой те коренные изменения в нем, которые и позволяют «перекинуть мост от сна к художественной деятельности» [5, с. 39]. При пересказе сновидения структура повествования накладывается на речь - так создается несколько странный текст. Далее процесс рассказывания вытесняет из памяти человека реальные отпечатки сновидения, и он начинает думать, что действительно видел то, о чем рассказал, и в памяти отлагается уже этот словесно пересказанный текст. В дальнейшем он «опрокидывается» назад в сохранившиеся в памяти зрительные образы и запоминается в зрительной форме. Так, по мнению Ю. М. Лотмана, создается структура зримого повествования, соединяющего чувство реальности, присущее всему видимому, и все грамматические возможности ирреальности: «Это и есть потенциальный материал для художественного творчества» [5, с. 40].

Многие поэты писали свои стихи в состоянии, похожем на сон. Гёте, например, считал, что многие свои стихи он создал в состоянии, похожем на сон, в сомнамбулическом состоянии. Сын И. Анненского также утверждал, что большинство стихотворений отца создавались в состоянии полусна, о чем свидетельствует также ассоциативный принцип соединения предметов, ситуаций, фрагментов сюжета его стихов. Позднее Ю. М. Лотман пишет: «Область зримого, прежде простодушно отождествляемая с реальностью, оказывается пространством, в котором возможны все допустимые языком трансформации: условное и нереальное повествование, набор действий в пространстве и времени, смена точки зрения» [5, с. 39].

Ю. М. Лотман подчеркивает, что именно перенесение сферы сновидений в сферу сознания влечет за собой те коренные изменения в нем, которые и позволяют видеть связь сна и поэтической деятельности.

Одним из таких стихотворений является стихотворение Иосифа Бродского «Июль. Сенокос». Он принадлежит к числу поэтов, в произведения которых нужно чутко вслушиваться и всматриваться, ибо смысл их не лежит на поверхности, а глубоко затаен. Приведем его полностью.

Всю ночь бесшумно, на один вершок, растет трава. Стрекочет, как движок, всю ночь кузнечик где-то в борозде. Бредет рябина от звезды к звезде.

Спят за рекой в тумане три косца. Всю ночь согласно бьются их сердца. Они разжали руки в тишине и от звезды к звезде бредут во сне.

Это стихотворение относится к числу ранних произведений Иосифа Бродского, но входит в ряд тех самых, за которые он был судим и гоним, и о них Анна Ахматова сказала: «Эти стихи кажутся мне волшебными».

Стихотворение небольшое – две строфы, его название продолжает тематический ряд пейзажной лирики русской классической литературы. По собственному признанию И. Бродского, его стихи пронизаны «ощущением немедленного впадения в зависимость от языка, от того, что на нем уже высказано, написано, осуществлено» [6]. И эту особенность поэта отмечают исследователи. Так, В. Куллэ пишет: «Если уж говорить о том принципиально новом, чем обогатил Бродский российскую поэзию, то это качественно иной тип отношений поэта-творца и языка, автора и литературного текста» [7, с. 78].

Сильные позиции текста – заголовок, временное сочетание всю ночь, которое сложными ассоциативными отношениями связано с концовкой и от звезды к звезде бредут во сне. Отсюда следует, что тема стихотворения – лето, ночь, сон.

В первой строфе дано описание 3-х фрагментов «ночной» действительности – прорастание травы, стрекот кузнечика, ночное бдение рябины: Всю ночь бесшумно, на один вершок, растет ... Благодаря ритмическому членению, не совпадающему с синтаксическим, и фонетической оркестровке мы слышим тихие ночные шорохи.

Тройной повтор словосочетания всю ночь задает определенную «концентрацию» времени. Это сон, а *«во сне время выворачивается»,* – считал П. Флоренский. В следующем фрагменте эта концентрация усиливается с помощью сравнения «стрекочет, как движок»: непрерывность и ритмичность возникающего звука уподобляется механическому движку. Рост травы ночью – непрерывный процесс, здесь возникают ассоциации –

жизнь вечна, непрерывна как рост травы (например, у Г. Шпаликова «Я к вам травою прорасту»; в фольклорной традиции трава растет на месте кровавого побоища, символизируя начало новой жизни или забвение – трын-трава, быльем поросло).

У И. Бродского это прорастание конкретно – на один вершок, как если бы поэт сам видел это, в этом его потрясающая поэтическая чуткость (ср. Я. Полонского, которому приписывали, что он слышит, как растет трава). Бродский тоже слышит: аллитерация глухих и шипящих заставляет и нас это услышать.

Второй смысловой фрагмент состоит из двух строк:

...растет трава. Стрекочет, как движок, всю ночь кузнечик где-то в борозде.

И в этом фрагменте важна звуковая оркестровка: здесь звук – главное ритмоорганизующее начало жизни на земле, он же – сюжетообразующее средство в этом стихотворении.

В поэтической традиции кузнечик – атрибут беззаботного счастливого лета (знаменитый «Зинзивер» В. Хлебникова). В этой строке появляется указание на место происходящего где-то в борозде. Неопределенное местоимение указывает на то, что где-то – нелокализованное земное пространство.

Третий фрагмент описывается в последней строке: Бредет рябина от звезды к звезде. Субъект действия здесь - рябина, которая символизирует одинокую девушку. Поэтому она бредет (согласно словарю В. И. Даля этот глагол значит «ходить без цели»). Рябина у Бродского знаменует не просто одиночество, а скорее неприкаянность вообще, неприкаянность как способ жизни. Горькая - такой эпитет приобретает рябина у М. Цветаевой, А. Ахматовой. Это же значение в подтексте у И. Бродского. Рябина у него бредет от звезды к звезде, т. е. поэтическое пространство не ограничивается поверхностью земли, а распространяется на космос. И поэт видит мир и демонстрирует нам его как бы наблюдая с определенной точки земли. Это своего рода сон, поэт сновидит в стихах, что придает им дополнительную прелесть и мистику, расширяет рамки реальности.

Вторая строфа начинается строкой *Спят* за рекой в тумане три косца, которая причинной связью связана с предыдущими

строками: ночью трава растет, а днем ее косят. У травы ночью активный период, а ее губители спят, т. е. их жизнь проходит в иной реальности. Косцы несут смерть траве, здесь возникает ассоциация смерти с косой, хотя позднее в «Холмах» и «Натюрморте» поэт отрицает этот образ смерти (Это абсурд, вранье: череп, скелет, коса. «Смерть придет, у нее будут твои глаза»).

Автор не дает конкретных координат: они спят за рекой в тумане. Вновь открывается перспектива бесконечного пространства, но здесь поэт-наблюдатель помещен среди звезд, вверху, поэтому он видит изгиб реки, за которым спят косцы. Не случайно И. П. Павлов считал, что сон – это небывалые комбинации бывалых впечатлений.

В следующей строке вновь происходит перемещение наблюдателя, который оказывается настолько близко, что слышит биение их сердец. Аллитерация сонорных (н, л, р) в этой строке используется автором для установления резонанса ритма внешнего звука, производимого кузнечиками, и биения сердец (внутреннего звучания). Повтор словосочетания всю ночь усиливает ощущение безвременности или вневременности. Вокруг такая тишина, что разжимаются руки.

Косцы (как и рябина) *от звезды к звезде бредут во сне.* Души покинули на земле свои ослабленные тела, и подобно одинокой, неприкаянной рябине, отправились бродить.

В этом небольшом стихотворении из 49 слов 6 глаголов есть процессуальные глаголы – растет, спят, разжали, глаголы перемещения – бредет, звукотворения – стрекочет и т. д., которые рисуют нам картину происходящего в бесконечном движении.

Важную семантическую нагрузку несет слово *косцы* (люди с косами, которые ассоциируются со смертью – та тоже с косой в представлении славян, и подобно косцам, губящим траву, смерть «косит» людские жизни).

Таким образом, с помощью довольно ограниченного набора языковых средств И. Бродский в своем стихотворении выражает идею иллюзорности земной жизни, иллюзорности времени. Время в его тексте используется таким образом, что реальность имеет меняющуюся скорость: растет трава – одна скорость, а движение от звезды к звезде – другая. Не только время, но и поэтическое пространство не имеет конкретных координат: автор показывает нам мир из разных точек:

то с самой близлежащей, то из космоса, то располагаясь сверху, над землей.

И. Бродский, как волшебник, приоткрывает нам завесу перед прежде скрытым: рост травы, блужданье душ среди звезд. Поэт сотворил следующий художественный смысл – человек не живой и не мертвец, трава жива, но вот-вот будет мертва, кузнечик как будто бы жив – «стрекочет» – но он есть нечто механическое, похожее на неживой движок.

Человек у И. Бродского помещен в неопределенное пространство (за рекой в тумане), у него нет дома, нет своего мира (он и за рекой и среди звезд одновременно), он неприкаян, он «ощущает себя» лишь объединившись со всем этим миром (травой и космосом). Этот художественный смысл – поэтическое отражение идей «русского космизма» К. Циолковского, Н. Чижевского, В. И. Вернадского, Н. Федорова и др. Но дан этот смысл через сон.

Мы видим, как в стихотворении одна картинка сменяет другую, казалось бы, без всякой логики и видимой причины, но вместе они завораживают и оставляют смутное впечатление последней достоверной реальности, непереводимой на язык снов. Читатель, воспринимающий текст, тоже сновидит, это «как бы реальность».

Заключение. Исследовав синкретическое состояние поэзии и музыки, поэзии и психологии, можно заключить, что Б. Пастернак был прав, утверждая: «Мир – это музыка, к которой нужно найти слова». Развиваясь по своим законам, музыка и слово дополняют друг друга, отображая и создавая вместе гармонию чувств. Поэзия опирается на синкретическую всеобъемлющую чувственность, которая сродни сновидению.

ЛИТЕРАТУРА

- 1. Цветаева, М. Собрание сочинений: в 7 т. / М. Цветаева. М.: Эллис Лак, 1994–1997. С. 285.
- 2. Белый, А. Символизм / А. Белый. 2-е изд. М., 1994. - С. 170.
- 3. Блок, А. Стихия и культура / А. Блок // Собр. соч.: в 6 т. – Л., 1982. – Т. 4. – С. 370.
- 4. Юнг, К. Г. Самосознание европейской культуры XX века / К. Г. Юнг. М., 1991. С. 118.
- Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике искусства / Ю. М. Лотман. СПб., 2002. С. 39.
- 6. Бродский, И. Набережная неисцелимых. Тринадцать эссе / И. Бродский. М., 1992. С. 455.
- 7. Куллэ, В. Обретший речи дар в глухонемой вселенной... (Наброски об эстетике Иосифа Бродского) / В. Куллэ // Родник. $1990. \mathbb{N}^{\circ} 3. \mathbb{C}. 78.$

Поступила в редакцию 18.09.2015 г.

УДК 099.1-022.52:75.056+769.2

Художественное своеобразие миниатюрной книги

Ротько Т. В.

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



В эпоху глобальной информатизации, когда практически любой текст является доступным в сети Интернет, увеличилась общественная значимость книги как художественного произведения, хранящего тепло рук своих создателей. В XXI столетии миниатюрная книга, обладая рядом оригинальных качеств, вызывает большой интерес как со стороны читателей, так и коллекционеров. Она представляет собой не только исторически сложившуюся форму фиксации, сохранения и трансляции текстовой и графической информации, но выступает в качестве артефакта – целостного художественно осмысленного предмета искусства, обладающего эстетической ценностью. В статье рассматривается художественное своеобразие миниатюрных изданий, анализируются составляющие специфики миниатюрной книги как артефакта искусства: художественная форма, эстетическое восприятие, внешнее и внутреннее оформление, тематика и социально-функциональное предназначение.

Ключевые слова: миниатюрная книга, искусство книги, художественное своеобразие, артефакт.

(Искусство и культура. — 2016. — № 2(22). — С. 57-62)

Art Originality of Miniature Book

Rotko T. V.

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

Development of global information space makes it possible to access any text on the Internet. This attaches social significance to the book and makes it the work of art which retains the warmth of the creator's hands. In the XXI century the miniature book, which possesses a number of specific features, is of great interest for readers, and collectors. Miniature book is not only a historically developed form of text and graphic information fixation, storage and transmission. It is also an artifact of holistic work of art with high aesthetic value. Art originality of the miniature book is analyzed in the given article; specificity components of the miniature book as the artifact are analyzed such as art form, aesthetic perception, external and internal decorative design, subjects and social function.

Key words: miniature book, art of book, art originality, artifact.

(Art and Culture. — 2016. — № 2(22). — P. 57-62)

Мосмысление действительности в контексте разных видов искусства осуществлялось в крупных и малых художественных формах, представленных многообразием жанров и техник исполнения. Крупные и малые формы сосуществуют и продолжают развиваться в музыкальном, хореографическом, театральном, литературном, изобразительном, кинематографическом и иных видах искусства.

В данном аспекте не является исключением и искусство книги. В его истории из-

вестны как крупные формы (фолианты), так и небольшие книги, возникновение которых восходит к древневавилонским глиняным табличкам четырехтысячелетней давности. Многовековые традиции миниатюризации явились предпосылкой для возникновения уникального по своей эстетической выразительности феномена искусства – миниатюрной книги, в которой отразились талант и мастерство художников слова, каллиграфии, типографского набора, художественно-графического оформления, иллюстрации и переплета.

Адрес для корреспонденции: e-mail: rotkotania@gmail.com – Т. В. Ротько

В Республике Беларусь к миниатюрным книгам относят издания, размер которых не превышает 100 х 100 мм. Проблематика книг миниатюрного формата имеет свои научные истоки. К изучению миниатюрной книги обращались многие зарубежные (Т. Белоцветова, А. Тюнеева, Л. Ильинский, П. Почтовик, Е. Немировский, У. Спектор, Л. Бонди и др.) и отечественные ученые (Н. Верес, В. Вильтовский, Л. Довнар, М. Козловский и др.). Однако в большинстве работ миниатюрные издания встраиваются в книговедческую систему научного знания. При таком подходе внимание исследователей приковано, главным образом, к процессам создания, распространения и использования миниатюрной книги как произведения печати, а также к нестандартности формата и к отдельным экземплярам книжных редкостей, представляющим особый интерес для коллекционеров и библиофилов.

В ракурсе рассмотрения различных ее аспектов миниатюрная книга может выступать объектом исследования многих дисциплин: книговедения, литературоведения, философии, педагогики, истории и пр. В данной работе предпринята попытка изучения миниатюрной книги с позиций искусствоведения – как комплекса общественных наук, изучающих искусство.

На наш взгляд, искусство миниатюрной книги является самостоятельной областью художественного творчества, в которой книга рассматривается как ансамблевое единство внешних (футляр, суперобложка, обложка, переплет, каптал, ляссе и пр.) и внутренних (шрифт, авантитул, шмуцтитулы, титульный лист, иллюстрации, книжные украшения и пр.) элементов, уменьшенных до миниатюрных размеров. В данной связи изучение миниатюрной книги как артефакта искусства можно отнести к актуальной научной проблеме.

Миниатюрной книге присуща художественность (то есть эстетическая ценность, красота), предполагающая отражение в произведении искусства окружающей действительности сквозь призму эстетических идеалов, а также гармоничное соответствие содержания художественной форме. Целью данной статьи является рассмотрение вопроса о художественном своеобразии миниатюрных изданий.

Под художественным своеобразием мы понимаем ряд оригинальных свойств, придающих миниатюрной книге индивидуальность и выделяющих ее среди иных произведений искусства.

Оригинальность художественной формы миниатюрной книги. Эстетика миниатюрной книги определяется характерной художественной формой. Размер миниатюрного издания определяет не только его технологические свойства, но и характер художественного языка книги, ее художественные возможности и характеристики, содержательную сторону, способ создания, а также социально-функциональную сущность.

На наш взгляд, высокий общественный интерес к миниатюрной книге обусловлен наличием таких специфических характеристик, как компактность, удобочитаемость, портативность, функциональность, экономичность (занимает мало места при хранении и не требует большого количества расходных материалов, а также больших затрат при транспортировке), внешняя изящность, художественный шарм. С момента появления первых печатных изданий миниатюрная книга аккумулирует лучшие достижения в области типографского искусства. Она издается небольшими тиражами (порой - в единичных экземплярах) и большинство работ при ее создании выполняется вручную. Все это придает книжной миниатюризации дополнительную привлекательность.

Одним из свидетельств социальной и культурной значимости миниатюрных изданий выступает тот факт, что в общественных библиотеках их, как правило, относят к фонду так называемых редких книг – фонду, представляющему собой собрание уникальных книжных коллекций, требующих сбережения как памятники историко-культурного наследия.

В XXI столетии в связи с широким распространением электронных книг, с одной стороны, наблюдается снижение спроса читателей на традиционную печатную литературу, однако, с другой – прослеживается трансформация культурно-эстетических запросов читательской аудитории, проявляющаяся в уси-

лении значимости рукотворной книги, требующей больших творческих усилий. Именно этому требованию, по нашему мнению, в полной мере соответствует миниатюрная книга, позиционирующая отход от массовости и ориентацию на максимальную индивидуализацию художественного облика.

Эстетический эффект восприятия миниатюрной книги. Миниатюрная книга формирует к себе иное, более интимное отношение. Она обладает особым эффектом восприятия, сложно уловимым свойством, порождающим эстетическое впечатление.

Нередко миниатюрная книга создается под заказ, выступает в качестве памятного подношения, сувенира личного характера. При выборе того либо иного миниатюрного издания со стороны читателей и библиофилов имеет место бо́льшая избирательность, продиктованная, на наш взгляд, стремлением приобрести книгу, достойную не только прочтения, но эстетического любования и коллекционирования; книгу, способную быть продемонстрированной широкой публике и вызывающую восторг и удивление.

Художественный облик миниатюрной книги. Миниатюрная книга - это компактный предмет искусства, который характеризуется кропотливостью и исключительным качеством технического исполнения. Миниатюрная книга – это книга более нарядная, праздничная. В ее внешнем оформлении, как правило, используется футляр либо суперобложка, ляссе, плетеный вручную каптал, тонкая бумага ручного отлива и высокого качества, дорогие переплетные материалы (редкие сорта кожи, велюр, бархат, шелк, серебро, золото и пр.). При декоративной отделке переплетных крышек применяется тиснение оригинальными штампами, аппликация, резьба по дереву, цветная вышивка, ручная роспись и пр. Внутренняя сторона переплетных крышек также отделывается кожей, тканью, а книжный обрез покрывается металлической пудрой либо краской. Миниатюрные книги, прочтение которых является затруднительным невооруженным глазом, комплектуются увеличительными стеклами, а в случае супермикрокниг (книг, размеры которых не превышают 1 х 1 мм) - микроскопами.

В лице современного создателя миниатюрной книги соединены воедино автор текста, дизайнер, печатник, переплетчик и художник-оформитель. Миниатюрные издания характеризуются многообразием художественных решений и преодолением стереотипности во внешнем и внутреннем облике книги. Оригинальность и филигранность декора миниатюрных изданий, а также ограниченность их тиража сближают искусство миниатюрной книги с так называемым «штучным» искусством, с его подчеркнутой ориентацией на неповторимость каждого произведения.

Поскольку миниатюрная книга требует особой четкости текста, в ней применяются мелкие, однако хорошо читаемые шрифты; на высочайшем уровне осуществляется собственно печать изданий. Широко используются художественные шрифты, а также фигурный набор текста. Из-за специфики формата в миниатюрных книгах часто встречаются некоторые отступления от общепринятых норм оформления титульного листа, выходных данных и пр.

Большинство миниатюрных изданий представляют собой образцы высокой книжной культуры, в которых иллюстрации задумываются не как отдельные вставные элементы, но как части единого книжного ансамбля. Лучшие художники, обращаясь к иллюстрированию миниатюрных книг, раскрашивают изображения вручную, создают их при помощи кисти, пера, туши и прочих средств. Их внимание привлечено как к конструктивной слаженности издания, к установлению определенного ритма движения по его страницам, так и к особенностям литературного материала.

Содержательное наполнение миниатюрной книги. Вопреки распространенному мнению, тематика миниатюрной книги не ограничивается одной художественной литературой. По содержанию миниатюрные издания относятся к разным отраслям знания: художественная литература и литературоведение, искусство и искусствоведение, библиография и книговедение, религия, мифология, философия, история, и пр. Проследив особенности тематики миниатюрной книги в исторической динамике, можно отметить соответствие ее жанрово-тематического репертуара «духу време-

ни», заключающемся в тесной связи с жизнью социума.

Для обеспечения удобочитаемости для выпуска в миниатюрном формате, как правило, выбирается небольшой по объему текстовый либо графический материал, который может быть без искажения воспроизведен на небольшой площади бумажной страницы.

В настоящее время в форме миниатюрной книги практически не издается научно-техническая (монографии, материалы конференций, сборники трудов выдающихся ученых и пр.), учебная (учебники, буквари, хрестоматии, учебные и учебно-методические пособия, практикумы, задачники, учебные программы и пр.), а также энциклопедическая литература. В рамках литературно-художественных миниатюрных изданий, как правило, не выпускаются детективы, любовные и исторические романы, боевики, фантастика и некоторая другая литература.

Выбор литературного материала играет основополагающую роль в искусстве миниатюрной книги как в плане практической значимости издания и последующего создания его художественного облика (в большинстве случаев базирующегося на содержании), так и в плане формирования представления о книге как о художественной и культурной ценности.

Следует особо отметить, что в миниатюрном издании возможно органичное размещение одного небольшого произведения (стихотворения, баллады, письма и пр.), что чаще всего недопустимо в книге стандартного формата.

В ряде случаев миниатюрный размер издания помогает лучше донести замысел автора литературного текста до читателя. Миниатюрные страницы сосредотачивают читателя на содержании издания, не позволяют его вниманию рассеяться, способствуя тем самым лучшему усвоению сути литературного произведения.

Небольшой литературно-художественный текст, зачастую – в переводе на несколько языков, снабженный научно-справочным аппаратом и имеющий выразительное художественно-полиграфическое оформление, будучи помещенным в миниатюрной книге, на наш взгляд, значительно выигрывает в зрительном и смысловом восприятии.

В связи с этим видится весьма показательным утверждение В. Ф. Кравченко, известного советского ученого-книговеда, возглавлявшего московское издательство «Книга»: «Миниатюризация (в книжном ее понимании) позволяет сконцентрировать содержание на ограниченной площади, сосредоточить внимание на главном, заостренно подчеркнуть своеобычность темы и публикуемого материала. Она дает возможность воплощать произведения небольших объемов (рассказы, стихи, очерки, статьи, подборки пословиц, поговорок, афоризмов и т. п.) в высокохудожественные книги в переплете, что исключается при обычных форматах. И конечно же, она незаменима для изоизданий, воспроизводящих миниатюры (экслибрисы, инициалы, издательские и почтовые марки и т. д.): каждой отводится отдельная страница, и это создает особый эффект ее читательского восприятия» [1, с. 276].

Для издания в форме миниатюрной книги нередко избираются произведения художественной литературы с непростой судьбой. Таковой, к примеру, является поэма А. С. Пушкина «Гаврилиада». В молодые годы, достаточно кощунственно относясь к религиозным ценностям, великий русский поэт написал совершенно непозволительное по цензурным установлениям своего времени произведение -«Гаврилиаду». Поэма стала быстро распространяться в обществе в рукописных списках. В 1828 г. о существовании произведения стало известно правительству и, согласно распоряжению Николая I, в отношении А.С. Пушкина началось следствие. В итоге поэт на одном из допросов отрекся от авторства «Гаврилиады».

Отрывки из данного произведения начали печатать лишь в 1860-е гг. Первая публикация поэмы (под названием «Гаврилиада») была осуществлена в Лондоне в 1861 г. в Вольной русской типографии в сборнике «Русская потаенная литература XIX столетия» в разделе «Стихотворения эротические». Предисловие к изданию подготовил Н. П. Огарев. Первое полное российское издание вышло только в 1918 г. под редакцией В. Я. Брюсова.

В 1999 г. «Гаврилиада» А. С. Пушкина была выпущена в Москве издательством «Русь» в формате миниатюрной книги (42 х 63 мм).

Оригинальные иллюстрации к произведению создал художник В. Стацинский, а его жена, Т. Зверева, подготовила макет издания. Предисловие к книге написал председатель Правления Московского клуба любителей миниатюрных книг, член Организации российских библиофилов Я. Н. Костюк, он же осуществил и общую редакцию издания [2].

Социально-функциональное предназначение миниатюрной книги. В различные исторические эпохи книга небольшого формата, с одной стороны, создавалась как образец виртуозности мастерства писцов-каллиграфов и типографов, а с другой – ее возникновение нередко обусловливалось особой коммуникативно-практической значимостью, специфическими возможностями функционирования в конкретных социально-исторических реалиях.

Так, средневековые миниатюрные рукописи («Диурналии», «Молитвенники», календари) носили сугубо религиозный характер и использовались во время совершения различных религиозных обрядов в храме, дома, в дороге (во время паломнических путешествий по святым местам).

В эпоху Возрождения в странах Западной Европы получили распространение издания небольшого (в 1/8 доли печатного листа) с произведениями античных классиков, предназначенные не просто для чтения, но для серьезного научного изучения. Одним из первых выпуск таких изданий организовал итальянский издатель Альд Пий Мануций (1449–1515).

Во Франции XVIII в. малоформатные книги с произведениями Бомарше, Вольтера, Руссо, изготовленные из дешевой бумаги и обрамленные в простой переплет, являлись одним из средств распространения свободолюбивых идей в обществе. Без указания издателя в них печатались острые, хлесткие памфлеты на обитателей Версальского дворца. Использование изданий небольшого формата было продиктовано социальными обстоятельствами: такие книги можно было быстро и легко спрятать при приближении королевских тайных агентов. Памфлеты в виде миниатюрных книг проникали даже во дворец, лишая покоя августейшее семейство [3, с. 69].

В конце XIX - начале XX в. миниатюрные издания широко использовались в рекламных целях. В коробки с разнообразным товаром (конфеты, чай, табак, духи и пр.) вкладывались небольшие сувениры в виде небольшой книжицы, миниатюрного календаря или альбома. Это делалось для рекламы той либо иной фирмы, повышения спроса на продукцию, а также в просветительских целях. Среди подобных изданий «Карманный календарь на 1870 г. и прейскурант паровой шоколадной машины и конфетной фабрики Ф. К. Эйнем в Москве» (размер полосы набора 34 х 43 мм). Кроме собственно календаря и прейскуранта в издание вошли почтовые и телеграфные шрифты, таксы гербовых сборов, сведения о железных дорогах и прочая информация [4].

Советская миниатюрная книга выполняла идеологическую функцию. В изданиях 20–30-х гг. ХХ в., как в отношении содержания, так и художественного оформления, прослеживается четкая идейная направленность. Миниатюрная книга превратилась в носитель прогрессивных социалистических идей, выступающий с призывом активно содействовать утверждению нового жизнеустройства. Ее содержание воспевало идеи социальной справедливости, свободы, равенства, преданности и делу строительства коммунизма.

В годы Великой Отечественной войны миниатюрные книги служили укреплению и поднятию боевого духа воинов (посредством издания в миниатюрном формате очерков, памфлетов, антифашистских карикатур и других произведений), информированию о положении дел на фронтах, доведения до сведения военнослужащих приказов руководства, благодарностей.

В ситуации острой нехватки печатных материалов такие издания являлись весьма экономичными, а также удобными для хранения в военно-полевых условиях. Для использования на фронтах, в партизанских отрядах, на оккупированных немецко-фашистскими захватчиками территориях был налажен выпуск книг в так называемом «карманном» формате, пригодном для ношения в полевой сумке, кисете либо кармане солдатской гимнастерки [5].

Как видим, миниатюрная книга являлась не только предметом эстетического любо-

вания и коллекционирования, но применялась в различных практических целях: духовно-просветительских, рекламных, пропагандистских, увеселительных и пр. На протяжении многих веков своего существования миниатюрная книга являлась отражением мыслей, умонастроений и духовного состояния различных социальных классов, свидетелем общественной борьбы и, одновременно, сама принимала участие в данной борьбе. На художественном уровне она рассказывала об актуальных явлениях действительности в свете передовых для своей эпохи идей и идеалов, являлась отражением стилевых изменений различных художественных эпох и направлений.

Заключение. Таким образом, в миниатюрной книге как художественном артефакте воплощаются особенности искусства как специфического вида познавательной и творчески-созидательной деятельности. Она обладает художественностью, отражающей меру эстетической ценности миниатюрного издания как произведения искусства.

Полагаем, что определяющими художественными особенностями миниатюрной книги выступают:

- оригинальность художественной формы;
- особый эстетический эффект восприятия;

- примат эстетического компонента в художественном облике;
- повышенные требования к печатным материалам и техническому исполнению;
- избирательность и неординарность содержательного наполнения;
- специфическая сфера бытования в социокультурном пространстве.

Обладая индивидуальными художественными свойствами, миниатюрная книга сочетает в себе хрупкость материального предмета, наполненного глубоким содержанием, и величие профессионального мастерства и таланта своего создателя, благодаря чему она доставляет радость не только уму, но и созерцанию.

ЛИТЕРАТУРА

- 1. Кравченко, В. Ф. Живые свидетели эпохи / В. Ф. Кравченко // Альманах библиофила. М., 1985. Вып. 17. С. 270-288.
- 2. Костюк, Я. О статье «Волшебный мир миникниг» / Я. Костюк // Газета «Каскад» [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://kackad.com/kackad/o-статье-«волшебный-мир-миникниг»/. Дата доступа: 08.03.2016.
- 3. Плышевская, Л. Капли книжного океана / Л. Плышевская // Коллекция служит людям. Ленинград: Лениздат, 1973. С. 66-74.
- 4. Немировский, Е. Л. Биографии знаменитых книг / Е. Л. Немировский // Книжная торговля. – 1969. – № 7. – С. 62.
- 5. Немировский, Е. Л. В кармане солдатской гимнастерки / Е. Л. Немировский // Книжная торговля. – 1970. – № 5. – С. 62.

Поступила в редакцию 16.03.2016 г.

УДК 801.6:78:159.963

Учение о Нетварных Божественных Энергиях в контексте Православного Богословия

Булыко И. П.

Санкт-Петербургский Православный Институт Религиоведения и Церковных Искусств, г. Санкт-Петербург



Учение о Нетварных Божественных Энергиях является ключевым для Православного Богословия, которое различает в Боге Божественную Сущность, Три Лица и Нетварные Божественные Энергии. Понятие Нетварных Божественных Энергий связано со всей жизнью Церкви, ибо Энергия – этой действие Бога, направленное на тварный мир. В данной статье показывается связь учения о Нетварных Божественных Энергиях со всем вероучением Православной Церкви: хрестологией, пневматологией, антропологией, которые составляют систему вероучения Православной Церкви. Данная связь показывает, что Бог присутствует в этом мире, промышляет о нем. Он участвует в жизни мира. Поэтому все творение может быть причастно Богу. Венцом этого творения является человек, сотворенный по образу Бога. Именно в человеке особенно видно проявление действий этих энергий Бога.

Ключевые слова: Бог, Сущность, Энергия, человек, мир.

(Искусство и культура. — 2016. — \mathbb{N}^{0} 2(22). — С. 63-70)

Teaching of Non Created Divine Energies in the Context of Orthodox Theology

Bulyko I. P.

St. Petersburg Orthodox Institute of Religious Studies and Church Arts, St. Petersburg

The doctrine of the Non Created Divine Energies is the main in the Theology of the Orthodox Church which differentiates in God The Essence, Three Persons and Non Created Divine Energies. The notion of Non Created Divine Energies is connected with all the life of the Church, for the Energy is an action of God directed to the created world. The connection of the teaching of Non Created Divine Energies with all the Orthodox doctrine is showed in this article: Christology, pneumatology, anthropology. They make up all the system of the Orthodox Doctrine. This connection shows that God is present in this world expressing His Providence. He participates in the Life of the world. Thus all the creation can be related to Him. The apogee of this creation is the man created according to the image and resemblance of God. It is in the man that we can see the manifestation of these Divine Energies.

Key words: God, Essence, Energy, man, world.

(Art and Culture. — 2016. — № 2(22). — P. 63-70)

Учение о Божественных Энергиях принадлежит многим смежным областям в богословии. Божественные Энергии являются основанием творения. Они присутствуют в образе Божием в человеке. Они делают возможным Откровение Бога. Они объясняют образ единения двух природ во Христе. Они объясняют два образа присутствия Святого Духа: до и после Пятидесятницы. Они объясняют обожание и жизнь в благода-

ти. Они проясняют учение о таинствах, и особенно о евхаристии.

Цель исследования – показать на примере Божественных Энергий, как Бог участвует в жизни сотворенного Им мира: Он – Бог не только трансцендентный этому миру, но Он и имманентен по отношению к этому миру.

Святая Троица. Отец есть единственная ипостась Божественная, которая абсолютно не имеет источника происхождения, по-

Адрес для корреспонденции: e-mail: IvanBulyko@yandex.ru – И. П. Булыко

скольку Он есть начало Божества. Различие Божественных Лиц в Святой Троице означает то, что монархия Отца совершается двояким образом: Отец есть единственное начало по происхождению для Сына и Святого Духа, которые получают от Него свое существование, но именно с Отцом и Святым Духом Он образует единое творческое начало. Иными словами говоря, Бог есть Отец в двойном значении: Он Отец в связи с Сыном и Святым Духом, которые происходят от Него. Но также называют всю Троицу Отцом творения и Отцом тех, кто возрождается через благодать. Отец творит через Сына во Святом Духе.

«Сказать, что все действия происходят от Божественной сущности, значит отказаться от различия между сущностью и энергией или Божественной волей» [1]. Это сделало бы Сына и Святого Духа творениями. Святой Григорий отстаивает ту позицию, что Сын и Святой Дух происходят от Божественной сущности, действия происходят из воли и Божественных Энергий, которые общи всем Трем Лицам Святой Троицы. Энергии находят сами свое происхождение в единой Триипостасной природе.

«Энергия окружает Божественную сущность. Энергия неотделима от Божественной сущности. Она такая же нетварная, как и сущность, ее источник. Энергия обща Трем Божественным Лицам. Их перехорезис гарантирует то, что одна и та же энергия действует начиная с Отца, проявляясь посредством Сына во Святом Духе. Такое общение в действии объясняет то, что когда Святой Дух обитает в сердцах верующих, именно весь Бог, Отец, Сын и Святой Дух, присутствуют в них и обновляют их. Святой Дух есть ипостась по преимуществу, выражающая Божественную энергию. Святой Григорий называет Святого Духа энергией и благодатью, общей Трем Божественным Лицам» [2].

Можно истолковать то, что Нетварная Энергия есть Сам Бог, так, что Он может сообщаться творениям. Сущность абсолютно непостижима. Энергия дает истинное личное общение с Богом. Этот союз не поглощает творения, он не есть смешение Божественной и человеческой природы. Нетварная Энергия понимается не как нечто среднее между человеческим

и Божественным, но как Божественный полюс обожения. Паламизм сохраняет через равновесие реальность Божественного общения, начиная с Боговоплощения, не впадая в пантеизм.

Для трех Лиц Святой Троицы общей является не только единая Божественная Сущность, но также Божественные Энергии, которые окружают Сущность. «Каждое из трех Божественных Лиц не только полностью владеет единой Божественной Сущностью, но также владеет полнотой Божественных Энергий, которые проистекают из Божественной Сущности, не будучи самой Божественной Сущностью. И Сущность, и Энергии являются единой Божественной реальностью» [3].

Божественные Энергии, превечно присутствуя в Боге, не являются акцидентальными существами. Энергии также не есть ипостасные Существа.

Каждое из Лиц Святой Троицы владеет теми же Энергиями: Отец владеет Энерги-ями как источник и начало, Он превечно сообщает единую Божественную реальность (сущность и Энергии) Сыну и Святому Духу. Сын владеет той же реальностью путем рождения от Отца. Святой Дух также владеет той же реальностью путем исхождения от Отца. В Троице Энергии берут свое начало в Отце, они обитают в Сыне, и они сияют во Святом Духе. В порядке творения и восстановления мира Энергии используются в том же порядке: творческие и восстановительные Энергии Бога берут свое начало в Отце, они актуализируются через Сына и совершаются во Святом Духе.

Когда мы говорим: Бог, Святой Дух, Божество, мы не всегда имеем в виду одно и то же – Божественную сущность, одну из ипостасей Святой Троицы или Их общую Энергию. Это ясно показывает различие в Боге сущности, трех ипостасей и общей Божественной Энергии. Эти три элемента, взятые вместе или изолированно, носят имя Божества. Палама говорит об энергии в единственном числе, но каждая из энергий (во множественном числе) Божиих, есть так же Божество, как это можно видеть [4].

Сущность Бога и Его энергия носят также имя Божества. Они имеют разное значение, но они являются нераздельно тем же единым Божеством. Три ипостаси не называются непосредственно Божеством. Это имя

происходит от их сущности и от Их энергии. То, что объединяет ипостаси в одно Божество, это их энергия, которая как и сущность является общей для Них. Единство Божие основывается на двойном уровне: между сущностью и природой и его энергией, которые являются Божественными, между ипостасями есть связь, единое Божество. Божество означает, согласно святителю Григорию Паламе все, что есть Бог: Его сущность, энергии, ипостаси. Когда Палама пишет о Божестве, это не означает сущность.

Палама устанавливает: если сущность отличается от энергии трансцендентностью, то простота и единство свойственны всем Трем Божественным Лицам. Он показывает, что на этом уровне, согласно тому, что они нетварны и бестелесны, сущность и Божественные Энергии тождественны.

Святитель говорит о том, что три ипостаси имеют одну благодать, силу и энергии. Эти энергии происходят от Трех Лиц, имея Сына, Святого Духа и Отца своим источником. Через них Бог обитает в нас, и мы входим в знание того, что есть Бог. Благодаря каждой из них Отец, Сын и Святой Дух нам дают бытие, жизнь и мудрость.

Ипостаси Отца, Сына и Святого Духа нераздельны, как нераздельны Божественная энергия от природы Трех Божественных Лиц. Если различные энергии общи Отцу, Сыну и Святому Духу, они характеризуют не отдельную ипостась, но их единую природу. Понятие «омоусиос» есть основа этого убеждения. Три ипостаси имеют сущность и тождественную природу, энергии проистекают неразлучно от этой природы, которая Им обща.

Общность энергии оправдана союзом ипостасей, их взаимопроникновением в целом. Благодаря этому, то, что говорится об Отце, может быть сказано и о Сыне, и о Святом Духе. Все, что принадлежит Отцу, энергии и сущность, принадлежит Сыну и Святому Духу. Всякая энергия проистекает нераздельно от всей Святой Троицы. Каждая ипостась и каждая энергии есть Божество.

Различия в Боге не есть разделение, как разделяют реальность тварную и телесную. Если энергия позволяет тем, кто ее принимает быть причастными Богу, то это потому, что она неотделима от своего Божественного источника.

«Бог, - пишет св. Григорий Палама, есть Сам в Себе, причем три Божественных Ипостаси естественно, целостно, присносущно и неисходно, но вместе с тем несмесно и неслиянно взаимно держатся и друг в друге вмещаются так, что и энергия у Них одна» [4, с. 45]. «Ввиду того, - пишет он в другом месте, - что Отец и Сын и Дух Святой суть друг в друге неслиянно и несмесно, знаем мы, что у Них в точности едино движение и энергия. Жизнь и сила, которую Отец имеет в Себе, не есть нечто другое, чем у Сына, так что Он [Сын] имеет ту же с Ним [Отцом] жизнь и силу; также и Дух Божий» [4, с. 76]. И это единство действия Св. Троицы не есть (как это бывает в мире тварном) только единство по подобию, но тождество в полном смысле этого слова. «У трех Божественных Ипостасей энергия едина не как подобная, как у нас, но воистину едина и числом» [4, с. 79].

Когда одна из ипостасей соединяется с нашим человеческим естеством (душой и телом), человеческая природа получает полноту Божественных энергий. Тот, кто участвует в одной или нескольких Божественных энергиях, участвует в жизни Трех Божественных Лиц. Они имеют каждый Свою собственную роль. Роль Слова состоит в том, чтобы быть Источником, который обуживает. Роль Духа проявлять Их и сообщать Их тем, кто этого достоин. Причастность прежде всего принадлежит Святому Духу. Можно сказать, что те, кто причастен одному или нескольким из Них, те причастны полноте Божества, т. е. Трем Божественным Ипостасям.

Для того, чтобы быть причастным всецело Святому Духу, достаточно быть причастным одному или нескольким из Его даров. Святой Дух неразделим. Что означает всему Святому Духу? Очевидно, не всему Богу в смысле Трех ипостасей, и ни всему Богу в смысле полноты Его энергий. Святой Дух весь всецело присутствует в каждой своей энергии.

Выражение «быть причастным всему Богу» может пониматься двояко. Весь Бог есть синоним всего Святого Духа. Он настаивает на реальности дара Святого Духа. Те, кто получают Его, причастны Божеству Святого Духа. Второй уровень состоит в том, что достаточно дара единой энергии для того, чтобы быть причастным всей Святой

Троице. Только Христос во время своей земной жизни был причастен полноте энергий, через ипостасный союз.

Нетварная энергия обща Трем Лицам Святой Троицы, но она принадлежит каждой из этих Личностей частным и личным образом. Согласно Паламе, Божественные Энергии исходят от Отца, через Сына во Святом Духе. Палама как представитель восточной традиции, различает сущность и энергию в каждой ипостаси. Тайна единства Отца, Сына и Святого Духа, их единосущия и их общности энергии выражается через перихорезис.

Есть собственное дело Святого Духа. Благодать, сила и энергия относятся к Святому Духу. Святой Дух есть ипостась, которая сообщает Божественную жизнь. Святой Дух есть принцип сообщения этой жизни вне Бога, в области икономии. Его роль заключается в том, чтобы проявить Божественные энергии и обожить ими крещаемых. Благодать Святого Духа, этот обоживающий дар абсолютно неотделим от своего источника. Святой Дух сообщает лично свою собственную жизнь. Ипостась Святого Духа мистически присутствует (в синергии с Отцом и Сыном) в проявлении и даре Его собственной энергии.

Божественная энергия не есть необходимая эманация. Святой Дух нуждается в разумной природе для проявления своей энергии. Как минимум, Ему нужна вера и любовь. Это свободное сотрудничество крещаемого, участвующего в деле своего обожения. Палама защищает абсолютную необходимость благодати. Ни в коем случае обожение не может быть естественным плодом человеческой добродетели. Паламитское учение о Нетварных Энергиях естественным образом объединяет богословские, аскетические и мистические темы.

Творение. В восточном богословии не существует трудности при объяснении творения как свободного действия Божественной воли. Учение о Божественных Энергиях позволяет объяснить, как возможно для Бога творить, не сообщая Своей сущности.

Основание творения – не сущность, но воля и Божественные Энергии. Воля Божия, отличная от сущности, граничит с Божественными Энергиями. Именно воля, или воление, Бога отлично от сущности

и есть часть того, что после сущности, т. е. область Божественных Энергий, что объясняет творение без эманации Божественной сущности. Для личного Бога Троицы свойственно творить свободно, согласно Его решению, которое принимается волей. Творение призвано к существованию волением Божиим посредством творческой Божественной Энергии.

Творение, основанное на Божественном волении, отлично от сущности, не имеет ничего общего с платоническим или неоплатоническим происхождением мира. Творение не есть слабое отражение мира идей, или эманация Единого. Платоническое учение блаженного Августина об идеях в сущности Божией как экземплярная причина тварных существ представляет проблему того, как избежать введения или проекции тварного существа в Сущность Божию. Лучший подход предложен платоническим учением Иоанна Скотта Эриугены, который отталкивается от платоновского мира идей, это учение помещает эти тварные и нетварные идеи вне Божественной Сущности. Трудно увидеть, как это учение избегает неоплатонической эманации. Эти идеи, даже если они тварны, они принадлежат сущности Божией. Иоанн Скотт Эриугена был неспособен сделать различие между нетварной Сущностью и Нетварными Энергиями в Боге, обе из них являются частями единой Божественной реальности.

Творение динамично. Оно призвано стать Богоподобным. Оно призвано соединиться с Богом, обожиться. Бог, будучи в вечном покое, привлекает к себе все, что существует в мире, видимое и невидимое. Творение имеет свою цель вне себя, т. е. в Боге. Бог помещает свою любовь, любящую энергию в творение, так что творение может пребывать в состоянии постоянного движения по направлению к Нему.

«Божественные Энергии, присутствуя в творении, сохраняют бытие творения и направляют его к достижению цели, обожению. В богословии Восточных Отцов нет такого понятия как независимая природа. Природа всегда зависит от сверх-природы, от Бога. Божественная благодать необходима для того, чтобы природа продолжала быть подлинной. Она движется к неаутентичному существованию. Единое аутен-

тичное существование для природы – быть зависимой от Божественных Энергий» [5]. Именно от этих Энергий творение имеет и свое бытие, и свое благобытие, единое ее вечное бытие в общении с вечным Богом.

Антропология. Человек имеет особое место в творении – в творении, которое движется к Богу. Это движение и этот динамизм обращены особым образом к человеку, ибо он есть образ Божий, призванный достигнуть Богоподобия. Образ Божий – это то, что отличает человека от животного, именно Божественная жизнь присутствует в человеке, именно любовь Божия, одна из Божественных Энергий сообщается человеку для того, чтобы хранить его в постоянном общении с Богом.

«Человек достигает своей судьбы быть личностью, по образу Своего Первообраза, если он возрастает в любви, которая вложена в него Богом. Человек достигает Богоподобия и становится личностью только тогда, когда он имеет отношения с Богом и с другими человеческими личностями в любви. Иначе человек не является образом Божиим, он не Богоподобен, он не истинная личность, он не человек: он становится менее человеческим» [5, с. 69].

Грех – когда человек игнорирует Божественную любовь в себе, игнорирует образ Божий. «Он разделяет человеческую природу, становится индивидуумом, не истинной человеческой личностью. Это потемнение образа Божия в человеке» [5, с. 77]. Спасение состоит в том, чтобы приобрести Божественную любовь и быть восстановленным как образ Божий, как истинная человеческая личность.

Откровение. Учение о Божественных Энергиях делает возможным Богопознание. Главный вопрос, который ставится: что может в Боге познать тварный дух? Ответ на данный вопрос имеет первостепенное значение. Он проводит линию разделения между западным и восточным богословием. Греческие отцы различали в Боге сущность и силы (энергии). Это различие восходит к античной философии. Уже Плотин, после Аристотеля утвердил непознаваемость всякой сущности, поскольку, будучи простой, без акциденций и неделимой, она не может быть охвачена мыслью, множественной и ограниченной. Как тогда по-

знать Божественную сущность, охватить Бесконечного конечным духом? Не только сущность, неописуема через определение, но сама сила, которая отлична от сущности, такова, что она не экстериоризируется.

Бог трансцендентостается ным, своей сущности. сокрытым В присутствует В мире своими Энергиями. Он открывает нам то, что мы можем познать о Нем: силу, любовь, мудрость, святость. Но есть более непосредственный путь, в котором Бог говорит человеку и открывает Себя и Свои цели ему: человек должен быть Богоспособным на основе образа Божия, который Творец и Украситель Слово запечатлел в нем, человек отвечает на действия Святого Духа в нем. Мудрость Божия открывается в нем во Святом Духе, эта мудрость, будучи ничем иным, как сокрытой тайной Божией: Христос, в котором сокрыты сокровища мудрости и знания Божия. Это Откровение в Ветхом Завете действовало через откровение тварного Логоса и энергии совершенствующего Духа. В Новом Завете Логос становится воипостасной истиной Божией, а Дух становится Духом этой Истины. Опыт этой Истины возможен только посредством веры, будучи сам другой благодатью (энергией) Божией. Согласно отцу Георгию Флоровскому, «в опыте веры мир открывает себя по-другому, чем в опыте естественного человека. Откровение не есть только Откровение о Боге, но и Откровение о мире. Ибо полнота Откровения заключена в образе Богочеловека, т. е. в факте невыразимого единства Бога и человека, Божественного и человеческого, Творца и творения, в неделимом вечном единстве. Именно Халкидонский догмат о единстве Бога и человека является истиной, кульминационной точкой Откровения, и опыта веры и христианского мировоззрения» [6].

Откровение есть общение с Богом, причастность Божественной жизни, и опыт присутствия Бога среди людей (Эммануил). Эта причастность была бы невозможна, если бы Бог не мог делиться Своей жизнью с нами – и делая это, не сообщал своей сущности. Эта жизнь, жизнь с избытком есть Нетварные Божественные Энергии.

Христология. Сын Божий пришел для того, чтобы мы имели жизнь, и имели с из-

бытком. Он стал тем, чем являемся мы для того, чтобы мы стали тем, чем является Он; Он стал человеком для того, чтобы мы стали богами по благодати.

Обожение есть преображение, трансформация человеческой природы посредством присутствия Божественной. Это реальность, которая присутствует в человечестве Христа с момента Его зачатия. «Человечество Христа, будучи проникнуто Божеством, т. е. будучи пропитано Божественными Энергиями таким же образом, как железо закаляется огнем, становится Богоподобным, т. е. Божественными Энергиями подобным» [5, с. 92]. Преображение Господне на горе Фавор объясняется богословской традицией Востока как проявление этих Энергий. Человечество Христа становится прозрачным, так что лучи Божественной славы всегда присутствуют в человечестве Иисуса, они проявляются через человечество. Эту самую славу видели апостолы в течение явлений Господа после Его славного воскресения из мертвых. Это преображение, которое с самого начала есть восстановление образа Божия в человечестве Иисуса, т. е. восстановление Любви в человечестве, распространяется от Христа всем христианам, от Единого Помазанного всем помазанным. Человеческая природа Иисуса, будучи воспринятой в ипо-Логоса, обоживается через стась Божественные Энергии, которые присутствуют в Божестве, и которые проистекают из Божественной Сущности. В то же время на основании перихорезиса лиц на уровне Святой Троицы Святой Дух становится Помазанием плоти Иисуса; ибо именно через Святого Духа - и в синергии со Святым Духом - все сотворено Словом и совершенствуется в Святом Духе. Человечество Христа в этом плане не является исключением.

Пневматология. Святые отцы капподокийцы доказывали, что наше освящение есть обожение. Святой Дух, который совершает наше освящение, есть Бог.

Бог создал Адама непорочным. Помимо души, Он вдунул в него благодать Божественного Духа, который сохранял его в новизне и возделывал для него Божественное подобие. Но через непослу-

шание Адам потерял этот дар. Патриархи, которые появляются в родословной Иисуса были также лишены Святого Духа.

Григорий Палама утверждает, что не сущность, не ипостась Святого Духа посылается, дается, получается, но Его благодать и Его энергия. Нужно отличать сообщаемую Божественную Энергию от Божественной природы. Божественная природа не исходит от Святого Духа. Существует определенное отличие этой сообщаемой Божественной Энергии от Самого Святого Духа.

«Святой Дух имеет, как Отец и Сын, собственную и личную связь с энергией, которая Им обща. Выражение энергии Святого Духа вполне законно. Она указывает на ту особую роль, которую играет Святой Дух в проявлении и даре Божественной энергии. Святой Дух почивает на тех, кто Его получает. Это объясняется единством Святого Духа, его связью с собственными энергиями. Святой Дух дарует и даруется, Он присутствует в даре, который производится из Него Самого, Он сообщает свою собственную жизнь, Божественную жизнь, общую Трем Божественным Лицам» [5, с. 93].

То, что Святой Дух есть благодать, означает, что благодать нетварна, Она как таковая, принадлежит Святому Духу. Нетварный дар неотделим от Божественной природы. Святой Дух в нас как дар. Этот дар такого же достоинства, что и тот, кто его дает. Не только тот, кто дарует Божественную благодать, есть Святой Дух, но также благодать даруемая есть Святой Дух.

Святитель Григорий Палама хочет избежать подозрений в дитеизме. Он показывает, что единый Бог есть одновременно непостижимый, будучи постижимым благодаря обоживающему дару, который исходит от Него. Хотя этот дар внутренне присущ тому, кто Его дарует, Он абсолютно неотделим от Него и так же, как и Он, нетварен. Различие в Боге Его энергий и сущности не разделяет Его.

Тот, кто реально пребывает в нас как дар и тот же самый Дух, есть тот, кто дарует и тот, кто даруется одновременно. Сказать о том, что дар тварный, значит умалить самого Святого Духа до уровня творения или разделить один и тот же Святой Дух на тварный и нетварный.

Ипостась, или сущность Святого Духа и Его энергия, могут быть только единым Святым Духом. Этот нераздельный характер сообщаемой благодати указывает на то, что личность Святого Духа присутствует в даре, который Она дает из Себя. Святой Василий Великий говорит, что Святой Дух есть источник Божественных даров. То, что исходит от Бога, воипостасно, то, что исходит из Него, есть Его энергии.

«Святой Дух относится к Божественным Энергиям путем исхождения от Отца и относится к тварному миру и человеку как совершенствующая причина, Его Домостроительство состоит в совершенствовании образа Божия в человеке. Этот образ, запечатленный в человеке творческим Логосом, согласно Первообразу личности Отца, должен возрастать в любви и становиться более Богоподобным через любовь. Возрастать в Богоподобии было задачей первого человека. Этот человек имел энергии Святого Духа в своем распоряжении. В восстановленном порядке творения через искупление и обожение во Христе, Святой Дух все еще является совершествующей причиной. Восстановленный образ Христа становится доступным нам через Духа Божия. Святой Дух приходит завершить план Божественного Домостроительства. Он посылается Отцом и Сыном, но Он приходит по Своей воле и от имени Своего авторитета. Он обращает обоживающие и спасающие Энергии Божии, которые сделались доступными в человеческой природе Христа - к каждой личности индивидуально» [5, с. 94].

Эти спасительные и обоживающие Нетварные Божественные Энергии в богословской терминологии называются благодатью, свободным даром. Это Дар Божественной жизни свободно даруемый человеку Духом Божиим. Ибо Святой Дух есть воистину источник освящения.

Сакраментальная жизнь Церкви — это средство, через которое эта новая жизнь во Христе, спасительная и обоживающая Божественная Энергия, дается человеку. Крещение водой и Духом составляет вход новизны жизни во Христе, которая также называется Царством Божиим. Это жизнь причастности смерти и воскресению Господа через новую Пасху (Крещение); это харизматическая и пентикостальная жизнь через новую Пятидесятницу (миропомазание,

печать дара Духа Святого). Любовь Божия, высший дар Святого Духа, опять изливается в наши сердца.

Иисус, Богочеловек, соединяется с нами не просто символически, нравственным или воображаемым образом, но реально, онтологически, и экзистенциально в таинстве евхаристии. Те же Божественные Энергии, созерцаемые учениками Христа на горе Фавор, виденные в прославленном воскресшем человечестве Иисуса и сопровождающие это человечество одесную Бога и Отца – эти самые энергии присутствуют в евхаристических дарах, которые предлагаются на Престоле. Святая евхаристия есть таинство общения Иисуса с прославленным человечеством, делающееся лекарством нетления для тех, кто достойно приобщается ему. Оно становится питанием новой жизни во Христе, наполняющей христианина энергией Христа.

Обожение. Дар Святого Духа, залог будущих даров, есть личная встреча со Святым Духом, которая обогащает нас жизнью Христа. Приобщение этой жизни – обоживающим Божественным Энергиям – через личную встречу с Духом Божиим, называется обожением. Святой Дух делает нас причастниками жизни Божией. Онтологическое отождествление с Божественной жизнью привносит не столько психологическое, сколько экзистенциальное отождествление с Богом: между Божественным и человеческим посредником существует общая деятельность; Святой Дух вопиет в сердцах наших: Авва, Отче.

Обожение есть жизнь в общении с Богом, когда Он дает ее нам при личной встрече со всеми тремя Лицами Всесвятой Троицы. Отец Контос говорит: «В то время как сверх-Бог, по выражению Дионисия, остается для Паламы полностью трансцендентным, но обетование Христа, выраженное в Ин. 14, 23, должно быть понято как истинное обитание, посредством общения в меру, несообщимого Бога через Его Богодейственные Энергии, т. е. обоживающую благодать. Подобным образом и обетование второго Петра должно пониматься как мистическая встреча, которую предполагает объяснить богословие Паламы в целом: в своих нетварных Энергиях Божественная природа, не теряя и не растворяя своей Божественности, и человеческая

природа, не изменяя своей тварности, сходятся вместе в единстве благодати. По выражению святого Максима Исповедника, которое является ключевым в структуре мысли Паламы, "всем, чем является Бог, сохраняя идентичность своей сущности, мы становимся, когда обоживаемся посредством благодати"» [5, с. 57].

Заключение. Таким образом, можно видеть, что учение о Божественных Энергиях связано со всей системой вероучения Православной Церкви: как с учением о Боге в самом себе, так и с учением о Его Домостроительстве, проявлении Бога в мире, во вне. Это говорит о том, что Бог не только трансцендентен этому миру, но Он также одновременно имманентен ему.

ЛИТЕРАТУРА

- 1. Hussy, E. M. The structure of the Person-Energy in the Theology of Gregory Palama, Saint Vladimir's Quarterly / E. M. Hussy. 1997. N° 7.
- 2. Neufeld, G. W. Becoming Divine: Authentic Human Being / G. W. Neufeld. New York: Saskatchewan, 1999. C. 235.
- 3. Milkov, K. The Contribution of the Writings of Gregory Palamas to the Definition and Development of the Theosis as a Doctrine in the Eastern Orthodox Church / K. Milkov. Massachussets: Fortress, 1998.
- 4. Григорий Палама, св. Триады. В защиту священнобезмолвствующих 3, 5, 8. М.: Философское наследие, 1999. С. 40.
- 5. Agiorgousis, M. Christian Existentialism of Greek Fathers: Person, Essenceand Energies in God / M. Agiorgousis. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- 6. Флоровский, Г., прот. Паламитский синтез и святоотеческая традиция. Богословские сочинения / Г. Флоровский. М.: Свято-Владимирское Братство, 1997.

Поступила в редакцию 06.04.2015 г.

УДК 72.012:727:7.038.6

Интертекстуальный подход в средовом дизайне на примере интерьеров современных театрально-концертных сооружений

Бородченко Н. В.

Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Харьков



В статье рассмотрена интертекстуальность как подход средового дизайна на основе анализа интерьеров современных театрально-концертных сооружений в рамках диссертационного исследования. Установлено, что трансформация интертекстуального подхода в XXI веке заключается во включении игры в образ и конструкцию интертекста. Исследование дало возможность выявить и структурировать его приемы, где образ прочитывается через алогизм и передается с помощью деформации, инверсии, театрализации пространства и экспозиционности, а прием игровой конструктивности, отойдя от прямых стилизаций и мимесиса, основывается на более современных доработках, таких как морфинг, нелинейность, гиперболизация. Раскрыто значение алогизма и игровой конструктивности как приема на основе анализа интерьеров современных театрально-концертных сооружений. Обозначены основные формообразующие и образные средства выявленных приемов.

Ключевые слова: постмодернизм, интертекст, приемы, цитация, стилизация, аллюзия, морфинг. нелинейность.

(Искусство и культура. — 2016. — № 2(22). — С. 71-77)

Intertextual Approach in the Environmental Design on the Example of Contemporary Theatre and Concert Interiors

Borodchenko N. V.

Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv

The article considers the intertextual approach in environmental design on the basis on the analysis of contemporary theater and concert interior facilities within dissertation research. It was found out that the transformation of the intertextual approach in the XXIst century is to include game in the image and construction of the intertext. The research made it possible to identify and to structure its techniques, where the image is read through the illogic and transmitted through deformation, staging space and exposition inversion and the technique of play constructive, moving away from the direct styling and mimesis, based on more recent improvements, such as morphing, nonlinearity, exaggeration. The value of the illogic and play constructive is revealed as the technique based on the analysis of the interiors of modern theater and concert facilities. The main formative and imaginative means of the identified techniques are outlined.

Key words: postmodernism, intertext, techniques, citation, pastiche, allusion, morphing, non-linearity.

(Art and Culture. — 2016. — № 2(22). — P. 71-77)

Существенным достижением постмодернизма в дизайне стало то, что он изменил его сущность и расширил звено его деятельности. Если сначала дизайн использовался в отношении предметного окружения человека, то именно с приходом постмодернизма формируются принципы средового дизайна. Получив статус самостоятельной проектной деятельности, дизайн среды сразу начал претендовать на

Адрес для корреспонденции: e-mail: n.borodchenko@mail.ru – Н. В. Бородченко

особую роль в этой области, поскольку его главная категория «среда» образует содержательное ядро всей культуры постмодернизма. Принимая во внимание то, что диапазон средового дизайна на современном этапе значительно расширился, его можно назвать культуроформирующим фактором постмодернистского этапа, а дизайнера среды с его преобразующей деятельностью – медиатором современной культуры [1].

Как отмечают такие ученые современности, как И. В. Арнольд [2], И. А. Добрицина [3], Е. П. Шиньев [4], А. С. Безручко [5], И. Ильин [6], потмодернизм отличают признаки интертекстуальности. По определению, И. А. Добрициной, интертекстуальность - это «специфическое свойство любого постмодернистского произведения, специально подчеркивает его связь с безграничным архитектурным и культурным контекстом» [3]. Литературовед Илья Ильин указывает на работы французского ученого Ж. Женетт (его книгу «Палимпсесты: литература во второй степени»), который, разрабатывая теорию «Интертекст», предложил классификацию различных типов взаимодействия текстов, особо выделив цитацию, стилизацию и аллюзию как основные маркеры интертекста. Цитация рассматривается как основная форма интертекста в научной коммуникации, а аллюзия как «стилистическая фигура, требует высокого уровня культурной и интеллектуальной компетенции читателя» [6]. Также доктор искусствоведения Крючкова В. А. рассматривает мимесис, что является интегрированный в интертекст. Интертекстуальность как подход в дизайне рассматривали Н.Е.Трегуб [7], Е. В. Мурашко [8], Н. И. Барсукова [1]. Эти научные работы являются обоснованием использования в сфере дизайна такого термина, как интертекстуальный подход.

И. Голованова определяет интертекстуальность как одну из важнейших черт постмодернизма, а осознанную цитатность как один из главных приемов постмодернистской культуры. Интертекстуальность – термин, введенный в 1967 году теоретиком постструктурализма Юлией Кристевой для обозначения общего свойства текстов – выражается в наличии между ними связей, благодаря которым тексты (или их части) могут многими разнообразными способами явно

или неявно ссылаться друг на друга. Через призму интертекстуальности мир предстает как огромный текст, в котором все когда-то уже было сказано, а новое возможно только по принципу калейдоскопа: смешение определенных элементов дает новые комбинации. По определению И. Головановой, цитатность как метод базируется на главном принципе постмодернистской эстетики - переосмыслении. Постмодернисты пытаются переосмыслить старые догматы, наполнить старые неоспоримые истины новым содержанием, более соответствующим современной жизни. На практике теоретическая идея переосмысления реализуется с помощью иронии и пародирования - это методы, которые играют роль «стартового пистолета», первого толчка к сомнению в непреложности канонов и догматов, которое должно возникнуть у читателя. Интерес к содержательности, возвращение к фигуративности, монументализму, декоративности, внимание к контексту создают уникальный интертекстуальный фон в проектной практике постмодернизма, позволяют извлечь новые смыслы из творческой интерпретации традиций и иронично их переосмыслить. Таким образом, можно считать определенный интертекстуальный подход в формировании среды вполне обоснованным.

Целью данной работы является изучение интертерстуального подхода средового дизайна и его приемов в интерьерах современных театрально-концертных сооружений в рамках диссертационного исследования.

Основные аспекты интертерстуальности как подхода. Интенсивность проявления неклассических тенденций сознания в культуре привела к тому, что стратегия интерконтекстуального подхода в конце 70-х годов широко охватила практику искусства и стала предметом особенно пристального внимания. Кризис законодательного разума - результат множества причин, среди которых, возможно, наиболее весомая крах утопий XX века [1]. Также следует отметить, что эстетически интегрированное целое дизайна интерьеров в отечественной культуре эволюционировало в относительной изоляции от архитектурных тенденций зарубежных стран, где на первый план выдвинулось творческое направление постмодернизма, что породило впоследствии разнообразные архитектурные течения [9].

Интертекстуальность не сводится к простой цитатности, так как цитатность является одним из стилевых направлений интертекстуальности. Остро стоит вопрос между модернистской и постмодернистской интертекстуальностью. Принцип интертекстуальности модернизма размывает изолированность и завершенность игрового акта, когда культурная игра обнаруживает, что сакральные символы - это всего лишь язык, описывающий реальность с той или иной стороны, но никогда не адекватно. Постмодернизм же доказывает, что и сама реальность - это всего лишь комбинация различных языков и языковых игр, пестрое переплетение интертекста. В постмодернистском тексте все поддается игре, пародированию, выворачиванию наизнанку - в том числе и сами законы построения текста, сами правила игры, которые в итоге теряют абсолютное значение.

Насыщенность технологическими инновациями в современной проектной практике постмодернизма культивирует стремление к концептуальности, историческому и культурному контексту, заимствованию традиционных художественных форм без какихлибо ограничений. Анализ современных мировых театров и концертных залов позволил выявить методы и характерные приемы их применения в формировании внутренней среды указанных зрелищных сооружений.

Образный алогизм. Сочетание игрового и реального при формировании интерьеров, гиперболизация и/или «искажение» объекта, ассоциативность, гротеск, нарративность - такие приемы помогают дизайнеру создать новую внутреннюю среду современных зрелищных сооружений. Как показал анализ, именно интертекстуальный подход является основой создания зрелищных интерьеров. Определено, что такие примеры, как театр Kodak Theatre (диз. David Rockwell. Лос-Анджелес, Калифорния, 2001), концертный зал парка Ибирапуэра в Сан-Паулу (Ibirapeura Park concert hall. По проекту О. Нимейера. Бразилия, 2004), зал Jazz в Lincoln Center (Jazz at Lincoln Center. Apx. Rafael Viñoly. Нью-Йорк, США, 2004), Knight Concert Hall в Майами (арх. Cesar Pelli. США, 2006), концертный зал Parco della Musica в Риме (арх. Renzo Piano Building Workshop. Италия 2007), интерьеры фойе и вестибюля National Grand Theatre в Пекине (apx. Paul Andreu. Китай, 2007), концертный зал им. А. Дворжака в Чехии (диз. 3XN. Apx. Future Sytems. Ceske Budejovice, Чехия, 2010) иллюстрируют создания дизайна интерьеров современных концертных и театральных сооружений на основе включения иронии в стилистический алогизм дизайна. Так, дизайн театра Kodak Theatre (рис. 1) – это ироническая игра с традиционной формой киноленты, которая гротескно увеличена и создает каркас, который соединяет вестибюль, фойе и зрительный зал. В главном зале несколько лент переходят в одну, создавая кругообразное элемент, который становится центром композиции на потолке. На этом круге размещены осветительные приборы. В концертном зале парка Ибирапуэра в Сан-Паулу (рис. 2) наблюдается гротескность образа лепестков цветка: гиперболизированный элемент контрастного красного цвета на фоне белого помещения напоминает лепесток, который плавно изгибается. Концертный зал Parco della Musica в Риме (рис. 3) – это гротескно стилизованный образ жука-скарабея и его интерьеры интерпретируются как структура его брони, подчеркивается соответствующим формообразованием и естественным колоритом.

Как было отмечено в исследовании, ирония предполагает трактовку средовой композиции как своеобразной сценической площадки. Под таким определением подразумевается открытая демонстрация, показ, экспозиционность и константа отдельных средовых элементов, их обособленность при одновременной мобильности и незамкнутости, обострение контрастов в рамках одной средовой композиции. Такой экспозиционный прием является основополагающим в формировании внутренней среды таких мировых театрально-концертных сооружений, как театр «Ла Льотха» в Испании (La Llotja theatre. Арх. Месапоо. Лерида, Испания, 2005-2010), National Grand Theatre в Пекине (арх. Paul Andreu. Пекин, Китай, 2007), концертный зал The Renée and Henry Segerstrom Concert Hall (арх. Cesar Pelli. Калифорния, США, 2009), концертный зал в TELUS Centre (The Royal Conservatory of Music. Apx. Kuwabara Payne McKenna Blumberg Architects. Торонто, Канада, 2009), концертный зал в Experimental Media and Performing Arts Center (apx. Grimshaw

Architects, Davis Brody Bond; дизайн The Eden Project. Трое, Нью-Йорк, 2008), дворец камерной музыки The Chamber music hall JS Bach (арх. Zaha Hadid Architects. Манчестер, Англия, 2009). Дворец камерной музыки The Chamber music hall JS Bach архитектора Захи Хадид (Zaha Hadid Architects. Манчестер, Англия, 2009) является показательным примером работы приема экспозицийности (рис. 4). Дизайн этой среды – это действительно сценическая площадка. Иронически обыгранный образ ленты-спирали напоминает звуковые волны или пружину. Павильон является как бы экспозицией, иллюзорно создает сотканный из лоскутов ажурный навес.

Образный алогизм, созданный с помощью иллюзии проникновения окружающей среды в интерьер - один из самых распространенных приемов в проектировании мировых зрелищных объектов. Центр ЕМРАС (Experimental Media and Performing Arts Center. Apx. Grimshaw Architects, Davis Brody Bond; дизайн The Eden Project. Трое, Нью-Йорк, 2008) – яркое воплощение новейших технологий, природного окружения и современного дизайна. Основная задача - создание открытого пространства, которое бы не имело границ и сливалось с воздухом - воплощенная благодаря построению стеклянного параллелепипеда, что вписан в холмы ландшафта (рис. 5-6). Вестибюль Центра ведет в трехэтажный атриум, который пересекают узкие мостики, соединяющие разные уровни и проводят в обшитый деревом кедра «скелет» главного концертного зала, который является как бы то подвешенным внутри стеклянного блока здания и воспринимается с любой точки пространства. Рекреационно-репрезентационная зона наполняется естественным светом от парадной лестницы, высоких стеклянных стен и стеклянного купола, который перекрывает концертный зал, что и обеспечивает зрителям беспрепятственное созерцание окружающей природы. Интерьер зрительного зала включает в себя множество нововведений в области акустики и цифровых медиа. Главным композиционным элементом среды является потолок, выполненный из декоративных секций, светящихся и создающих иллюзию открытости к небу. Это же ощущение легкости и невесомости поддерживает цветовая гамма.

В любом из интертекстуальных искусств движение, опора или равновесие (как художественная и технологическая задача) как непременное правило создания, предусматривает и избрание соответствующих поставленной задачи конструкций и конструктивных средств [12]. Противоположным образом, деструкция (понимаемая как художественная и технологическая задача) принята заранее в качестве правила разрушения видимой конструкции, определяет соответствующие деструктивные средства (реальные или симулятивные). И, если основной целью художественной конструкции является создание какого-то целостного произведения или образа, то цель деструкции и деформации прямо противоположная: вызвать яркое алогичное ощущение нарушения целостности образа (или предмета) и привести к мысли о разрушении всего сущего (или его неизбежности). Инверсия и деформация определяются как способ рождения и трансформации новых культурных форм образного алогизма.

Образный алогизм в таких проектах, как театр Agora (арх. UN Studio. Lelystad, Нидерланды, 2002-2007), концертный зал Granatum - Granada (apx. AH Asociados, Kengo Кита & Associates, 2009), фанерный театр Signature Center (арх. Frank Owen Gehry. Нью-Йорк, США, 2009-2013), концертный зал Conrad Prebys (арх. UCSD. Сан-Диего, США, 2010), оперный зал Busan (арх. Totement. Пусан, 2010) выражается через деформацию геометрии интерьера и реконструкцию плоскостей стен. Следует отметить, что сочетание игровой конструктивности и образного алогизма в рамках интертекстуального подхода создает взаимосвязь между образом, функцией и конструкцией, как в театре BMW (AKA BMW Edge. Apx. LAB Architect. Мельбурн, 2002) (рис. 7). «Во многом здание выглядит как результат столкновения тектонических пластов, продукт землетрясения, подчеркивает понимание земли как динамической среды, непрерывно эволюционирует, противостоит привычной для нас идеи "твердой почвы"». Эта характеристика Чарльза Дженкса подходит и для проекта. Благодаря принципам фрактальной геометрии, дизайнер создает систему деконструктивных форм, как и в проектах концертного зала Shaikh Ebrahim Bin Mohammed Al Khalifa (apx. Davide Chiaverini Plan Architecture & Design. Muharraq, 2008)

и концертного зала Granatum-Granada (арх. AH Asociados, Kengo Kuma & Associates, 2009).

Игровая конструктивность. Конец XX века, для которого характерно пристальное внимание к цифровым возможностям, текучести форм, эстетике фракталов, привели к активизации применения приемов нелинейности в архитектуре и дизайне. Эстетика пространств расплывается так же, как использование постоянных повторений и наслоений, полупрозрачных следов стали основными характеристиками «дигитальной» архитектуры, которая приняла свое название от цифрового принципа моделирования [3]. В 90-е годы XX в. новейшей тенденцией в дизайне становится морфинг, поддержанный компьютерной техникой. В нелинейном проектировании форма зависит от принципиально нового типа проектного процесса, непрерывно продолжается, в основе которого лежит генетическая процедура морфинга [3]. «Нелинейное мышление становится новой системой координат, позволяет увидеть целостный сложный нелинейный открытый мир в динамике, где случайность, хаос играют конструктивную роль и открывают новые возможности» [10]. Но с позиции парадигмы постмодена, интертекстуальности, можно считать, что морфинг и нелинейность являются средствами, которые дают большую вариативность дизайна при создании образов в рамках интертекстуального подхода.

Интертекстуальность как свойство постмодернистского произведения специально подчеркивает его связь с безграничным дизайнерским и культурным контекстом. В категорию средств выразительности входят постмодернистская метафора (система кодов), парадокс, ирония. Сюда же относятся известные постмодернистские приемы: двойное кодирование, особый дискретный коллаж, цитирование, паста, палимпсест, смешение различных архитектонических систем, таких как нелинейность и морфинг. Особое место занимают специфические формальные приемы декомпозиции, а также разного рода инверсии и деформации [3].

Такой прием игры с конструкцией в значительной степени имеет свойство универсальности и демократичности, поскольку моделируется с учетом не только конструктивности и функциональности, но и специфики когнитивных возможностей человека,

внутренней потребности его сознания проводить образное сравнение вновь увиденного с уже знакомым. Адаптируя архитектурный и дизайнерский текст для восприятия любым реципиентом, независимо от его интеллектуальной и эмоциональной подготовки, метафора обеспечивает высокую интенсивность процесса интерпретации [11].

Так, соответствующие нелинейные структуры стали основой для дизайна интерьеров таких театров и концертных залов, как Дворец искусств им. королевы Софии (Palacio de las Artes Reina Sofía. Арх. С. Калатрава. Валенсия, Испания, 2005), Центр искусств в Абу-Даби (Performing arts centre. Apx. Заха Хадид. ОАЭ, 2007), концертный зал TELUS (Centre for Performance & Learning, The Royal Conservatory of Music. Apx. Kuwabara Payne McKenna Blumberg Architects. Торонто, Канада, 2009), Kuwabara Payne McKenna Blumberg Architects. The Royal Conservatory's TELUS Centre for Performance and Learning Architectural Vision, концертный зал в Копенгагене (Copenhagen Concert Hall. Apx. Jean Nouvel. Германия, 2009), Большой театр в Тяньцзине (Grand Theatre. Apx. Von Gerkan, Marg und Partner. Тяньцзинь, 2009–2014).

Такая конструктивная игра с виртуальными конструкциями и виртуальными формами является обоснованной и усиленной сегодняшними радикальными изменениями в архитектуре и дизайне, которые, с одной стороны, связаны с серьезными трансформациями в научной сфере, а с другой - должны постепенно распространиться на все остальные. Новые науки (sciences of complexity – «науки о сложных системах»), включающие фрактальную геометрию, нелинейную динамику, неокосмологию, теорию самоорганизации и др., включают изменение мировоззренческой перспективы. Опираясь на возможности, которые предоставляет нам компьютер, этот новый взгляд на мир находит сегодня отклик в процессах, изменяющих характер средового дизайна. Грамматика этой новой архитектуры всегда провокационная. Она варьируется от неуклюжих капель до элегантных волнообразных форм, от рваных фракталов до поднейтральных «инфопростори». Возникающие новые нелинейные модели могут отпугивать и вызывать подозрения в поверхностном мышлении, однако, они могут быть более адекватны сегодняшнему и будущему восприятию мира, чем те, которые нам остались в наследство от прошлого.

Яркими примерами интерьеров, интертекстуальный дизайн которых основан на приеме игровой конструктивности, является концертный зал DR Byen в Копенгагене (Copenhagen Concert Hall. Apx. Jean Nouvel. Германия, 2009) и проект Большого театра в Тяньцзине (apx. Von Gerkan, Marg und Partner. 2009-2014). С помощью нелинейной динамики форм была создана большая синяя коробка концертного зала датского радио DR Byen (рис. 8). Иронически игровой подход в этом примере, выраженный с помощью метода рационально-игровой конструктивности, - комбинаторная игра фасадов, которые сконструированы из полупрозрачной металлической сетки, позволяют рассмотреть различные варианты пространственной игры внутренней среды. Следует отметить, что благодаря использованию приема игровой конструктивности, ночью эта коробка покрыта светом, который излучается изнутри, что придает зданию своеобразный вибрирующий вид, будто представляет собой огромный живой организм, постоянно меняется. Внутри куба расположен большой зал, покрытый большими плафонами, которые повторяют форму зала как сверху, так и снизу, придавая ему вид большой скалы с разными гранями (рис. 9). В своей совокупности нелинейные элементы усиливают оригинальную концепцию «живого организма», которая послужила источником вдохновения для Жана Нувеля. При изготовлении в качестве отделки, так и мебели (кресел) использовалась произвольная нарезка пластин из древесины бука, благодаря чему открываются многоцветные слои древесины и достигается эффект естественного миметизме и оригинальности каждого элемента.

В проекте Большого театра в Тяньцзине Marg (apx. Von Gerkan, und Partner. 2009-2014) рекреационно-репрезентативная зона, созданная на основе игры с конструкцией, становится почти манифестом нелинейной архитектуры с позиции интертекстуального подхода. Прообразом для здания стала морская раковина, скрывающая в своей таинственной глубине три жемчужины - три концертных зала. В высокотехнологичных конструкциях интерьеров отражена традиционная архитектура Китая, в частности, «многослойные» свесы кровли – аллюзия на крыши ориентальных пагод. С помощью переплетения нелинейных конструкций как в отделке стен, так и в решении ярусов сооружения, создается игра линий, игра конструктивных форм и криков (рис. 9–10).

Конечно, информатизация отразилась на средовом дизайне в виде новых дизайнерских приемов, ориентированных на создание виртуальности, дискретности, интерактивности, адаптации пространства. Развитие современных технологий, совершенствование вычислительной техники выводят нас на уровень цифрового моделирования (морфинг, метафоризация, визуальный отбор и т. д.) ультрасовременной архитектуры и дизайна (интерактивная архитектура, виртуальная архитектура, адаптивная архитектура). Так, морфинг, как выражение игры конструктивности ярко воплощается в таких сверхсовременных сооружениях: концертный зал (арх. Albert Abut. Токио, Япония, 2010), оперный зал Margot and Bill Winspear Opera House (apx. Spencer de Grey. Даллас, Техас, США, 2009), концертный зал им. А. Дворжака (диз. 3XN. Apx. Future Systems. Ceske Budejovice, Чехия, 2010), концертный зал Ark Nova (Ark Nova. Apx. Arata Isozaki. Проект. Япония, 2011), Национальный концертный зал в Дублине (диз. 3XN Apx. 3XN. Проект 2008-2016). В этих проектах биоморфные формы в интерьерах создают ироническую декабря разных образов. Почти фантастические сооружения благодаря высокотехнологичным расчетам конструкции отвечают не только самым современным требованиям дизайна, но и сверхсовременным акустическим нормам.

Однако есть ряд театрально-концертных объектов, созданных на основе интертекстуального подхода, где игравконтрастное переключение восприятия конструкций и форм является основополагающей в дизайне среды: Театр Архипелага (Théâtre de l'Archipel. Apx. Jean Nouvel. Перпиньян, Франция, 2005–2011), Teaтр Mumuth music (арх. UNstudio. Graz, Австрия, 2006–2008), Театр Wuxi Grand (арх. Urban Projects. Уси, провинция Цзянсу, Китай, 2008-2011), Концертный зал Aarhus (арх. CF Moller. Jutland, Германия, 2008), Государственный театральный центр Западной Австралии (apx. Kerry Hill Architects. Австралия, 2010), центр исполнительских искусств



Ил. 1. Teamp Kodak Theatre, Дизайнер David Rockwell. Лос-Андэкелес, Калифорния, 2001.



Ил. 2. Концертный зал парка Ибирапуэра в Сан-Паулу (Ibirapeura Park concert hall). По проекту О. Нимейера. Бразилия, 2004.



Ил. 3. Концертный зал Parco della Musica в Риме. Архитектор Renzo Piano. Италия, 2007.



Ил. 4. Дворец камерной музыки The Chamber music hall JS Bach. Архитектор Заха Хадид. Манчестер, Англия, 2009.



Ил. 5. Центр EMPAC (Experimental Media and Performing Arts Center). Архитекторы Grimshaw Architects, Davis Brody Bond; дизайн The Eden Project. Трое, Нью-Йорк, 2008.



Ил. 6. Центр EMPAC (Experimental Media and Performing Arts Center). Архитекторы Grimshaw Architects, Davis Brody Bond; дизайн The Eden Project. Трое, Нью-Йорк, 2008.



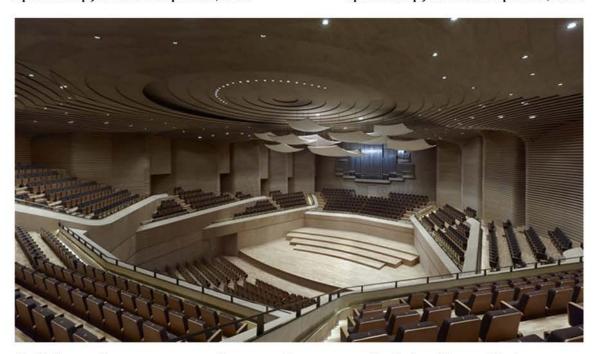
Ил. 7. Teamp BMW (AKA BMW Edge). Архитектурное бюро LAB Architect. Мельбурн, 2002.



Ил. 8. Концертный зал DR Byen в Копенгагене (Copenhagen Concert Hall). Архитектор Jean Nouvel. Германия, 2009.



Ил. 9. Концертный зал DR Byen в Копенгагене (Copenhagen Concert Hall). Архитектор Jean Nouvel. Германия, 2009.



Ил. 10. Проект Большого театра в Тяньцзине. Архитекторы Von Gerkan, Marg und Partner. 2009-2014.

Выводная схема



Kauffman (apx. Moshe Safdie. Канзас, Миссури США, 2011).

Анализ современных зрелищных сооружений показал, что инверсия, деформация и деконструкция как приемы формирования внутренней среды театрально-концертных залов являются весьма востребованными среди дизайнеров в рамках игровой конструктивности. Доказательством этому - такие дизайны интерьеров, как театр BMW (AKA BMW Edge. Apx. LAB Architect. Мельбурн, 2002), Уэльский Тысячелетия Центр (Wales Millennium Center. Apx. Percy Thomas Partnership. Кардифф, Англия, 2002), те-(apx. Studio. атр Agora UN Lelystad, 2002-2007), Нидерланды, концертный зал Walt Disney (арх. Gehry Partners. Los Angeles, 2003), концертный зал Shaikh Ebrahim Bin Mohammed Al Khalifa (apx. Davide Chiaverini Plan Architecture & Design. Muharraq, 2008), концертный зал Granatum-Granada (apx. AH Asociados, Kengo Kuma & Associates, 2009), фанерный театр Signature Center (apx. Frank Owen Gehry. Нью-Йорк, США, 2009–2013), концертный зал Conrad Prebys (арх. UCSD. Сан-Диего, США, 2010), оперный зал Busan (арх. Totement. Пусан, 2010).

Заключение. На сегодняшний день расцветинтертекстуальностив средовом дизайне становится более явным. Интертекстуальный подход как термин используется во многих отраслях, в том числе и в предметном дизайне. В средовом дизайне интертекстуальный подход является не изученным. Его трансформация в XXI веке заключается во включении игры в образ и конструкцию интертекста. Исследование дало возможность выявить и структурировать приемы интертекстуального подхода, что отражено в схеме. Так, образ прочитывается через алогизм и передается с помощью деформации, инверсии, театра-

лизации пространства и экспозиционности. А прием игровой конструктивности, отойдя от прямых стилизаций и мимесиса, основывается на более современных доработках, таких как морфинг, нелинейность, гиперболизация.

ЛИТЕРАТУРА

- 1. Барсукова, Н. И. Дизайн среды в проектной культуре постмодернизма конца XX начала XXI века [Текст]: автореф. ... дис. докт. искусств. наук: спец. 17.00.06. «Техническая эстетика и дизайн» / Н. И. Барсукова. М., 2008.
- 2. Арнольд, И. В. Семантика, стилистика, интертекстуальность [Текст] / И. В. Арнольд // СПб.: СПбГУ, 1999.
- 3. Добрицына, И. А. От постмодернизма к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки / И. А. Добрицына. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 416 с.
- 4. Шиньев, Е. П. Концепция интертекстуальности в современном гуманитарном знании (культурологический аспект) [Текст] / Е. П. Шиньев // Изв. Пензенск. гос. пед. унта им. В. Г. Белинского. 2007. № 7. С. 183–188.
- 5. Безручко, А. С. Реминисценция и язык постмодернизма [Текст] / А. С. Безручко // Изв. Российск. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. 2011. № 127. С. 195–199.
- 6. Ильин, И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа [Текст] / И. П. Ильин. М.: Интрада, 1998. 255с.
- 7. Трегуб, Н. Е. «Реплика» в интертекстуальном подходе к формированию объектов мебельного дизайна [Текст] // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті / Н. Е. Трегуб. Харків: ХДАДМ, 2013. № 1. С. 194–202.
- 8. Мурашко, Е. В. Интертекстуальность как междисциплинарное явление [Текст] / Е. В. Мурашко // Вісн. Харківськ. держав. акад. дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура. 2011. No.90 7. C. 84–86.
- 9. Глазычев, В. Л. Постмодерн в аспекте социологии. Концепция нового эклектизма / В. Л. Глазычев // Декоративное искусство СССР. 1983. Nº 1. С. 30–39.
- 10. Чечельницкий, С. Параметрическая архитектура и нелинейные науки [Электронный ресурс] / С. Чечельницкий, А. Фоменко // Опыт и перспективы развития городов Украины. 2013. Вып. 24. С. 155–163. Режим доступа: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/dprmu_2013_24_19.pdf/, свободный (17.11.2015).
- 11. Шуб, М. Л. Культура постмодернизма в пространстве архитектуры [Текст] / М. Л. Шуб; кол. авт. ФГОУ ВПО «Челяб. гос. академия культуры и искусств»; науч. рук. В.С. Цукерман. Челябинск: [s. n.], 2007. 165 с.
- 12. Власов, В. Г. Иллюстрированный художественный словарь [Текст] / В. Г. Власов // СПб.: Икар, 1993. С. 109.

Поступила в редакцию 11.03.2015 г.

УДК 78.036:75.036:7.071(510)

Воплощение представлений о синтезе искусств в творчестве современных китайских авторов

Цзя Ян

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



Современные социокультурные процессы вовлекают некогда «замкнутую» традиционную китайскую музыкальную культуру в общеевропейский контекст, способствуя обновлению музыкального языка и художественных образов. Интересной и малоизученной областью современного искусствоведения является осмысление вопроса синтеза искусств в современной художественной культуре Китая.

В современном искусстве Китая сложилась удивительная ситуация - многие китайские музыканты проявили себя как талантливые художники (Ли Жунгуан, Ли Кэжань, Чэнь Бинь, Гуань Пинху). Многие из них считают высоким примером для творческого подражания произведения живописи или музыки, некогда созданные древнекитайскими мастерами. Современные художники умеют играть на традиционных музыкальных инструментах (гуцине, пипе, эрху), а музыканты добиваются больших успехов в каллиграфии и живописи, создавая картины, написанные тушью, что также соответствует древнекитайской художественной традиции.

В данной статье раскрываются многообразные пути ассимиляции европейских художественных традиций в современном китайском искусстве. Последние десятилетия XX в.

для китайского искусства характерно диалектическое взаимодействие «национального и зарубежного», «древнекитайского и современнокитайского».

Ключевые слова: синтез искусств, художник-музыкант, искусство Китая.

(Искусство и культура. — 2016. — № 2(22). — С. 80-84)

Implementation of the Ideas of Arts Synthesis in the Creative Works by Contemporary **Chinese Authors**

Tszya Yan

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

Contemporary social and cultural processes involve once «closed» traditional Chinese musical culture into all-European context thus promoting rejuvenation of musical language and art images. An interesting and little studied area of contemporary art studies is understanding synthesis of arts in the contemporary art culture of China.

An amazing fact in the contemporary art of China is that lots of Chinese musicians manifested themselves as talented artists (Lee Zhunguan, Lee Kaezhan, Chen Bin, Go Guan). Many of them consider works of fine arts or music by old Chinese artists to be supreme examples for creative imitation. Contemporary artists can play the traditional musical instruments (gutsin, peepe, erkhu) while musicians succeed greatly in calligraphy and painting, drawing pictures in ink, which corresponds old Chinese art tradition.

Multiple ways of assimilation of European art traditions in contemporary Chinese art are revealed in the article. In the late XXth century Chinese art is characterized by dialectical interaction of the «national» and the «foreign», the old Chinese and the contemporary Chinese.

Key words: synthesis of arts, artist-musician, art of China.

(Art and Culture. — 2016. — № 2(22). — P. 80-84)

Облему синтеза искусств рассматривали многие художники и музыканты (Ф. Лист, кусства связаны между собой, а произведе-

ревропейском искусствоведении про- А. Скрябин, М. Чурленис, В. Кандинский и др.). Они полагали, что многие виды ис-

Адрес для корреспонденции: e-mail: 360972418@qq.com - Цзя Ян

ния искусства способны преодолевать межвидовые границы, вызывая многочисленные ассоциации.

Цель статьи – исследование взаимо-действия музыкальных способностей с художественным дарованием представителей современного китайского искусства.

Творческое подражание древне-китайским мастерам. Ли Жунгуан (1939 г.р.) проявил себя как талантливый художник, а также как музыкант-исполнитель (гуцинь). Вспоминая о своем детстве, Ли Жунгуан (ныне профессор Академии искусств имени Лу Синя, член Союза китайских художников) отмечает, что в доме его родителей часто звучала музыка, а отец любил рассказывать легенды о происхождении гуциня и о значении этого инструмента для многовековой истории древнекитайской музыки. Годы творческого становления Ли Жунгуана совпали с периодом «культурной революции» (1966–1976 гг.), и молодой музыкант решил посвятить себя изучению древнекитайского искусства, включая создание инструментов [1]. Желая глубоко постичь специфику игры на гуцине, Ли Жунгуан делает своими руками инструмент, которому (как дань традиции) дает имя - «Волнение души». Здесь мы полагаем необходимым заметить, что в европейской музыкальной традиции также было принято давать имена знаменитым музыкальным инструментам (вспомним о скрипке «Вдова Паганини»). С другой стороны, в древнекитайской культуре самые известные гуцине также получали имена - «Подвески пояса небосвода», «Эхо голоса мудреца», «Раскат весеннего грома», «Шелест сосен десяти тысяч оврагов» (инструменты эпохи Тан); «Поющий феникс», «Сосны в глухой горной долине» (инструменты династии Сун); «Крик журавля и осенняя луна», «Плач журавля в осеннюю ночь» (инструменты династии Мин); «Звенящий ручей» (династия Хань). Таким образом то, что Ли Жунгуан дал имя собственноручно сделанному инструменту, полностью отвечало древнекитайской традиции, которую стремились популяризовать во время периода культурной революции.

Ли Жунгуан проявил себя не только как замечательный мастер живописи и игры на гуцине, но и более того, как прекрасный по-

эт. Музыкант и композитор прекрасно овладел ши, цы, гэ, фу – четырьмя жанрами стихотворных произведений, которые являются основными формами китайской поэзии и ритмической прозы. Музыкант даже издал более ста произведений каждого жанра, сопровождая разделы своей книги объяснениями, раскрывающие близость китайской поэзии и принципов музицирования.

По мнению Ли Жунгуана, произведения для циня – это особый вид искусства, сочетающий в себе инструментальное и вокальное начало; для того, чтобы верно понять смысл песен, написанных древними мастерами, необходимо объединить музыку, поэзию и философию [1]. В музыкальном искусстве нашли свое отражение важнейшие философские принципы (гармонизация внутреннего мира) а также воссоздавались мифологические представления о мироустройстве (изначальном равновесии и гармонии). Влияние мифологии выразилось в том, что в музыке преломились представления о небесном происхождении искусства - умение музицировать люди прибрели, наблюдая за причудливыми танцами птиц, которых обучил пению и танцу феникс (птица небесных императоров-божеств). Занимаясь музицированием, любой человек (вне зависимости от социального статуса) с одной стороны, восстанавливал незримые связи с историей государства, а с другой - включался в умозрительные родовые связи. В своих исследованиях Ли Жунгуан обнаружил, что в некоторых древних стихотворениях и песнях мелодия и рифма не сочетаются друг с другом, если исполнять их на общенациональном китайском языке (путунхуа). Вследствие чего он предложил авторам новых произведений не забывать использовать источники на разнообразных локальных диалектах.

В настоящее время творчество Ли Жунгуана получило широкое общественное признание. Его картины постоянно принимают участие в выставках и получают многочисленные награды. Отметим, что особого успеха музыкант и художник добился в жанре китайской живописи «Цветы и птицы» («Хуаняо») [2]. Его работа «Созерцание» была представлена на выставке современной живописи тушью; картины «Шторм», «Рыбак, отдыхающий в лунном сиянии», «Горный журавль танцует красивее, когда слушает ци-

тру», «Весенние мысли учителя» были выбраны для экспозиции на V, VI, VII, VIII общенациональных выста-вках живописи жанра «Цветы и птицы», а картина «Небесное озеро» была отобрана для I общенациональной выставки пейзажей. Кроме того в настоящее время опубликованы его другие работы -«Альбом картин птиц и животных», «Рисунки цветов и птиц Ли Жунгуана. Избранное». В своих небольших эссе, посвященных искусству (они представлены в альбомах), автор упоминает, что для него постоянным источником вдохновения служит музыка. Каждый раз после игры на гуцине он испытывает особый прилив творческих сил, но эмоции каждый раз имели разный психологический характер. Достижения Ли Жунгуана высоко оцениваются специалистами в области искусства и литературы, которые единогласны в том, что его творчество представляет собой синтез музыки, живописи и поэзии [3].

Другим интереснейшим примером творческой деятельности служит биография Ли Кэжаня (26.03.1907–5.12.1989), которого по праву считают выдающимся художником и музыкантом. Известно, что Ли Кэжань с детства получил художественное и музыкальное образование. Даже в преклонном возрасте «великий мастер кисти» продолжал рисовать пейзажи и портреты, музицировать на китайской скрипке хуцинь.

Художественный мир Ли Кэжаня был наполнен разнообразными голосами природы, и этот мир проник в его тонкую, чувствительную душу еще в детском возрасте. Самый первый звук, который с необыкновенной силой привлек внимание маленького Ли Кэжаня - это печальная мелодия скрипки, исполняемая слепым уличным музыкантом. Будущий художник стал изучать многочисленные народные напевы и мелодии, а также самостоятельно изготовил небольшую скрипку хуцинь. Вспоминая свое детство, Ли Кэжань создал жанровую композицию в свободном стиле «Портрет уличного певца», основанную на этой реальной истории [2]. В его цикле традиционной портретной живописи эта картина занимает особое место. На этой картине представлен развернутый рассказ, в котором подчеркнуты такие слова: «Изогнутый месяц освещает Китай, кто-то радуется, кто-то грустит». На картине выразительно прописаны чуткие пальцы слепого музыканта, играющего на скрипке-хуцинь для девочки, присутствие которой он чувствует, но не видит. Это картина тонко передает неподдельную искренность художника Ли Кэжаня, охваченного в момент творчества затаенными воспоминаниями.

В 1984 году Ли Кэжань написал цикл из четырех стихов «Путь спокойствия и созерцания», которые стали своеобразным творческим выводом его духовных исканий. Поэтично описывая звучание национальных музыкальных инструментов, Ли Кэжань упоминает слова древних музыкантов о том, что звуки струны циня способны пробудить и людей, и горы. На закате своей творческой деятельности Ли Кэжань задумывался о том, правильно ли он понимал пути развития национального искусства. Мастер многократно задумывался о перспективах развития живописи в грядущем XXI веке, разрабатывая систему принципов взаимодействия видов искусства. Так, например, Ли Кэжань полагал, что традиционные принципы восточной художественной культуры следует соотнести с западной системой анализа произведений искусства. Ли Кэжань показал возможности развития китайской живописи в наступающем веке, развил идеи о взаимосвязи между рисунками «воды и гор» и живой природой, музыкой и современной человеческой жизнью. Появился также новый цикл его пейзажных работ: «Песня горных лесов», «Кукушка Цяньшаня», «Возвращение птиц дремучих лесов» и др. Эти красочные и экспрессивные картины не только обогатили духовный мир, но и заложили основу нового языка искусства и систему новых средств выразительности. На склоне лет Ли Кэжань изобрел свой собственный новый стиль написания густых лесов, закатов, водопадов, птиц и иных явлений природы, создав таким образом безграничный, «зеленый» мир звуков. Творчество Ли Кэжаня заметно обогатило современную художественную культуру Китая, показав молодым авторам перспективы развития традиционного искусства [4].

Показать миру красоту и философскую строгость национального искусства удалось современному художнику и музыканту Чэнь Биню (1963 г. р.). Закончив Академию искусств Цзянсу, художник продолжил совершенствоваться в традиционном сти-

ле живописи «Хуа-няо» («Цветы и пти-Заинтересовавшись литератуцы»). рой, он получил степень бакалавра. В настоящий момент Чэнь Бинь является преподавателем живописи (стиль «Цветы и птицы») и каллиграфии «Фа» Академии искусств Сианя, председателем Научного общества ПО изучению традиционного музыкального наследия

Мировоззренческая система ценностворчества. Будучи художником, тей каллиграфом, исполнителем на гуцине, Чэнь Бинь проникает в самое сердце китайской культуры. Благодаря знанию китайской традиционной философии он понимает истоки материального и духовного сознания, посредством искусства выражает свои наблюдения относительно человеческой жизни, с помощью своих музыкальных сочинений и произведений живописи пропагандирует национальное искусство в европейских странах. В своей творческой практике он непрерывно с помощью выразительных «слогов» кисти, туши и песни испытывает на своем собственном опыте философию жизни. Проникнув в природу искусства, Чэнь Бинь, используя различные средства художественной выразительности, предоставляет нашему взору совершенные им открытия и приобретенные знания. Опираясь на свое тонкое художественное чутье, он смог познать фундаментальные основы человеческой жизни, что приближает его к сфере философии и духовных практик [5]. Это также и его путь к познанию природы Вселенной и поиск жизненного начала, сущности естественного и человеческого мира. Благодаря этому произведения Чэнь Биня отличаются такой глубиной и проницательностью.

Мировоззренческая система ценностей музыканта и художника находит свое отражение во всех его работах. По мнению Чэнь Биня, для игры на гуцине необходимо чувствовать вибрации струны, подобрать верное психологическое состояние, обратившись к поэзии. Занятия каллиграфией также требуют особого состояния души: надо уметь перенестись на тысячелетие назад, чтобы общаться с мастерами, чтобы вникнуть, присущие тому времени радости и печали. Суть искусства каллиграфии и искусства игры на гуцине заклю-

чается в понимании единства природы и человека [5].

Приступая К занятиям искусством, Чэнь Бинь обнаружил много параллелей в произведениях музыки и живописи. При исполнении на гуцине большое внимание уделяется «спокойствию» и чистоте тона, для занятий каллиграфией также требуется «спокойствие и чистота». Основное предназначение каллиграфии и музицирования на гуцине - это постижение высшей философской идеи, поиск верных способов ее отражения в творческой практике, т. е. основополагающие принципы каллиграфии и музыки одинаковы.

Чэнь Бинь отмечает, что ученые мужи древности придавали большое значение этим двум видам искусства. Существует выражение – «левой рукой играть на гуцине, правой рукой писать каллиграфию» - которое означает, что посредством различных художественных форм представляется возможным раскрыть основы традиционного искусства. Однако, по мнению Чэнь Биня, «выразительность гуциня и других музыкальных инструментов неодинаковы. Они в большей степени нацелены на восприятие слушателями, в то время как игра на гуцине предназначена, в первую очередь, для самого исполнителя. Когда ты садишься перед этим инструментом, чтобы начать играть на нем, то, на самом деле, начинаешь путь самосовершенствования и самонаблюдения. То же самое можно сказать и о каллиграфии. В процессе письма мы испытываем глубокое почтение к великой силе просвещения и более тысячелетней исторической ценности, которые содержатся в иероглифах. Благодаря "чувствам" кисти и "душевной твердости" иероглифов мы обогащаем наш духовный мир» [5].

Чэнь Бинь осознанно объединяет на равных началах живопись, литературу, гуцинь и каллиграфию в единое целое. Он всеми силами стремится к удивительной красочности своего стиля, чтобы «кисть играла и тушь пела», чтобы в момент успокоения и релаксации выразить всю внутреннюю силу культуры каллиграфии. В тонком описании звучании гуциня, он проник до глубины духовного ядра древней культуры. Его произведения приводят нас к нашим предкам, к соединению живописи и поэзии и каллиграфии в одно целое,



Ил. 1. Ли Жунгуан. Шторм.



Ил. 2. Ли Жунгуан. Без заглавия.



Ил. 3. Ли Жунгуан. Горный журавль танцует красивее, когда слушает гуцинь.



Ил. 4. Ли Кэжань. Портрет уличного певца.



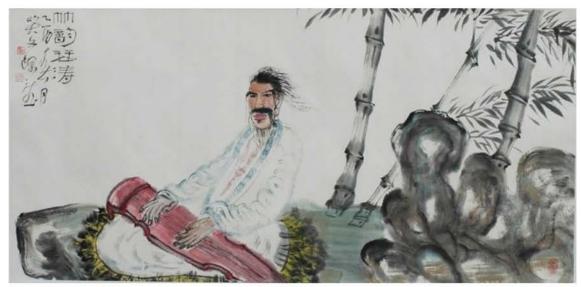
Ил. 5. Ли Кэжань. Звучание пипы на берегу реки Сюньян.



Ил. 6. Чэнь Бинь. Без заглавия.



Ил. 7. Чэнь Бинь. Мелодия о воспоминании по родине.



Ил. 8. Чэнь Бинь. Мелодия для циня.



Ил. 9. Чэнь Бинь. Мелодия сэ.



Ил. 10. Чэнь Бинь. Стоящий журавль слушает мелодию циня.



Ил. 11. Гуань Пинху. Цветы распускаются.



Ил. 12. Гуань Пинху. Девушка играющая на цине.



Ил. 13. Гуань Пинху. Картины серия – цинь, шахматы, каллиграфия и краска.

к единству зрения и слуха, к их взаимопроникновению, к благоухающему утонченностью сердцу, готовому к восприятию истины.

В заключении нашей статьи мы обратимся к творчеству Гуань Пинху (1897–1967), который также был известен как художник и исполнитель на гуцине. Тот, кто слышал соло на гуцине «Потоки», обязательно вспомнит китайского исполнителя Гуань Пинху. Эта песня стала первой древнекитайской мелодией, раздавшейся в космосе (запись была включена 20 августа 1977 года на борту американского космического корабля «Вояджер»).

Гуань Пинху (первое имя Пин, второе имя Цзиань) считал себя дилетантом в области искусства, но это было не так. Его отец Гуань Няньци – директор Художественной академии при Палате исполнения императорских желаний династии Цин – прекрасно владел живописью и искусством игры на цине. Получив воспитание от отца, Гуань Пинху отличался широким кругом увлечений. Он достиг высот не только в искусстве живописи и игре на цине, но и обладал знаниями по устройству традиционного китайского сада, выращиванию птиц и золотых рыбок, а также других животных.

Сразу после смерти отца Гуань Пинху обратился к нескольким учителям, чтобы продолжить совершенствовать свое мастерство. Его учителем живописи стал известный художник Цзин Шаочэн, у которого он учился рисовать портреты, картины в жанре «Хуа-няо», освоил стиль работы кистью «Гунби», развил оригинальный и красивый почерк в каллиграфии. После падения династии Цин молодой художник преподавал в Пекинском столичном колледже изящных искусства, но это были трудные годы его жизни. Чтобы прокормить семью, он давал бесконечные уроки живописи, а вечерами рисовал. Иногда, для того чтобы купить один веер для рисунка, он вынужден был идти через весь город. Для оплаты образования трех дочерей он даже работал маляром в знаменитом музее Гугун (Пекин, Запретный город). Однако утешением во всех несчастьях ему служил гуцинь. Художник, обращаясь к наследию древнекитайских мастеров, открыл для себя много новых сочинений,

упоминания о которых он прочел в надписях к картинам. Среди почти 3000 нотных записей пьес для гуциня, передававшихся из поколения в поколение (включая разные издания), наиболее известными оказались 70 произведений. Остальные ноты оказались столь сложны и непонятны, что не всякий музыкант взялся бы их сыграть. Художник, встречая на картинах упоминания о различных приемах игры, смог их расшифровать. Вскоре он опубликовал результаты своих трудов в книге «Исследование древних аппликатур» [1]. Благодаря его трудам в историю древнекитайской музыки «вернулись» такие песни, как «Гуанлинсань», «Юйлань», «Лисао», «Дахуцзя», «Хуцзяшиба пай», «Цюйхун», «Иньнай» и др. В настоящее время современные переложения этих песен получили признание среди многих китайских исполнителей на гуцине.

Заключение. Важность исторического, политического, социокультурного и художественного опыта предшествующих поколений в культуре современного Китая не подвергается сомнению. Традиционная китайская живопись не открывала новое, не учила, а служила нравственному совершенствованию. Задача современного художника состоит в том, чтобы раскрыть зрителю трансцендентную идею искусства, идущую из глубины веков.

ЛИТЕРАТУРА

- 1. 汪毓和编著《中国近现代音乐史》云南教育出版社 201 年 383页 = Ван, Минь Хе. История китайской современной музыки / Минь Хе Ван. Издательство образования Юньнань, 2010. 383 с.
- 2. 彭修银《中国绘画艺术论》清华大学出版社 2001年 282 页 = Пен, Сю Ин. Обсуждение изобразительного искусства Китая / Сю Ин Пен. Издательство Циньхуаского университета, 2001. 282 с.
- 3. 蔡显良《二十世纪中国绘画艺术》暨南大学出版社 2009 年 314页 = Цай, Сяньлян. Художественное искусство в 20 веке Китая / Сяньлян Цай. Издательство Цзинаньского университета. 2009. 314 с.
- 4. 冰凌《浅谈中国绘画艺术特点》中国美术学院学报 2008 年第八期 56-59页 = Бин, Лин. Простой анализ особенности китайской национальной живописи / Лин Бин // Научный журнал Китайской академии искусства. 2008. № 8. С. 56-59.
- 5. 匡君,彭岁枫《"天人合一"与传统器乐中的音色观念》中国音乐 2008年第2期 136-138页 = Го, Цзюнь. Принцип единства природы и человека и представления о тембре традиционных инструментов / Цзюнь Го, Суй Фэн Пэн // Китайская музыка. 2008. № 2. С. 136–138.

Поступила в редакцию 21.09.2015 г.

УДК 912.43:93/94:94(460.23)«13/14»

Культурный глобализм Средневековья: Хафуда Крескес, мастер карт и компасов

Новоселова В. И.

Государственное учреждение образования «Республиканский институт высшей школы», Минск



Впервые вводится в научный оборот восточноевропейской медиевистики биографические данные о соавторе Каталонского атласа Хафуде Крескесе. Архивные источники раскрывают сведения о привилегиях, семейном положении, имуществе, профессиональном статусе «мастера искусства создания таррае типdi и навигационных карт». Указы отражают важные знаки внимания королевских особ: короля Педро IV Арагонского и принца Хуана Арагонского и патронаж ими жизни мастера карт и компасов. Автор данной статьи приводит подробную аргументацию в пользу соавторства Каталонского атласа Хафудой Крескесом, основанную на публикациях испаноязычных исследователей о деятельности средневекового испанского картографа, представителя майоркской школы. В заключении статьи отражены разнообразные связи, которые через личность Хафуды Крескеса позволяют раскрыть взаимодействие микрокосмоса человека и макрокосмоса Вселенной.

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

(Искусство и культура. — 2016. — N^{o} 2(22). — С. 87-90)

Cultural Globalization of the Middle Ages: Jafuda Cresques, Master of Maps and Compasses

Navasiolava V. I.

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

For the first time the biographical data of the co-author of the Catalan Atlas, Jafuda Cresques, are introduced into the scientific circulation of Eastern European medieval studies. Archival sources reveal information about privileges, family status, property, professional status of the «master of creation of mappae mundi and navigational charts». The important points of royals' attention (King Peter IV of Aragon and Prince Juan of Aragon) and their patronage of the life of the master of maps and compasses are reflected in the decrees. The author of this article provides a detailed argumentation in favor of co-authorship of Catalan Atlas, based on Spanish research publications about the professional activities of the medieval Spanish cartographer, a representative of the Majorcan school. In the conclusion the author of the article reflects a variety of connections, which through the personality of Jafuda Cresques can reveal the interaction of the microcosm of the Man and the macrocosm of the Universe.

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

(Art and Culture. — 2016. — № 2(22). — P. 87-90)

Каталонский атлас – ярчайшая репрезентация средневековой картографической школы, о чем свидетельствует пристальное внимание научного мира к данному источнику, однако не меньший интерес вызывают его создатели, Крескес Авраам (Cresques Abraham, 1325–1387) и его сын Хафуда Крескес (Jafudà Cresques, 1360–1406/1407). Личность первого из них была рассмотрена нами в статье «Культурный глобализм Средневековья: Крескес Авраам, создатель Каталонского

атласа». Однако связь отца и сына не ограничивается совместной работой, она является скорее предтекстом к их жизни, которая находилась под пристальным вниманием королевских особ, что отражено в архивных документах.

Целью данной статьи является введение в научный оборот восточноевропейской медиевистики комплекса источников, в которых отражены биографические данные о Хафуде Крескесе, мастере карт и компасов, соавторе Каталонского атласа и его взаимо-

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

отношениях с представителями арагонской королевской династии.

Биографические данные 0 соавторе Каталонского атласа. Авторство Каталонского атласа приписывают средневековому картографу Крескесу Аврааму, однако не стоит забывать о том, что его сын Хафуда Крескес владел картографическим ремеслом на высоком уровне. Этот факт и конкретные данные, представленные в документах, привели к возникновению многочисленных теорий о соавторстве отца и сына.

Королевские документы 1410 г. информируют нас о смерти Хафуды Крескеса, который при обращении в христианство в 1391 г. взял себе христианское имя Хайме Рибес (Jaume Ribes). В документах говориться о судебном споре между обращенной вдовой Анной (Anna) с Майорки и еще одной обращенной по имени Долча (Dolça), вдовой Хайме Рибеса. В первом документе Анна, записана как вдова Элича Крескеса (Eliça Cresques), а во втором – вдова еврейского мастера компасов Крескеса [1, 2270, folio 194 verso; 2271, folio 61 recto-verso]. Следовательно, мы имеем разбирательство между матерью Хайме Рибеса (овдовевшей в 1387 г.) и его женой.

У Крескеса Авраама и его супруги Сеттадар (Settadar) было двое детей, о которых нам известно: сын Хафуда Крескес (после крещения – Хайме Рибес) и дочь Аструга (Astruga), в крещении Франческа (Francesca).

О доме, с которым связана жизнь не только Хафуды Крескеса, но и его отца, есть упоминание в двух документах, датированных 1378 и 1381 гг. В данных документах были записаны привилегии, данные хозяину (Крескесу Аврааму) королем Педро и принцем Хуаном относительно доступа к питьевой воде из фонтана города [1, 1439, folio 132 verso-133 recto]. Третий документ, также датируемый 1381 г., упоминает дом в связи с разрешением принца Хуана построить публичную баню для еврейских мужчин и женщин [1, 1686, folio 90 recto]. 30 октября 1391 г. Хайме Рибес, ранее Хафуда Крескес, заявил 0 владении большим домом с садом, который соседствует с домом тамплиеров, и о своем желании жить в нем или сдавать его [2]. Еще один документ, который датируется 29 августа 1392 г., говорит об обмене домами между

христианским нотариусом и обращенным в христианство евреем Хайме са-Флор, в качестве границ домовладения упоминаются три улицы, одна из которых называется del buxoler («улица создателей компасов»), что говорит о важности расположения дома Крескеса в еврейском квартале [3]. В 1394 г. в двух других королевских документах говориться о доме Крескеса как о резиденции Ордена госпитальеров и о продаже его Хайме Рибесом христианскому нотариусу [4; 5].

Хафуда Крескес, который работал с отцом (Крескесом Авраамом) как минимум с 1382 г., долгое время упоминается в источниках без указания профессии. Благодаря последним исследованиям Хайме Риера и Габриэля Ломпарта мы знаем, что титул Хафуда Крескеса «мастер искусства создания таррае mundi и навигационных карт» использовался с 1390 г. [6].

Хафуда Крескес сочетал два ремесла: в источниках он назван «мастер искусства создания *mappae mundi* и навигационных карт» [4]. Сын был достоин своего отца, поэтому и сохранил двух основных заказчиков: короля Педро Церемонного и принца Хуана.

Король и его еврей. Хафуду Крескеса с королем Педро Церемонным связывает профессиональная деятельность картографа, которая вливалась в будни мастера по средствам указов правителя.

18 сентября 1380 г. королевской канцелярией был издан указ, в котором говорится о получении в тот год Хафудой Крескесом, сыном Крескеса Авраама, титула приближенного к королевской семье [1, 1442, folio 78 verso-79 recto; 1664, folio 54 recto-55 recto, 30.07.1381]. Возможно, этим титулом было оплачено выполнение Крескесом и его сыном какого-то заказа для короля.

В 1382 г. король Педро не только купил *тарра mundi*, но и заказал сделать другие, как об этом свидетельствуют документы. 17 и 21 апреля 1382 г. король Педро подписал два указа. В первом король реагирует на жалобу Крескеса на руководителей еврейской общины (*Aljama*) Майорки, которые исключили его из совета общины, несмотря на тот факт, что предки Крескеса всегда входили в него. Король приказал губернатору Майорки заставить *Aljama* принять Крескеса в совет [1, 1438, folio 135 recto]. Во втором указе, который также адресован губернатору

Майорки, король приказывает проследить за тем, чтобы «члены его семьи» Крескес Авраам и его сын Хафуда Крескес могли покупать мясо, которое им нужно, у еврейских мясников для того, чтобы продолжать работу и трудится над созданием *mappae mundi* для короля [1, 1438, folio 135 recto].

Принц и его еврей. Принц Хуан удовлетворил несколько просьб Крескеса Авраама, которые были связаны с его сыном, Хафудой Крескесом. В приказе 15 июля принц обращается к королевским властям Майорки и приказывает им не препятствовать члену его семьи, Хафуде Крескесу, сыну Крескеса Авраама, если он захочет взять вторую жену, в то время как первая все еще жива. Принц Хуан объясняет это тем, что жена Хафуды, Долча (Dolça), и с которой он прожил пять лет, не способна родить ему потомка. В реальности, как объясняется в документах, это было освобождением от наказания, которому Хафуда Крескес мог подвергнуться, если бы он взял вторую жену при жизни первой. По закону Моисея этот сценарий был возможен, но предусматривал наказание, если не было получено предварительное разрешение от местных властей [1, 1664, folio 32 verso]. Через пять дней принц Хуан выдал еще один документ, адресованный правителю города, в котором он сообщает, что переводит под свою юрисдикцию двух евреев, так как они являются «членами его семьи» [1, 1664, folio 53 verso, 20.VII.1381; 7]. Факт того, что и владения евреев переходили под королевскую юрисдикцию, говорит о том, что данный документ - ответ на чрезмерное налогообложение, на которое жаловались евреи. Это подтверждается еще одним обращением принца Хуана, которое было сделано через десять дней и адресовано секретарям и сборщикам налогов еврейской общины (Aljama) на Майорке, так как они не выполнили приказ короля Педро одиннадцать месяцев назад. В данном документе принц Хуан требовал от правителя города назначить наказание секретарям, так как они нарушают королевские приказы [1, 1664, folio 55 recto, 30.VII.1381]. Последний, выданный летом 1381 г., документ связан с конфликтом Крескеса Авраама и его родственников с тещей его сына Ханини (*Hanini*) [1, 1664, folio 52 verso-53 recto, 25.VII.1381].

Знаменитое письмо принца Хуана (1387 г.) говорит о смерти еврея и о незавер-

шенной *mappa mundi* [1, 1944, folio 36 verso]. Хафуда Крескес завершил эту работу своего отца и выставил счет королевскому солиситору Майорки в 60 майоркских фунтов и 8 шиллингов. Однако по документам мы знаем, что принц Хуан выдал королевскому солиситору только 60 майоркских фунтов [1, 1972, folio 146 recto].

Кем же был создан Каталонский атлас: отцом или сыном? Необходимо рассмотреть вопрос о связи данного памятника с Хафудой Крескесом. В 1890 г. исследователь с Майорки Габриэль Лабрес (Gabriel Llabrés) был первым, кто атрибутировал атлас Хафуде Крескесу [5]. Данная атрибуция основывалась на письме принца Хуана от 5 ноября 1381 г., в котором говорится о *тарра mundi* во владении принца, предназначенной в качестве подарка королю Франции Карлу VI. Данная информация о *тарра mundi*, была сделана евреем по имени Крескес. Она натолкнула Г. Лабреса на следующую цепочку рассуждений, напрямую связанную с Хафудой Крескесом: тарра типdi, которую подарили королю Карлу VI – это Каталонский атлас из Парижа; автор тарра mundi, еврей Крескес - выходец с Майорки Хафуда Крескес, мастер *тарра mundi*; Хафуда Крескес, который в 1391 г. был крещен и принял христианское имя Хайме Рибес (Jaume Ribes) был тем самым «mestre Jacome de Malhorca», который, согласно португальским хроникам, был вызван принцем Португалии Генри-хом учить картографической технике португальских мореплавателей.

Наиболее неясным является последнее утверждение, сформированное на отождествлении Хайме Рибеса с «mestre Jacome de Malhorca», что связывает португальскую школу картографии и майоркскую школу картографии. Эта связь была очевидной для многих исследователей, особенно после работы Гонсалеса де Репараса (Gonçal de Reparaz), опубликованной в 1930 г. [7]. Однако на данном этапе изучения этого вопроса есть документы, которые свидетельствуют о смерти Хайме Рибеса до 1410 г. (до битвы при Сеуте и до того, как Генрих Мореплаватель развернул свою политику морской экспансии). Очевидно, что вопрос о «mestre Jacome de Malhorca» остается открытым.

Что касается утверждения Г. Лабреса о том, что еврей Крескес, автор *mappa mundi* – это

Хафуда Крескес, то каталонский историк-медиевист Антони Рубио (Antoni Rubió) убедительно опроверг его. Исследователь собрал и проанализировал документы о «мастере *таррае типді* и компасов» Крескесе Аврааме, отце Хафуды Крескеса, которые он обнародовал в своей публикации [8]. Именно в Крескесе Аврааме следует видеть создателя Каталонского атласа, т. к. Хафуда Крескес был еще слишком молод для самостоятельной работы (благодаря исследованиям Γ . Ломпарт (G. Llompart) мы знаем, что он родился в 1360 г.) [9]. Несмотря на это, многие исследователи продолжают придерживаться мнения, что Хафуда Крескес участвовал в создании mappa mundi, которую Принц Хуан отправил в Париж в 1381 г. (и видят в ней Каталонский атлас). На наш взгляд, существование документа, датированного апрелем 1382 г. (также опубликован А. Рубио), доказывает, что Хафуда Крескес работал вместе со своим отцом над созданием *тарра mundi*, заказанной королем Педро Церемонным, не является достаточной причиной для утверждения, что и предшествующие *таррае mundi* были результатом совместного труда отца и сына [1, 1438, folio 135 verso]. X. Риера и Санс и Г. Ломпарт утверждают, что титул «мастер в искусстве создания mappae mundi и навигационных карт» применительно к Хафуде использовался впервые в 1390 г. [6]. Учитывая данные факты, мы можем рассматривать Хафуду Крескеса только в качестве помощника своего отца, а не полноценного автора Каталонского атласа.

Заключение: глобализм Средневековья. Еврейские картографы создали Каталонский атлас по заказу католического монарха в качестве подарка для другого христианского короля, данный факт является примером межкультурных коммуникаций, которые нашли свое отражение в приведенном источнике. Этот уникальный памятник не ограничивает, а расширяет общую культурную картину мира. В нем отразилась целая система многообразных связей, лишь некоторые из которых мы представим ниже:

1. Крескеса Авраама и Хафуды Крескеса с королевским домом Арагона через короля Педро Церемонного и принца Хуана: патронаж сына и отца над сыном и отцом.

- 2. Короля Педро IV Арагонского с королем Карлом VI Французским через Каталонский атлас.
- 3. Крескеса Авраама и Хафуды Крескеса с Каталонским атласом: автор и творение.
- 4. Каталонского атласа с источниками, которые послужили информационной базой для его создания.
- 5. Крескеса Авраама и Хафуды Крескеса через источники с еврейскими, мусульманскими христианскими знаниями.
- 6. Крескеса Авраама и Хафуды Крескеса со всем известным миром в период Средневековья, в том числе и со странами, в которых они никогда не были и не могли побывать.

Все вышеперечисленные связи и прежде всего сами личности Крескеса Авраама и Хафуды Крескеса – их жизненная история, их выдающиеся знания, их уникальные работы – показывают взаимодействие микрокосмоса человека и макрокосмоса Вселенной.

ЛИТЕРАТУРА

- 1. Arxiu de la Corona de Aragò, Cancelleria Registre 2270, folio 194 verso; 2271, folio 61 recto-verso; 1439, folio 132 verso-133 recto; 1686, folio 90 recto; 1442, folio 78 verso-79 recto; 1664, folio 54 recto-55 recto, 30.07.1381; 1438, folio 135 recto; 1664, folio 32 verso; 1664, folio 53 verso, 20.VII.1381; 1664, folio 55 recto, 30.VII.1381; 1664, folio 52 verso-53 recto, 25.VII.1381; 1944, folio 36 verso; 1972, folio 146 recto; 1438, folio 135 verso.
- 2. Quadrado, J. M. La Judería de la ciuddad de Mallorca en 1391 / J. M. Quadrado // Boletín de la Real Academia de la Historia. 1886. IX. P. 294–312, n. 43.
- 3. Arxiu Històric del Regne de Mallorca, Capbreviacions del Temple, T-661, folio 122 recto.
- 4. Bonet, M. Cartas sobre Jafudà Cresques, cartógrafo mallorquín (siglo XIV) / M. Bonet // Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana. 1897–1898. VII. P. 125–126, 148–149, 169.
- 5. Llabrés, G. El maestro de los cartógrafos mallorquines / G. Llabrés // Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana. 1889–1890. III. P. 313–318.
- 6. Llompart, G. Jafudà Cresques is Samuel Corcós. Més documents sobre als jueus pintors de cartes de navegar (Mallorca, segle XIV) / G. Llompart, J. Riera // Bolletí de la Societat Archeologica Luliana. 1984. 40. P. 347.
- 7. Reparaz, G. Mestre Jacome de Malhorca, cartografo do infant. Contribução paro o estudo da Cartografia portuguesa / G. Reparaz // Biblos Revista de Faculdade de Letras de Universidade de Coimbra. 1930. 6. P. 47–48, n. 3–4, 5–6.
- 8. Rubió i Lluch, A. Documents per l'Història de la Cultura Catalana Mig-eval : 2 vol. / A. Rubió i Lluch. Barcelona : Institut d'estudis catalans, 1908–1921. 2 vol.
- 9. Llompart, G. El testament del cartógrafo Cresques Abraham y otros documentos familiars / G. Llompart // Estudis Baleàrics. 1999–2000. 64/65. P. 101.

Поступила в редакцию 14.09.2015 г.



УДК 37.013.8:398:159.922.4-057.874

Фольклор в формировании этнической идентичности младших школьников (на примере российской и белорусской школы)

Гриценко В. В.*, Орлова А. П.**

*Образовательное учреждение высшего образования «Смоленский гуманитарный университет», Смоленск **Учреждение образования «Витебский государственный университет имени П. М. Машерова», Витебск





В статье определена актуальность исследования фольклора в формировании этнической идентичности личности; показано место фольклора в деятельности известных педагогов-просветителей (Я. А. Коменский; К. Д. Ушинский; белорусские просветители конца XIX начала XX века, принимавшие активное участие в сборе, изучении и пропаганде фольклора; Н. К. Крупская), с акцентом на его реализацию в опыте работы начальной школы. Представлен контент-анализ учебников, предназначенных для обучения в начальной школе городов Витебска и Смоленска, с точки зрения возможности реализации фольклора в формировании этнической идентичности школьников. Выявлены особенности представленности фольклора (объем фольклорного материала, манровый состав, этническая принадлежность единиц фольклора), обусловленные спецификой исторического развития и современной образовательной политики Беларуси и России.

Ключевые слова: этническая идентичность школьников, фольклор как средство формирования этнической идентичности. (Искусство и культура. — 2016. — № 2(22). — С. 92-102)

Folklore in Shaping Ethnic Identity of Junior Schoolchildren (in Russian and Belarusian Schools)

Gritsenko V. V.*, Orlova A. P.**

*Educational Establishment of Higher Education «Smolensk Humanitarian University», Smolensk **Educational Establishment «Vitebsk State P. M. Masherov University», Vitebsk

Research urgency of folklore in shaping ethnic identity of the personality is identified in the article. Place of folklore in the activity of outstanding teachers-enlighteners is shown (Ya. A. Komenski, K. D. Ushinski, Belarusian enlighteners of the late XIX – early XX centuries, who participated in collecting, studying and propagating folklore; N. K. Krupskaya), with the accent on its implementation in the experience of primary schools work. Content analysis of textbooks for primary schools in the cities of Vitebsk and Smolensk from the point of view of the possibility of implementation of folklore in shaping ethnic identity of schoolchildren is presented. Features of folklore representation are found out (amount of folklore material, genre composition, ethnic origin of folklore items) which are conditioned by the specificity of historical development and contemporary education policy in Belarus and Russia.

Key words: ethnic identity of schoolchildren, folklore as a means of shaping ethnic identity.

(Art and Culture. — 2016. — № 2(22). — P. 92-102)

Социальная напряженность в современном поликультурном мире, а также внешняя и внутренняя политика Беларуси и России, направленная на стабилизацию негативных процессов глобализации, сохране-

ние мира и сотрудничества между народами обуславливают интерес к теме исследования. Ситуация в современном мире обостряет деформацию национальных отношений, что актуализирует формирование этниче-

Адрес для корреспонденции: e-mail: annajr39@yandex.ru - А. П. Орлова

ской идентичности личности в системе образования, которая во многом определяет систему этносоциальных отношений, выбор и регуляцию того или иного типа поведения в поликультурной среде. Ученые разных областей знаний издавна пытаются найти панацею в их решении. Философы, социологи, политологи, психологи, педагоги с разных точек зрения подходят к поиску путей оптимизации данного процесса. Между тем на протяжении веков успешному формированию этнической идентичности личности способствует народная педагогика. Основоположник этнопедагогики как науки Г. Н. Волков подчеркивал, что «этнопедагогика изучает процесс социального взаимодействия и общественного воздействия, в ходе которого воспитывается, развивается личность, усваивающая социальные нормы, ценности, опыт; собирает и систематизирует народные знания о воспитании и обучении детей, народную мудрость, отраженную в религиозных учениях, сказках, сказаниях, былинах, притчах, песнях, загадках, пословицах и поговорках, играх, игрушках и пр., в семейном и общинном укладе, быте, традициях, а также философско-этические, собственно педагогические мысли и воззрения, т. е. весь педагогический потенциал, оказывающий влияние на процесс историко-культурного формирования личности» [1, с. 4]. Вышесказанное актуализирует акцентирование внимания на фольклоре как средстве формирования этнической идентичности детей младшего школьного возраста.

Цель исследования – на основе сравнительно-сопоставительного контент-анализа учебников, предназначенных для обучения в начальной школе городов Витебска и Смоленска, показать особенности реализации фольклора в формировании этнической идентичности школьников в белорусской и российской школе.

Актуализация исследования фольклора в формировании этнической идентичности личности. Проведенный анализ диссертационных работ, подготовленных российскими и белорусскими учеными, свидетельствует о том, что проблема формирования этнической идентичности личности в современном мире как никогда актуальна и имеет самую прямую связь с изучением языка и фольклора.

Обэтом свидетельствуют многочисленные исследования представителей разных отраслей знаний, выполненные на уровне диссертаций: философия (Л. Н. Евсеева, Т. А. Юдина, 2013); психология (Е. В. Беляева, 2005; Р. В. Борисов, 2007; Э. Т. Уталиева, 1995; Т. Н. Стефаненко, 1999); педагогика (М. В. Абдрахманова, Т. Х. Ахмадова, 2011; С. В. Иванова, 2011; С. А. Герасимов, 2004; М. И. Корякина, 2002; О. Н. Костюшина, 2009; А. А. Мирзаянов, 2006; О. С. Михайлова, 2010; М. М. Никеева, 2006; М. А. Чистякова, 2007).

Исследователи отмечают, что в процессе этнонаправленного образования, воспитания и обучения происходит становление механизмов этнической идентификации, посредством которых формируется этническая идентичность как базовое качество личности (М. А. Чистякова, 2007). При разработке концепции этнокультурного образования детей ученые акцентируют внимание на важнейших стратегических принципах, где выделяют «принцип этнопедагогизации образовательной среды на основе регионализации-районирования содержания этнокультурного образования» (Е. С. Бабунова, 2009). Существенное место в этом процессе занимает фольклор как неотъемлемая часть родного языка, отражающего портрет народа, т. е. представления об этнической принадлежности личности.

Вышесказанное проецирует внимание ученых на проблеме формирования этнической идентичности детей и подростков средствами фольклора. Многие исследования раскрывают потенциальные возможности использования фольклора в разных сферах деятельности человека (В. А. Владимирова, 2013; Г. А. Барташевич, 1974; В. И. Климов, 2013). Особое внимание сосредоточено на изучении воспитательной ценности фольклора при работе с детьми младшего школьного возраста, как наиболее сензитивного возраста для его восприятия (М. В. Абдрахманова, 2004; Т. Х. Ахмадова, 2011; С. В. Иванова, 2011; О. Н. Костюшина, 2009; О. С. Михайлова, 2010). Среди исследований можно отметить работы, непосредственно касающиеся изучения психолого-педагогического воздействия отдельных видов фольклора, в частности, народной сказки на нравственное воспитание детей младшего школьного (С. А. Герасимов, 2004; М. И. Корякина, 2002; А. А. Мирзаянов, 2006; Б. С. Найденов, 1954; М. М. Никеева, 2006), а также на формирование этнической идентичности младших школьников (Е. В. Беляева, 2005) [2].

Фольклор в деятельности известных педагогов-просветителей. Прогрессивные просветители всех времен и народов с большим почтением относились к народной мудрости, отраженной в фольклоре. Понимая, что фольклор является живым организмом, влияющем на сохранение этнических особенностей народа, они старались принимать самое активное участие в его сборе, изучении и внедрении в школьное обучение. Я. А. Коменский во время обучения в высшем учебном заведении начал собирать примеры родного языка, которые являются важным средством народной педагогики. После 40-летней работы в этом направлении был издан большой словарь чешского языка. Многие годы Коменский собирал и изучал пословицы и поговорки чешского народа. В итоге был напечатан сборник «Мудрость старых чехов», где нашли свое место более чем две с половиной тысячи пословиц и поговорок. Педагогическая значимость данной работы заключается в том, что каждую пословицу и поговорку Я. А. Коменский снабдил педагогическим комментарием.

К. Д. Ушинский, раскрывая педагогический гений русского народа, акцентировал внимание на педагогическом потенциале народных сказок. Рассматривая родное слово в качестве величайшего наставника, пословицы и поговорки признавал лучшим средством приобщения ребенка к родному языку. Теоретические постулаты о народности воспитания практически воплотились в «Родном слове (книге для учащихся)», где нашли свое место пословицы, поговорки, сказки, скороговорки, загадки и ряд других средств народной педагогики. Идея народности воспитания стала центральной в педагогической концепции К. Д. Ушинского, определив его роль в развитии отечественной педагогики и место в едином историкопедагогическом процессе. Учение великого исследователя о народности воспитания оказало значительное влияние на развитие педагогики, акцентировав внимание ученых на народной педагогике, а, соответственно, на родном языке и фольклоре, определяющих основу формирования этнической идентичности личности.

Примером положительной реализации фольклора в развитии национальной школы, а, следовательно, в формировании этнической идентичности, служит опыт белорусских просветителей XIX - начала XX века, принимавших активное участие в сборе, изучении и пропаганде фольклора: Павел Васильевич Шейн (1826-1900); Николай Яковлевич (1845-1910);Никифоровский Евдоким Романович Романов (1855-1922); Александр Казимирович Сержпутовский (1864–1940); Адам Егорович Богданович (1862–1940); Алоиза Пашкевич (Тетка) (1876-1916);Якуб Колас (К. Н. Мицкевич) (1882–1956); Вацлав Устинович Ластовский 1938); Михаил Адольфович Федоровский (1853-1923); Евфимий Федорович Карский (1861-1931); Митрофан Викторович Донар-Запольский (1867–1934). Опираясь на идею народности воспитания, они развивали белорусскую школу и педагогическую мысль. Результаты их научных поисков и исследований народного творчества нашли отражение в фундаментальных фольклорных сборниках, словарях белорусского языка, которые и сегодня помогают возрождению белорусской культуры, гуманных традиций народной педагогики. Александр Николаевич Пынин (1833-1904), известный русский литературовед, этнограф, академик Петербургской академии наук (1898), вице-президент Академии наук (1904) в свое время провел глубокое и всестороннее исследование важнейших трудов белорусских фольклористов, этнографов и педагогов (см. четырехтомный труд «История русской этнографии»). Целенаправленное исследование ученого может служить основой для рассмотрения роли и места фольклора в формировании этнической идентичности белорусского народа.

Важные идеи, раскрывающие ценность фольклора в формировании этнической идентичности личности раскрывал в сво-их многочисленных трудах ученый, педагог, белорусский историк, этнограф, фольклорист Митрофан Викторович Донар-Запольский («Белорусское прошлое» (1988); «Белорусская свадьба и свадебные песни: Этнографический очерк» (1888); «Заметки о

белорусских говорах» (1893); «Белорусское Полесье: Сборник этнографических материалов» (1895); «Очерки обычного семейного права крестьян Минской губернии» (1897); «Западнорусская семейная община в XV веке» (1897); «Очерки семейственного обычного права крестьян Минской губернии» (1897); «Очерки по организации западнорусского крестьянства в XVI в.» (докторская диссертация, 1905); «Исследования и статьи. Т. 1: Этнография и социология, обычное право, статистика, белорусская письменность» (1909)). Фундаментальные исследования в области национальной и культурной самобытности белорусского народа, белорусской этнографии и фольклористики позволили просветителю выдвинуть целый ряд идей, значимых для формирования этнической идентичности личности: белорусы - самостоятельный народ, способный занять равноправное место в семье европейских народов; самобытная духовная культура, основой которой является устное народное творчество, - характерная особенность этнического сообщества белорусов; народное творчество - величайшее богатство белорусского народа, которое следует поддерживать и сохранять; особенности духовной культуры белорусов, определенные спецификой исторического развития, обусловили формирование черт и качеств, присущих белорусскому этносу и белорусской нации; важнейшие педагогические средства, созданные народом, в частности, песни и сказки служат цели просвещения и способствуют нравственному оздоровлению общества.

Следует отметить, что интерес в связи с определением места фольклора в формировании этнической идентичности школьников представляет собой деятельность целого ряда белорусских просветителей. Однако среди них следует выделить тех, кто воплотил фольклор в учебных книгах, предназначенных для начальной школы. Так, например, Алоиза Пашкевич (Тетка) боролась за создание национальной школы на белорусском языке. Досконально изучала белорусский язык, традиции, обычаи, многообразную культуру белорусов, народную психологию. В результате ею была издана хрестоматия для первого года обучения в школе «Первое чтение для деток белорусов» (1906), где нашли свое воплощение пословицы, поговорки, загадки, сказки, песни и другие виды устного народного творчества белорусов.

Якуб Колас (К. Н. Мицкевич) со студенческой скамьи внимательно относился к родному языку, традициям, обычаям белорусов, старался изучать культуру народа в ее естественной обстановке, в частности, любил наблюдать и изучать живую народную речь. В результате в 1909 году им была издана хрестоматия для второго года обучения в школе «Второе чтение для детей белорусов», где представлены лучшие образцы белорусского устного народного творчества, способствующие, согласно ментальности белорусов, формированию толерантности по отношению к самому себе, другим людям, другим народам, вероисповеданиям. В 1927 году Якуб Колас издает первую в истории белорусского народа «Методику родного языка», что подчеркивает высокую оценку педагогом роли родного слова в формировании этнической идентичности личности. Особое значение с точки зрения формирования этнической идентичности детей младшего школьного возраста представляют также созданные Я. Коласом на основе фольклорного языка «Сказки жизни», где представлена в яркой образной форме философия жизни белорусского народа-труженика, - патриота своего отечества, толерантного по своей природе, ориентированного на гуманизм, проявляющийся в человечности. Следует подчеркнуть, что в основу своих педагогических взглядов Якуб Колас закладывает идею народности воспитания, взращенную на отечественной почве. К определяющим ее истокам он относит, прежде всего, родное слово. Могучие силы белорусского народа, любовь к языку и родине - главные черты идеи народности воспитания в педагогических взглядах просветителя, ориентированы на формирования этнической идентичности личности [3].

Нельзя не отметить также, в связи с определением места и роли фольклора в формировании этнической идентичности личности детей младшего школьного возраста, деятельность белорусского писателя, общественного и политического деятеля, академика, историка и филолога Вацлава Устиновича Ластовского. Глубокое знание истории белорусского народа, этнографии

и фольклора позволило ему выдвинуть ряд важных этнопедагогических идей: семья главное средство формирования личности; традиции и обычаи белорусов - основа семейного воспитания; белорусские песни, сказки - необходимое условие воспитания любви и уважения к родному краю, народу, белорусскому языку. Наиболее ярко народно-педагогические взгляды белорусского народа были охарактеризованы в работе «Што трэба ведаць кожнаму беларусу?». Практическая реализация народной педагогики и непосредственно фольклора в формировании этнической идентичности детей младшего школьного возраста нашла свое отражение в учебнике для начальной школы «Першае чытанне. Кніжыца для беларускіх дзетак дзеля навукі чытання» (1916 г.) (широко представлены в нем пословицы, поговорки, изречения и другие жанры белорусского фольклора). Главная идея, касающаяся формирования этнической идентичности личности, заложенная в наследии Ластовского: чтобы в белорусской семье уважали «звычаі і традыцыі беларусаў»; чтобы «спяваліся беларускія песні»; чтобы дети любили и уважали свой край, народ, песни, сказки, язык.

В связи с рассмотрением вопроса о формировании этнической идентичности детей младшего школьного возраста и определении места и роли фольклора в учебниках для начальной школы нельзя не отметить, что в 20-30-е годы XX века педагоги-теоретики и практики неоднозначно подходили к вопросу реализации в воспитании детей фольклора. По этому вопросу велась активная дискуссия на страницах ведущих педагогических изданий того времени. В связи с вышесказанным, следует обратить внимание на деятельность Н. К. Крупской. Исследователь видела огромный педагогический потенциал фольклора и его роль в формировании личности детей младшего школьного возраста. В 20-30-е годы прошлого столетия она принимает участие в дискуссии по вопросу изучения и использования фольклора в педагогических целях. Ее позиция во многом стала решающей в определении стратегии и тактики реализации средств народной педагогики, и непосредственно фольклора, в работе новой школы. Особо ярко

это проявилось на примере народных сказок. Вопрос о воспитательной значимости народных сказок интересует ученых-педагогов, прежде всего в связи с изданием детских книжек и созданием учебных книг для дошкольных учебно-воспитательных учреждений и школ. В определенной мере направляет и координирует работу в данном направлении Н. К. Крупская [4, с. 179–180].

Контент-анализ учебников, предназначенных для обучения в начальной школе городов Витебска и Смоленска, с точки зрения возможности реализации фольклора в формировании этнической идентичности школьников. Белорусские исследователи для частотного контент-анализа реализации фольклора в учебниках для начальной школы использовали учебники, предназначенные для школ с русским языком обучения и белорусским языком обучения; российские - учебники по литературному чтению для школьников 1–3 классов общеобразовательных учреждений, обучающихся по образовательным системам «Перспектива» и «Гармония». Единицами счета выступали представленные в учебниках произведения устного народного творчества (потешки, пословицы и поговорки, загадки, побасенки, песенки, сказки), имеющие в тексте ссылки на принадлежность их к культуре того или иного народа. Учитывались - фольклорное наполнение, жанровое разнообразие, идейно-воспитательный смысл.

Белорусские исследователи предварительно для контент-анализа реализации фольклора в учебниках для начальной школы взяли учебники, предназначенные для школ с русским и белорусским языками об-Сравнительно-сопоставительный анализ учебников, предназначенных для школ с русским и белорусским языками обучения показал, что представленность материалов фольклора в учебниках для обеих школ приблизительно одинакова как в количественном, так и в качественном отношениях. Поскольку, несмотря на то, что в Витебске проживает около 80 процентов белорусов и 12, 5 процентов русских, основным языком общения является русский¹ и в

¹ Согласно переписи населения 2009 года, в Витебске постоянно проживают представители 78 национальностей и народностей. К коренной национальности белорусам – отнесли себя 80,6% жителей, к русским – 12,7 процента. Назвали

городе нет школ с белорусским языком обучения (имеются только классы с белорусским языком обучения), мы сосредоточим свое внимание на исследовании учебников для школ с русским языком обучения. Это позволит российским и белорусским ученым, при дальнейшем сравнительно-сопоставительном исследовании интересующей проблемы формирования этнической идентичности младших школьников посредством фольклора, увидеть реальную картину реализации фольклора в школах городов Витебска и Смоленска.

Белорусские ученые в качестве объекта исследования русскоязычной школы использовали учебники 1-4 классов по всем учебным дисциплинам, где представляется возможность реализовывать фольклорный материал в целях формирования этнической идентичности детей младшего школьного возраста. Анализу был подвергнут ряд учебников 2 учебника: «Букварь» (А. К. Клышка, 2010), «Букварь» (Н. А. Сторожева, 2014), «Литературное чтение» (учебники ДЛЯ 2-4 классов) (В. С. Воропаева, Т. С. Куцанова, 2010, 2012, 2013), «Русский язык» (учебник для 2 класса) (М. Б. Антипова, А. В. Верниковская, Е. С. Грабчикова, 2011), «Русский язык» (учебник для 3 класса) (А. В. Верниковская, Е. С. Грабчикова, Н.П. Демина, 2012), «Русский язык» (учебник для 4 класса) (Е. С. Грабчикова, Н. Н. Максимук, 2013), «Беларуская мова» (падручнік для 2 класа) (В. І. Свірыдзенка, 2010), «Літаратурнае чытанне» (падручнік для 2 класа) (А. В. Вольскі, І. А. Гімпель, 2012), «Літаратурнае чытанне» (падручнік для 3 класа) (В. С. Варапаева, Т. С. Куцанава, 2013), «Літаратурнае чытанне» (падручнік для 4 класа) (А. Клышка, 2014), «Беларуская мова» (падручнікі 3–4 класаў) (Т. М. Валынец, 2013), «Человек и мир» (учебные пособия для 1-4 классов) (В. М. Вдовиченко, Т. А. Ковальчук, 2012).

С одной стороны, белорусские ученые выявили, что в учебниках, предназначенных

родным языком язык своей национальности 46,3 процента жителей города. Основным языком общения является русский (92% общей численности населения Витебска используют его дома для общения). Белорусский язык использовали для общения 2,8% населения города (Витьбичи, 21.10. 2010).

для школ с русским языком обучения, просматривается определенная национальная дифференциация фольклорного материала в учебниках по русскому и белорусскому литературному чтению: имеется четкая привязанность, соответственно, к фольклорному материалу русского и белорусского этноса (в учебниках по русскому литературному чтению присутствуют материалы русского фольклора, и, наоборот, в учебниках по белорусскому литературному чтению - белорусский фольклор); почти нет примеров переводного характера; не показаны примеры этимологического соотношения произведений фольклора. Кстати, следует отметить, что сегодня это очень актуально и, например, в Республике Беларусь используется в радиопередачах, связанных с изучением белорусского языка (предлагаются, в частности, русские пословицы и поговорки, и соответствующие им по смыслу варианты белорусских пословиц и поговорок). Приходится только сожалеть, что добрая традиция, складывающаяся в Беларуси, не находит своего отражения в учебниках для начальной школы, что очень важно в связи с особенностями формированием этнической идентичности личности, поскольку это именно тот сензитивный возраст, когда идет активное формирование представления человека о себе как о члене определенной этнической группы.

С другой стороны, особенностью учебников, предназначенных для школ с русским языком обучения, является почти полное отсутствие специального обозначения деления фольклорного материала по национальной принадлежности. Это касается, в частности, букварей, учебников по русскому языку и литературному чтению. Только народные сказки и отдельные песни привязаны к определенному этносу. Например, анализ «Букваря» (А. К. Клышка, 2010) свидетельствует о том, что целый ряд видов устного народного творчества (2 пословицы, 3 приметы, 6 загадок, 1 скороговорка, 1 колыбельная, 1 народная сказка) имеет принадлежность как к русскому, так и белорусскому фольклору. Однако специфика проявляется в том, что национальная принадлежность обозначается только для сказки (представлена белорусская народная сказка). Такая же тенденция наблюдается и в другом букваре. Имеется в виду «Букварь» (Н. А. Сторожева, 2014), в котором представлены 2 загадки, 3 пословицы, также без указания национальной принадлежности. В учебник для 2 класса «Литературное чтение» (В. С. Воропаева, Т. С. Куцанова, 2010) включены 6 пестушек, 3 колыбельные, 2 небылицы, 1 потешка, народные песни (русская, украинская, белорусская), народные сказки (2 белорусские, 2 русские, 1 немецкая, 1 сербская, 1 венгерская), 4 обрядовые песни, 8 скороговорок, 5 загадок, 5 примет и 42 пословицы. В учебник «Литературное чтение» для 3 класса (В. С. Воропаева, Т. С. Куцанова, 2012) - 2 прибаутки, 1 колыбельная, 1 лирическая, 1 игровая, 1 хороводная песни, календарные песни (колядки, масленичные, купальские), потешки, народные сказки (белорусская, русская), а также 46 пословиц. В учебник «Литературное чтение» для 4 класса (В. С. Воропаева, Т. С. Куцанова, 2013) - 3 легенды (белорусская, латышская, русская), 2 былины (русские), 9 пословиц.

Нельзя не отметить однобокость представленных в учебниках жанров фольклора. Так, например, анализ вышеназванных учебников, предназначенных для школ с русским языком обучения, свидетельствует, что в них зафиксировано 364 пословицы, 74 загадки, 18 скороговорок, 17 сказок, 10 легенд, 9 песен, 2 небылицы, 6 пестушек, 4 былины, 17 примет. В частности, в учебниках «Русский язык» для 2 класса (М. Б. Антипова, А. В. Верниковская, Е. С. Грабчикова, 2011) отмечены следующие жанры фольклора: 17 примет, 6 загадок, 35 пословиц; для 3 класса (А. В. Верниковская, Е. С. Грабчикова, Н. П. Демина, 2012): 3 примет, 12 загадок, 14 пословиц; для 4 класса (Е. С. Грабчикова, Н. Н. Максимук, 2013): 7 загадок, 35 пословиц, 5 поговорок, 1 русская народная сказка. В учебник для 2 класса «Беларуская мова» (В. І. Свірыдзенка, 2010) включено 58 пословиц.

В то же время следует указать на тот факт, что перечисленные выше жанры фольклора заключают в себе коллосальные возможности формирования этнической идентичности личности. Об этом говорят, в частности, пословицы и поговорки, размещенные на их страницах. Из 364 пословиц и поговорок 27 посвящено воспитанию любви к родной земле; 105 связано с воспитанием трудолюбия, уважительного отношения к людям труда; 14 акцентируют внимание на хле-

бе, являющемся результатом труда; 14 направлено на воспитания уважительного отношения к родителям. Большое внимание уделено нравственным качествам личности (102), приметам (88).

Наиболее удачно, с точки зрения возможности реализации фольклора в формировании этнической идентичности белоруса, являет собой пример учебников по белорусскому литературному чтения во 2 классе. Широко используется устное народное творчество в учебниках «Літаратурнае чытанне». Так, в учебниках для 2 класса (А. В. Вольскі, І. А Гімпель, 2012) представлены 2 колыбельные (калыханкі), 3 забаўлянкі, 2 заклічкі, 11 пословиц, отражающих поры года, отношение к труду, к людям, 2 считалки (лічылкі), 9 скороговорок, 9 примет погоды, загадки. В учебнике для 3 класса по «Літаратурнаму чытанню» (В. С. Варапаева, Т. С. Куцанава, 2 013) для изучения представлены различные виды песен: осенняя, зимняя песни (Калядкі), масленичные, весенние, летние (Купальскія), «жніўныя», лирические и шутливые песни, а также байки, 2 легенды (белорусские), 2 сказки, 3 приметы, 2 пословицы. В «Літаратурнае чытанне» для 4 класса (А. Клышка, 2014) автор включил 26 пословиц, 4 белорусские народные сказки. В содержание учебников «Беларуская мова» для 3 класса (Т. М. Валынец, 2012) включены 11 загадок, 10 пословиц, для 4 класса (Т. М. Валынец, 2013) - 11 загадок, 34 пословицы. Однако особенностью данных учебников является почти полное отсутствие фольклорного материала других народов.

С точки зрения возможности реализации фольклора в формировании этнической идентичности представителей разных народов определенный интерес представляют учебники по русскому языку и литературному чтению. В частности, как мы уже отмечали выше, здесь представлены народные песни, сказки, легенды разных народов: для 2 класса народные песни (русская, украинская, белорусская), народные сказки (2 белорусские, 2 русские, 1 немецкая, 1 сербская, 1 венгерская); для 3 класса народные сказки (белорусская, русская); для 4 класса легенды (белорусская, латышская, русская), 2 былины (русские). В то же время данные учебники, бесспорно, акцентируют внимание на фольклоре русского народа, и об этом свидетельствуют материалы фольклора. Это способствует формированию соответствующей этнической идентичности. Однако, анализ содержательной стороны представленного фольклорного материала, в частности, пословиц и поговорок, свидетельствует о том, что отдельные материалы фольклора не только по смысловому содержанию, но и согласно дословному переводу соответствуют белорусским аналогам. Это вполне объяснимо, поскольку проводимый учеными сравнительно-сопоставительный анализ материалов русского и белорусского фольклора позволяет говорить о преемственности идей нравственного воспитания в русской и белорусской народной педагогике, в том числе и области формирования этнической идентичности личности, что проявляется, прежде всего, в осознании таких нравственных понятий, как Родина, труд, хлеб, мать, любовь к родителям. Кстати, не только этнопедагоги (Орлова, А. П. Этнопедагогика: учеб. пособие / А. П. Орлова. - Минск: РИВШ, 2014), но и фольклористы (К. П. Кабашников, А. С. Лис, А. С. Федосик) отмечают общность сюжетов и идейного содержания разных жанров восточных славян (Узроўні агульнасці фальклору ўсходніх славян / под ред. К. П. Кабашникова и А. С. Федосика. – Минск, 1993).

Почти полностью отсутстует фольклор в учебниках, предназначенных для первого класса и в учебниках, не имеющих отношение к языку и литературе. Например, элементы народного фольклора слабо представлены в учебниках по дисциплине «Человек и мир»: для 1 класса (В. М. Вдовиченко, Т. А. Ковальчук, 2012) – 6 загадок, 13 пословиц; для 3 класса (В. М. Вдовиченко, Т. А. Ковальчук, 2012) – 4 пословицы; для 4 класса (В. М. Вдовиченко, Т. А. Ковальчук, 2012) – 4 пословицы, 5 примет.

Белорусские исследователи по итогам контент-анализа учебников, предназначенных для школ с русским языком обучения, пришли к выводу, что на изучение устного народного творчества в каждом классе отводится достаточно много времени. В начальной школе формируются представления о жанровом многообразии фольклора. Разнообразно устное народное творчество с точки зрения идейно-воспитательных возможностей, однако формированию этнической идентичности в наибольшей сте-

пени способствует акцентирование внимания фольклора на таких направлениях, как Родина (любовь к родному краю, земле-кормилице, патриотизм, почитание предков); труд (трудолюбие, мастерство, уважительность к людям труда, упорство в преодолении трудностей, дисциплинированность, взаимопомощь в труде) и природные явления и животные; семья (мать, почитание родителей, воспитание детей); нравственные качества личности (уважительность к людям, доброта, правдивость, честность, гостеприимство, товарищество, коллективизм). В учебниках для начальной школы представлены такие виды устного народного творчества, как приметы, скороговорки, загадки, песни, потешки, небылицы, сказки, легенды, пословицы, поговорки. Предлагаются произведения устного народного творчества разных народов, например, украинского, сербского, немецкого, венгерского («Литературное чтение»: учебник для 2 класса), латышского («Литературное чтение»: учебник для 4 класса), но наибольшую представленность имеют белорусский и русский фольклор.

Российские ученые в качестве объекта контент-анализа использовали учебники О. В. Кубасовой («Литературное чтение»: учебник для 1 класса общеобразовательных учреждений, 2014; «Литературное чтение»: учебник для 2 класса общеобразовательных учреждений: в 3 ч., 2012; «Литературное чтение»: учебник для 3 класса общеобразовательных учреждений: в 4 ч., 2013) и Л. Ф. Климановой, В. Г. Горецкого и Л. А. Виноградской («Литературное чтение». 1 класс. Учебник для общеобразовательных учреждений: в 2 ч., 2013; «Литературное чтение». 2 класс. Учебник для общеобразовательных учреждений: в 2 ч., 2011; «Литературное чтение». З класс. Учебник для общеобразовательных учреждений: в 2 ч., 2014).

При анализе содержания учебников для 1 класса выявлено, что в учебник О. В. Кубасовой включены народные сказки (2 русские, 1 американская, 1 армянская и 1 ингушская), загадки (4 русские), потешки (2 русские), побасенки (6 русских). В учебнике же Л. Ф. Климановой, В. Г. Горецкого и Л. А. Виноградской наряду с народными сказками (2 русские, 2 татарские и 1 ингушская), представлены песенки (4 английских, 1 голландская, 1 мордов-

ская, 1 русская, 1 удмуртская, 1 украинская, 1 французская, 1 чувашская, 1 шведская), пословицы и поговорки (3 русских, 1 калмыцкая, 1 мордовская, 1 татарская, 1 чечено-ингушская). Таким образом, представленность элементов русского фольклора выше в учебнике системы «Гармония», однако элементы фольклора других народов многообразнее представлены в учебнике системы «Перспектива».

Анализ содержания учебников для 2 класса свидетельствует о том, что народные сказки изучаются как на занятиях образовательной системы «Гармония» (1 белорусская, 1 дагестанская, 1 индийская и 6 русских сказок), так и на занятиях по системе «Перспектива» (1 белорусская, 1 корякская, 1 нанайская, 1 ненецкая, 5 русских и 1 хантыйская сказки). В учебнике О.В.Кубасовой есть также одна шотландская народная песенка. А в содержание учебника Л. Ф. Климановой, В. Г. Горецкого и Л. А. Виноградской включены народные пословицы и поговорки (1 армянская, 5 русских, 1 таджикская и 1 узбекская). Таким образом, показатели представленности как русского народного фольклора, так и фольклора других народов выше в учебнике для 2 класса образовательной системы «Перспектива», нежели в учебнике системы «Гармония».

В учебниках для 3 класса народный фольклор представлен сказками. При этом в данном случае показатели представленности русских сказок и сказок других народов выше в учебнике О. В. Кубасовой (1 адыгейская, 1 английская, 1 армянская, 1 африканская, 1 испанская, 1 итальянская, 8 русских, 1 узбекская, 1 чешская, 1 шведская сказки), нежели в учебнике Л. Ф. Климановой, В. Г. Горецкого и Л. А. Виноградской (5 русских сказок).

Проведенный российскими учеными контент-анализ содержания учебников по литературному чтению для школьников 1–3 классов общеобразовательных учреждений, обучающихся по образовательным системам «Перспектива» и «Гармония», позволяет сказать, что в школьных учебниках содержатся произведения устного народного творчества, однако частота представленности и содержательная наполненность элементов фольклора разных народов в указанных учебниках различна. Например, для

1 класса представленность элементов русского фольклора выше в учебнике системы «Гармония», однако элементы фольклора других народов многообразнее представлены в учебнике системы «Перспектива»; для 2 класса представленность русского народного фольклора, и фольклора других народов выше в учебнике образовательной системы «Перспектива», нежели в учебнике системы «Гармония». Общая тенденция изменения содержания народного фольклора в учебниках от 1 к 3 классу сводится к переходу от изучения небольших произведений устного народного творчества (потешки, загадки и т. п.) к довольно объемным народным сказкам, преимущественно к бытовым и волшебным, главными героями которых становятся уже не животные, а люди или человекоподобные сказочные существа. При этом в содержании учебников для 3 класса представлены задания, связанные именно с формированием этнической идентичности. Так, например, после прочтения сказок в учебнике О. В. Кубасовой предлагается ответить на вопросы о том, какими лучшими чертами русского характера наделяет народ главного героя сказки, какие человеческие качества ценит или, напротив, высмеивает и т. д. Однако стоит отметить, что такого рода вопросы предъявляются не ко всем сказкам, а выборочно и фрагментарно.

Русский и белорусский фольклор вбирает в себя большое количество жанров. Ученые предлагают разные варианты жанровой систематизации произведений традиционного устно-поэтического творчества. Анализ содержания российских и белорусских учебников для начальной школы свидетельствует о том, что в целом жанровая палитра фольклорных произведений изученных учебников невелика. Между тем сравнительно-сопоставительный анализ говорит об определенном преимуществе в жанровом наполнении учебников белорусской школы. Учебники белорусской школы представлены пословицами, поговорками, сказками, песнями, загадками, скороговорками, легендами, небылицами, пестушками, былинами, приметами. Учебники российской школы включают в себя преимущественно пословицы, поговорки, сказки, песни, загадки, потешки.

В Беларуси равноправными и государственно признанными является белорус-

ский и русский языки. В соответствии с запросами населения, открываются школы с белорусским и русским языком обучения. Как правило, в сельской местности функционируют белорусоязычные школы, в городах преобладают русскоязычные школы. Однако в тех и других школах в обязательном порядке в начальных классах наряду с такими предметами, как «Русский язык» и «Литературное чтение» изучаются «Беларуская мова» и «Літаратурнае чытанне». Преимущества языка в формировании этнической идентичности личности, позволяют говорить о возможности самоидентентификации детей в соответствии со своим этносом. Единственным недостатком, на наш взгляд, является то, что в данных учебниках слабо представлен («Русский язык» и «Литературное чтение») или почти полностью отсутствует («Беларуская мова» и «Літаратурнае чытанне») фольклорный материал представителей других народов.

Вхождение Витебской губернии вплоть до 1924 года в состав Российской империи и, соответственно, проводимая длительное время на данной территории русификаторская политика, обеспечили широкое бытование русского языка среди населения данной территории, что в наибольшей степени повлияло на обучение в городской школе. Несмотря на неоднократно проводимую в стране кампанию белорусизации (особенно ярко это проявилось в период 20-30-х годов, а также в 90-е годы прошлого столетия), сегодня наблюдается превалирование русского языка как в живом его бытовании, так и в преподавании в общеобразовательной школе. Как мы уже отмечали выше, в настоящее время в городе Витебске нет школ, где велось бы обучение только на белорусском языке (имеются только классы с белорусским языком обучения). Между тем, все белорусские учреждения образования, предназначенные для обучения детей младшего школьного возраста (начальные школы как сельские, так и городские), предусматривают в обязательном порядке изучение во 2-4 классах таких предметов, как «Беларуская мова» и «Літаратурнае чытанне». Проведенный анализ учебных пособий для белорусской школы подтвердил не только наличие учебников на белорусском языке для общеобразовательных школ

с белорусским языком обучения, но и включение в школьное преподавание общеобразовательных школ с русским языком обучения специальных учебных дисциплин на белорусском языке: «Беларуская мова» (падручнік для 2 класа) (В. І. Свірыдзенка, 2010), «Літаратурнае чытанне» (падручнік для 2 класа) (А. В. Вольскі, І. А. Гімпель, 2012), «Літаратурнае чытанне» (падручнік для 3 класа) (В. С. Варапаева, Т. С. Куцанава, 2013), «Літаратурнае чытанне» (падручнік для 4 класа) (А. Клышка, 2014), «Беларуская мова» (падручнікі для 3-4 класа) (Т. М. Валынец, 2012, 2013). В то же время, анализ представленных единиц фольклорного материала в учебниках «Русский язык» и «Литературное чтение» свидетельствует о том, что, в частности, целый ряд пословиц и поговорок, данные на русском языке, имеют отношение к белорусскому народу. Это подтверждает наличие пословиц и поговорок, имеющих не только смысловое, но и дословное соответствие перевода данных жанров фольклора (и это несмотря на то, что, как правило, сегодня в практике перевода в основном пользуются смысловым переводом пословиц и поговорок!!!), что свидетельствует о широких возможностях формирования этнической идентичности личности в условиях школ Беларуси.

Государственная политика Беларуси, определившая равноправие белорусского и русского языка, признание приоритетности этнокультурного образования и возрождения народной педагогики, обуславливают особенности реализации фольклора в учебниках начальной школы. Вышесказанное способствует формированию этнической идентичности младших школьников. Положительным при этом является довольно разноплановая жанровая палитра фольклора, акцент на использование белорусского и русского фольклора (во многом это определяется включением в школы как с русским языком обучения, так и белорусским языком обучения (в обязательном порядке), в качестве отдельных таких учебных дисциплин, как «Русский язык», «Литературное чтение», «Беларуская мова» и «Літаратурнае чытанне». Общий недостаток учебников белорусской школы - слабая представленность фольклорного материала иных народов.

Концепция развития поликультурно-

го образования в Российской Федерации, Национальная доктрина образования в Российской Федерации до 2025 года, выдвинувшие в качестве важнейшей задачи образования XXI века подготовку человека к жизни в поликультурном мире, во многом определили место и роль фольклора в учебниках российской школы. Особенностью реализации фольклора в учебниках для начальной школы, обеспечивающих формирование этнической идентичности младших школьников, является сравнительно небольшой объем фольклорного материала и незначительная представленность жанров фольклора; акцент на привязку фольклорных единиц к конкретному этносу, с бесспорным превалированием материала русского фольклора. К сожалению, в учебниках обнаружен только единичный пример белорусского фольклора (народная сказка).

Заключение. Актуальность исследования фольклора в формировании этнической идентичности личности не вызывает сомнения, что подтверждает анализ диссертационных работ начала XXI века. Фольклор занимает определенное место в деятельности известных педагогов-просветителей (Я. А. Коменский; К. Д. Ушинский; белорусские просветители конца XIX – начала XX века, Н. К. Крупская), что нередко проецируется на его реализацию в подготовке учебников для начальной школы. Сравнительно-сопоставительный анализ учебников, предназначенных для обучения в начальной школе города Витебска и города Смоленска, свидетельствует о имеющихся особенностях возможности реализации фольклора в формировании этнической идентичности школьников представителями белорусской и российской сторон. В школьных учебниках содержатся произведения устного народного творчества, однако частота представленности и содержательная наполненность элементов фольклора разных народов в указанных учебниках различна. Это позволяет сформулировать гипотезу о существовании особенностей в формировании когнитивных и эмоциональных компонентов этнической идентичности, обусловленных подэтапами начального обучения и системой образования (используемыми учебными материалами), по которой обучаются младшие школьники в условиях России и Беларуси.

Исследование проводилось при финансовой поддержке РГНФ, № 15-26-0400 и БРФФИ, № Г15РП-002 в рамках научно-исследовательского проекта «Русский и белорусский фольклор как фактор формирования этнической идентичности детей младшего школьного возраста в поликультурном социуме».

ЛИТЕРАТУРА

- 1. Волков, Г. Н. Этнопедагогика: учеб. для студ. сред. и высш. пед. учеб. заведений / Г. Н. Волков. М.: Издательский центр «Академия», 1999. 168 с.
- 2. Электронная библиотека диссертаций. Режим доступа: http://www.dissercat.com.
- 3. Орлова, А. П. Народная педагогика и формирование толерантности в деятельности известных просветителей: посвящается 150-летию со дня рождения известного мордовского просветителя Макара Евсевьевича Евсевьева / А. П. Орлова, И. Г. Рябова // Гуманитарные науки и образование. 2014. № 2. С. 50–56.
- 4. Развитие образования, школы и педагогики в Беларуси в период XIX начала XXI века: монография / А. П. Орлова, И. Г. Рябова, Е. Л. Михайлова [и др.]; под ред. А. П. Орловой. Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2013. 331 с.

Поступила в редакцию 09.03.2016 г.

УДК 37. 016: 78

Реализация принципа единства художественного и технического в условиях современного музыкально-образовательного процесса

Гао Гэ

Учреждение образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», Минск



В статье рассматривается принцип единства художественного и технического в современном музыкально-образовательном процессе, который реализуется в деятельности преподавателя и деятельности обучающегося. Музыкально-образовательный процесс строится с учетом общедидактических и специфических принципов музыкального обучения и воспитания, одним из которых является принцип единства художественного и технического. На педагогические условия его реализации влияет содержательная составляющая предмета деятельности (музыки). В статье представлены следующие педагогические условия: универсальный подход, эффективное взаимодействие субъектов музыкально-образовательного процесса, актуализация художественного содержания музыкального произведения и свобода пианистического аппарата.

Ключевые слова: принципы, музыкально-образовательный процесс, реализация принципа, педагогические условия, художественное, техническое.

(Искусство и культура. — 2016. — № 2(22). — С. 103-108)

Implementation of the Principle of Unity of the Artistic and the Technical in the Context of Contemporary Musical Education

Gao Ge

Educational Establishment «Belarusian State Maxim Tank Pedagogical University», Minsk

The principle of the unity of the artistic and the technical in contemporary music education process is considered in the article, which is implemented in the work of the teacher and the learner. Musical teaching process is built on the basis of general didactic and specific principles of musical teaching and education, one of which is the principle of the unity of the artistic and the technical. The educational conditions of its implementation are influenced by the content component of the subject of the activity (music). In the article the following pedagogical conditions are presented: universal approach, effective interaction between the subjects of the musical education process, mainstreaming of the art content of the musical composition and the freedom of the pianistic apparatus.

Key words: principles, music educational process, implementation of the principle, pedagogical conditions, the artistic, the technical.

(Art and Culture. — 2016. — N^{o} 2(22). — P. 103-108)

Современные взгляды на учебный процесс рассматривают его как процесс обучения: взаимосвязь и взаимодействие преподавания (деятельность учителя) и учения (деятельность учащихся). В этом плане принцип единства технического и художественного реализуется в

контексте как деятельности преподавателя, так и деятельности обучающегося. Реализация этого принципа осуществляется в учебно-воспитательном процессе учебного заведения, которое готовит учителя музыки, педагога-музыканта, в процессе обучения инструментальному исполни-

Адрес для корреспонденции: e-mail: 54337976@qq.com; poljakova.elena@mail.ru - Гао Гэ

тельству, где функционируют конкретные педагогические условия.

Обучение является целенаправленным процессом передачи и усвоения знаний. Оно осуществляется в ходе активного планового взаимодействия обучающего и обучаемого. Главным противоречием обучения является то, что, несмотря на активную роль преподавателя – обучение возможно лишь в случае активности и самого обучающегося. Процесс обучения носит характер субъект-субъектного взаимодействия. В современной дидактике обучение признается тесно связанным с развитием обучающегося и рассматривается как следствие его собственной деятельности.

Учебно-воспитательный процесс опирается на закономерности обучения и следует его основным принципам. К пониманию закономерностей обучения существует несколько подходов. Ю. К. Бабанский определил закономерности как зависимости обучения от: потребностей общества; процессов образования, воспитания и развития как сторон целостного педагогического процесса; возможностей учащихся и внешних условий [1]. И. П. Подласый выделил две большие группы закономерностей обучения: общие (выражающие зависимость учебного процесса от его целей, содержания, методов обучения, характера управления учебным процессом и т. д.); конкретные (дидактические или содержательно-процессуальные, психологические, организационные и др.) [2].

Принципы обучения в общей дидактике – это фундаментальные положения, которые отражают общие требования к организации учебного процесса. Принципы обучения формулируются на основе научного анализа процесса обучения, соотносятся с его закономерностями, с целями и задачами образования, с уровнем развития педагогической науки, с возможностями существующей системы образования. Напомним основные принципы обучения: сознательности и активности; наглядности; последовательности и систематичности; прочности; доступности; научности; связи теории с практикой. К этим основным принципам можно добавить и специфические принципы музыкального образования: интереса и увлеченности, единства эмоционального и сознательного, единства художественного и технического, творчества, целостности, образности, интонационности, художественности и принцип ассоциативных связей.

Происходящие в настоящее время изменения в образовательной области «Искусство» в разных странах обусловлены во многом новыми педагогическими условиями, в которых осуществляется музыкальное образование учащихся на уроках музыки в школе, на факультативных занятиях по интересам, в системе дополнительного образования в классах преподавания инструментальных дисциплин. Современная социокультурная ситуация требует повышения качества музыкального, в том числе и фортепианного, обучения [3]. Отсюда вытекает цель исследования: проанализировать сущность принципа единства художественного и технического и определить педагогические условия его реализации в музыкально-педагогическом процессе.

Музыкально-образовательный процесс. Контекстом реализации принципа единства художественного и технического в обучении игре на фортепиано является современный музыкально-образовательный процесс, в рамках которого формируется исполнительский облик студента и в пространстве которого функционируют педагогические условия, обеспечивающие успешность реализации исследуемого принципа.

Музыкально-образовательный процесс не раз становился объектом научного исследования. Комплексность и цельность, сложность и динамика этого процесса в инструментальном классе раскрывались в работах известных педагогов-музыкантов (А. Б. Гольденвейзер, К. А. Мартинсен, Г. Г. Нейгауз, Л. В. Николаев, С. И. Савшинский, А. П. Щапов и др.) [4; 5].

Музыкально-образовательный процесс представляет собой сложную многокомпонентную систему, обладающую определенной структурой и предназначенную для решения взаимосвязанной последовательности педагогических задач различного уровня сложности. В эту структуру входят: цели – это заранее прогнозируемые результаты; субъекты музыкальнообразовательного процесса развившиеся

до уровня полисубъекта; принципы и условия их реализации, на которые оказывает воздействие природа предмета деятельности (музыки); предмет, который разворачивается во времени (последовательно предъявляя себя в виде все более усложняющихся направлений, жанров, форм музыки) и пространстве (расширяя границы своего предъявления, захватывая новые области музыкального искусства, новые имена, новые произведения); содержание музыкально-образовательного процесса обусловленное стандартами, учебными планами, программами; формы, методы и средства музыкально-педагогического процесса [6].

Многозначность целей и задач является закономерностью современного этапа развития музыкально-образовательного процесса, отражающего сложные отношения между системой образования вообще и запросами и требованиями современного общества, предъявляемыми к этой системе. Учитель музыки, педагог-музыкант является одним из центральных ее звеньев, обеспечивающих в конечном итоге музыкальное развитие новых поколений. Отсюда вытекает, что инструментальная подготовка обучающихся в вузах должна осуществляться на высоком качественном уровне, как в смысле технического развития, так и с точки зрения художественного воплощения музыкального произведения.

Принцип единства художественно- го и технического. Часто в реальной педагогической практике обучающиеся на
первых порах работы над программой совершенно не достигают единства художе-

ственного и технического в своей игре. Это единство достигается на протяжении длительного периода работы над музыкальной программой. Обычно элементы единства вначале бывают не столь заметны, однако, когда нарабатывается техника исполнения и ученик все больше проникается эмоциональной программой исполняемого произведения, элементов единства становится больше. В идеале каждое исполняемое произведение должно достигать полного совпадения художественного аспекта исполнения с техническим совершенством в зачетном выступлении учащегося или студента. На рисунке представлена динамическая модель развитие художественного и технического в процессе занятий на музыкальном инструменте.

Анализ учебно-методической и нотной литературы показал, что в основном сборники упражнений содержат технический материал, который не является фрагментом музыкального произведения, не несет в себе какой-либо смысловой нагрузки. При всей универсальности подобранных и рекомендуемых упражнений, их освоение не нацелено на работу с конкретным художественным образом. Чаще всего полученные навыки освоения технических элементов далеко не сразу используются в практике игры, что значительно снижает эффективность и продуктивность работы в фортепианном классе. Напрашивается вывод о необходимости обеспечения синтеза музыкальной теории и игровой практики в классах фортепиано, что предполагает создание таких педагогических условий, которые обеспечивали бы дости-

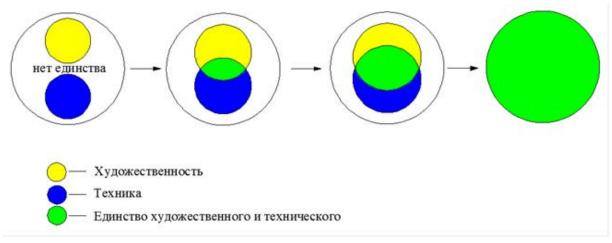


Рис. Развитие художественного и технического в музыкальном исполнительстве

жение единства художественного и технического в исполнительстве обучающегося.

Условия реализации принципа единства художественного и технического. В научной литературе под педагогическими условиями понимаются субъективные и объективные обстоятельства, предпосылки, правила, требования, определяющие эффективность деятельности субъектов образовательного процесса и его результативность. В музыкально-образовательном процессе, как и при обучении игре на фортепиано, педагогические условия специфичны, т. к. на них влияет содержательная составляющая предмета деятельности (музыки).

Опираясь на современные теоретические позиции и реальную педагогическую практику, попытаемся сформулировать несколько педагогических условий, обеспечивающих успешную реализацию принципа единства художественного и технического.

1. Универсальный подход, отражающий взаимопроникновение и взаимодополнение существующих в музыкальной педагогике алгоритмов. Методы по овладению техническими приемами фортепианной игры решают проблему реализации технического совершенства исполнения на фортепиано. Художественность исполнения учащегосяпианиста интегрируется с техническим совершенством игры и обеспечивается рядом методов и приемов работы над звукоизвлечением, образностью исполнения содержательностью и смыслообретением в том или ином музыкальном произведении.

При составлении системы упражнений и тренингов необходимо преодолеть разобщенность технического и художественного материала, что часто встречается в имеющихся методических пособиях. Универсальный алгоритм предполагает последовательную, постепенно усложняющуюся цепочку упражнений на определенный вид техники, выстроенную с учетом психофизиологических, возрастных и индивидуальных особенностей каждого учащегося, где гармонично сочетаются тренировочный и художественный музыкальный материал.

Следует отметить, что еще упражнения Ш. Л. Ханона в середине XIX века отвечали ряду этих признаков: это была последовательная система постепенно усложняющихся упражнений на различные виды техни-

ки (отражающая все виды техники). Тем не менее, ханоновский алгоритм не учитывал психофизиологические, возрастные и индивидуальные особенности обучающегося (обобщенность упражнений предназначалась всем и каждому). Не только у Ханона, но и у многих других педагогов-музыкантов универсальные алгоритмы не включали, не сочетали между собой технический и художественный материал. Современная же музыкальная педагогика должна преодолеть эти недостатки. Разработанный нами принцип этому и посвящен [7].

2. Эффективное взаимодействие субъектов музыкально-образовательного процесса (педагога и учащихся), основанное на личностно-заинтересованном, доброжелательном общении, ориен-тированном на успешную деятельность как обучающихся, так и обучающих. Музыкальный текст, при всей емкости и важности заключенной в нем информации, не существует сам по себе, а погружен в неразрывно связанные и раскрывающиеся вместе с ним структуры: «подтекст» и «надтекст» [8]. Основная задача при разучивании музыкального произведения заключается в раскрытии через музыкально-исполнительское творчество основного художественного смысла всех «слоев» нотного текста.

При этом следует иметь в виду, что «подтекст» в данной ситуации выступает как умение использовать в творческих целях многие факторы: личностный опыт исполняющего музыку, его жизненные впечатления, эмоции, пробуждение необходимых ассоциаций, осознание жизненности материала, «втянутого» композитором в произведение и т. д. Взаимоотношения согласия и принятия многозначности смыслов в полилоге ученика с педагогом, музыкой, композиторами обеспечивает самораскрытие развивающейся личности обучающегося-пианиста. Как указывал еще известный украинский философ эпохи Возрождения Г. Сковорода, «Обучение, как и еда, недействительно от нелюбимого». Отсюда вытекает важность коммуникативной компетентности преподавателя-пианиста, который должен так строить свое общение с обучающимся, чтобы взаимодействие субъектов музыкально-образовательного процесса было наиболее эффективным для развития музыкально-исполнительского потенциала ученика.

3. Актуализация художественного содержания не только в музыкальных произведениях, но и в системе упражнений и тренингов через реализацию возможностей интерпретации музыкального произведения в единстве «понимающего» и «обогащающего» начал, направленная на самовоспитание, саморазвитие, самовыражение и самореализацию личности в музыкальной деятельности.

Эта проблема может быть решена на основе сочетания тренировочного и высокохудожественного музыкального риала, а также при внесении интонационно осмысленного содержания в каждое из тренировочных упражнений. Даже упражнения, построенные на одной ноте, могут нести разнообразную смысловую нагрузку, что связано с многозначностью музыкальной информации. Две одинаковые ноты при различной штриховой и динамической составляющей могут интонационно восприниматься по-разному, соответственно актуализируя различные аспекты музыкальной информации. Для педагога основным является возмож-ность актуализировать художественное содержание через различные интонации, отрабатывая их в системе упражнений и тренингов.

Возникает необходимость постановки в упражнениях и тренингах высокохудожественных задач, опирающихся на поиски верной интонации, основы темброобразования и т. д. Так, главное направление технической работы уже с самого начала Е. Либерман определяет контурами исполнительского замысла. «Как бы далеко от музыки ни уводила пианиста необходимость учить медленно, крепко, он всегда должен иметь перед собой музыкальный идеал. Не терять идеал из виду; всегда стремиться к содержательному исполнению - вот основная установка для работы над техникой... Если же мысленный идеал отсутствует или исчезает, техническая работа пианиста превращается в рисование вслепую, с закрытыми глазами. Увидеть, что должно получиться, - основа технической работы и писателя, и художника, и композитора, и актера, и пианиста» [9].

4. Непременным условием реализации принципа единства художественного и технического должна стать свобода пианистического аппарата, отсюда требование изна-

чально правильной постановки игрового аппарата, либо, при необходимости, его коррекция как важного педагогического условия.

Хорошо поставленный пианистический аппарат дает основу для овладения различными видами техники, что, в свою очередь, обеспечивает безграничные возможности передачи личностно интерпретированного, но объективного в своей сути музыкальнохудожественного образа. Любое «художественное исполнение» при недостатках технической базы превращается в свою противоположность, приобретая черты сарказма по отношению к музыкальному произведению. Точно так же, как и технически безупречно сыгранное музыкальное произведение без ощущения и переживания эмоциональной программы исполнителем, превращается в быстро и точно сыгранный, но совершенно неосмысленный набор нот. Отсюда - свобода и полноценное развитие пианистического аппарата являются необходимым условием для полноценного художественного исполнения произведения [7].

Не существует специального сензитивного периода, связанного с формированием этого исполнительского навыка, но существует неписанное правило: с первого урока аппарат ученика должен быть свободен. Свобода игровых движений является нормой для любого этапа инструментального обучения – в процессе овладения техникой, навыками правильного звукоизвлечения, инструментально-исполнительским мышлением, при воплощении художественного образа [10].

Все знаменитые педагоги-музыканты, исполнители придерживаются подобных взглядов, однако, говоря о необходимости освобождения всех мышц при игре Г. М. Цыпин замечает, что «...требование снимать напряжение в руках и других участках тела учащегося – требование как принято говорить "свободной руки", - вовсе не означает, что играть следует "расхлябанной рукой"» [11, с. 127-128]. Свобода игрового аппарата ни в коем случае не означает отсутствие мышечного тонуса. Игра расслабленной, неорганизованной рукой не даст ни качественного туше, ни технической подвинутости и не позволит полноценно реализовать художественный замысел композитора.

Заключение. Итак, мы рассмотрели современный музыкально-образовательный процесс как контекст фортепианного обучения и впервые сформулировали педагогические условия, обеспечивающие успешную реализацию принципа единства художественного и технического в инструментальном исполнительстве. В этих условиях отражены основные параметры современного музыкально-образовательного процесса в фортепианном классе:

- 1) использование универсального подхода, отражающего методику инструментального обучения как систему алгоритмов;
- 2) музыкально-педагогическое общение субъектов образовательного процесса, обеспечивающее принятия многозначности смыслов в полилоге ученика с педагогом;
- 3) актуализация художественного содержания, основанная на специфике предмета деятельности (музыкальное произведение, его художественное содержание и смыслы);
- 4) свобода пианистического аппарата обучающегося.

Эти условия были апробированы в реальной музыкально-педагогической практике при реализации принципа единства художественного и технического в Чаньджоуском университете (КНР) и подтвердили свою действенность для успешного интенсивного развития пианистических умений обучающихся. Можно констатировать, что достижение единства художественного воплощения музыкального образа и техниче-

ского совершенства его исполнения достигается более быстрыми темпами, косвенно влияя на скорость обучения и пианистического развития учеников.

ЛИТЕРАТУРА

- 1. Бабанский, Ю. К. Оптимизация процесса обучения: общедидиактический аспект / Ю. К. Бабанский. М.: Педагогика, 1977. – 254 с.
- 2. Подласый, И. П. Педагогика: в 2 кн. / И. П. Подласый. М.: ВЛАДОС, 1999. Кн. 1. 574 с.
- 3. Логинова, Е. Ю. Коррекционно-развивающая технология обучения игре на фортепиано / Е. Ю. Логинова. Мозырь: ООО ИД Белый ветер, 2007. 79 с.
- 4. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога / Г. Г. Нейгауз. 6-е изд. М.: Классика-XXI, 1999. 232 с.
- 5. Савшинский, С. И. Пианист и его работа / С. И. Савшинский. М.: Классика-XXI, 2002. 244 с.
- 6. Полякова, Е. С. Психологические основы музыкальнопедагогической деятельности: монография / Е. С. Полякова. – 2-е изд. испр. – Минск: Бел. гос. пед. ун-т, 2005. – 195 с.
- 7. Гао, Гэ. Факторы, влияющие на темброобразование в процессе фортепианного исполнительства / Гэ Гао // Теоретические и практические аспекты модернизации музыкально-образовательного процесса в музыкально-инструментальном классе. Минск: ИВЦ Минфина, 2014. С. 5–71.
- 8. Воронежская, С. А. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя / С. А. Воронежская // [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.allbest.ru/. Дата доступа: 10.03.2012.
- 9. Либерман, Е. Я. Работа над фортепианной техникой / Е. Я. Либерман. – М., 1994. – С. 8.
- 10. Полякова, Е. С. К вопросу о норме и критерии в оценке музыкального исполнительства / Е. С. Полякова // Музычнае і тэатральнае мастацтва: праблемы выкладання. 2002. № 1. С. 30–34.
- 11. Цыпин, Г. М. Обучение игре на фортепиано: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов / Г. М. Цыпин. М.: Просвещение, 1984. 176 с.

Поступила в редакцию 04.01.2016 г.

УДК 373.5.016:73/76:37.033

Эстетическое освоение природы в художественно-творческой деятельности школьников

Федьков Г. С.

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



В статье, на основании изучения философской, психолого-педагогической литературы и практического педагогического опыта, эстетическое освоение природы школьниками рассматривается неразрывно от развития их художественно-творческих способностей. Ведущим методом эстетического освоения природы является метод наблюдения. Организация уроков восприятия эстетического в действительности, в том числе и природы, предполагает освоение учащимися разнообразной эстетической ценности природы.

Педагогический процесс развития у школьников умения наблюдать за природой включает: четкое и полное представление учителем как учебно-воспитательных задач, так и педагогических этапов, направленных на развитие у учащихся способности переживать, элементарно эстетически познавать природно-прекрасное, посильно применять накопленный эстетический опыт в изобразительной и повседневной деятельности. Показано, что эстетическое освоение природы школьниками в процессе ее восприятия и изображения: а)развивает у них анализаторы, воспринимающие природно-прекрасное; б) обеспечивает в учебно-воспитательном процессе организацию эмоционально-чувственного контакта детей с

природой; в) содействует развитию творческих способностей школьников.

Ключевые слова: учитель, педагогический процесс, наблюдение, эстетическая выразительность природы, красота природы, эстетическое освоение природы, творческие способности школьников.

(Искусство и культура. — 2016. — № 2(22). — С. 109-115)

Aesthetic Understanding of Nature in Art and Creative Activity of Schoolchildren

Fedkov G. S.

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

On the basis of studying philosophic, psychological and pedagogical literature as well as practical pedagogical experience the aesthetic understanding of nature by schoolchildren is considered in the article inseparably from the development of their art and creative abilities. The leading method of aesthetic understanding of nature is the method of observation. Setting up lessons of perception of the aesthetic in reality, nature including, presupposes understanding by schoolchildren of various aesthetic value of nature.

Educational process of the development of schoolchildren's ability to observe nature includes: clear and complete teacher's picture of both academic tasks and educational stages which are aimed at the development of schoolchildren's ability to sympathize, elementary aesthetically understand the nature beautiful, apply the accumulated aesthetic experience in painting and everyday activities. It is shown that aesthetic understanding of nature by schoolchildren in the process of its perception and depiction develops their: a) analyzers which perceive the nature beautiful; b) provides setting up emotional contact of children with nature in the academic process; c) promotes development of schoolchildren's creative abilities.

Key words: teacher, pedagogical process, observation, aesthetic expressiveness of nature, beauty of nature, aesthetic understanding of nature, schoolchildren's creative abilities.

(Art and Culture. — 2016. — N° 2(22). — P. 109-115)

Когда мы говорим о развитии у школьников творческих способностей на уроках изобразительного искусства, то пред-

полагаем не только умение ими создавать оригинальные рисунки. Развитие творческих способностей связано с умением неор-

Адрес для корреспонденции: 210041, Беларусь, г. Витебск, пр-т Победы, 37–122. – Г. С. Федьков

динарно мыслить в той или иной жизненной ситуации, принимать адекватные решения, руководствуясь положительными духовными ценностями и, конечно, воплощать свои художественные замыслы оригинально теми или иными художественными материалами.

Возникает вопрос, как достигается такая взаимосвязь: мыслить – действовать – создавать? Отвечая на него, заметим что, необходимо в первую очередь развивать у школьников наблюдательность.

Созданию художником картины предшествует этап сбора необходимого натурного материала (наброски, зарисовки, эскизы, этюды). Ученик на уроке лишен такой возможности. Он полагается, прежде всего, на свои наблюдения и, в лучшем случае, представления, сформированные об объекте изображения в процессе объяснения учителем нового материала.

Хорошим подспорьем для создания творческих работ является рисование учащихся на пленэре. Однако опыт показывает, мало кто из учителей изобразительного искусства практикует выполнение школьниками рисунков на природе. Не потому ли зачастую и в пятом классе они рисуют предметы (явления) природы так, как их учили рисовать в детских садиках? Домик на таких рисунках детей представляет собой изображение кубика и треугольника; елочка - нагромождение друг на друга несколько треугольников; небо - голубое; вода - синяя; трава - зеленая. Заметим, такие навыки рисования у учащихся характерны для тех школ, в которых изобразительное искусство преподают учителя начальных классов.

Целью данной статьи является изучение роли природы в развитии у школьников умений наблюдать, осваивать ее эстетическое многообразие, соответственно относиться к природе в повседневной деятельности, использовать накопленные зрительные представления в творческих работах.

Опыт показывает, что умение наблюдать природу, чувствовать ее красоту формируется в деятельности, которая направлена прежде на развитие анализаторов, воспринимающих прекрасно. Эстетическое освоение природы оказывает активное влияние на развитие эмоций, чувств, ассоциаций ребенка. В ре-

зультате у школьников развивается способность видеть, понимать и ценить природно-прекрасное. Развитые эстетические чувства, как и нравственные, организуют и направляют поведение и поступки людей, формируют духовные качества личности. Эстетическое освоение природы в процессе ее восприятия и изображения, развивая эмоциональную сферу ребенка, создает условия для понимания им духовных ценностей в контексте «прекрасного и безобразного», «доброты и жестокости», «отзывчивости и черствости», «равнодушия и отзывчивости» и т. д.

Причиной многих человеческих пороков, как известно, является незнание, духовная черствость и невежество. Таким образом, умение правильно, с позиций общепринятой морали, поступать зависит от знания. Связующим звеном между знанием и поведением является воспитание, в том числе и эстетическое.

Роль компетентности учителя в эстетическом освоении школьниками природы. Практика показывает, что для современного учителя недостаточно обладать только хорошими графическими умениями и навыками в области изобразительного искусства, недостаточно методически провести урок. правильно Для него актуальным является то, какие ценнности в учебно-воспитательном процессе он культивирует в молодежной среде, в какой находятся эти взаимосвязи ценности с государством, обществом, природой, отдельными человеком. Иными словами, современный учитель обучая, развивая и воспитывая школьников должен, прежде всего, отчетливо понимать, во имя чего он обучает, развивает и воспитывает.

На уроках изобразительного искусства в области восприятия эстетического в действительности ставится задача развивать у школьников умение видеть и отзываться на красоту предметно-пространственного мира, в том числе и природы.

Надо сказать, природа сама по себе не может быть средством воспитания. Таковой она становится только при условии педагогически организованного процесса освоения ее эстетических качеств и свойств, при достаточном развитии в ходе художественной деятельности органов

внешних чувств ребенка как проводников эстетических впечатлений, благодаря которым он воспринимает все ее эстетическое многообразие.

Предмет, который необходимо изобразить школьнику на бумаге, представляет собой совокупность пластических и живописных качеств. Он особым образом освещен, имеет объем, конструкцию, положение в пространстве, цвет, определенную фактуру, обладает формой, наделенной индивидуальными, неповторимыми особенностями. Находясь на свету, предмет реагирует на все состояния свето-воздушной среды, приобретает ее оттенки. Задача учителя заключается в том, чтобы в процессе эстетического анализа объекта помочь ребенку установить эстетическую ценность предмета природы. Только таким образом можно воспитать у школьников активность восприятия, наблюдательность, что, безусловно, положительно сказывается и на результатах художественно-творческой деятельности детей.

Глубина анализа объекта действительности, уголка природы, природного комплекса зависит от возрастных особенностей учащихся. Процесс эстетического освоения природно-прекрасного должен быть построен в форме живой, непринужденной, доброжелательной беседы. Нельзя прерывать неправильный ответ школьника. Важно выслушать его, по возможности усилиями класса установить, в чем была допущена ошибка, поправить ответ, сделать обобщения. Чтобы правильная информация закрепилась в сознании ребенка, ее необходимо, по мере надобности, повторить во время занятий несколько раз.

В школьной практике учителя нередко только констатируют красоту природы: «Это дерево красивое», «Прекрасные цветы», «Нужно бережно относиться к природе» и т. п., тем самым развивают у детей «фальшивые» эстетические чувства. Проводя данное исследование, мы обратили внимание на тот факт, что школьники, как правило, «знают», что природу надо беречь (опрос проводил в пятых классах одной из школ города Витебска в 2014 году учитель А. Санько). В то же время практика показывает, что оставаясь наедине с ней, нередко дети ломают деревья, разоряют птичьи гнезда, обижают животных и т. п. Заученные знания о красоте природы

не могут автоматически преобразоваться в эстетические чувства. Эмоциональное отношение, считает П. М. Якобсон, переживаемое человеком, приобретает качества эстетического чувства тогда «...когда человек подходит к окружающим явлениям, предметам с особой оценкой - исходя из категории прекрасного» [1, с. 219]. Другими словами, очевидно, мы вправе утверждать, что возникновение у ребенка эстетических чувств, переживаний, восприятий природно-прекрасного, отношений к природе связано с его духовным развитием, с глубокими представлениями о ее красоте, с умением ценить и ориентироваться в многообразных ее эстетических проявлениях.

Художественная деятельность школьников на уроках изобразительного искусства и эстетический анализ объектов и явлений природы. В методической литературе подчеркивается, что алгоритм работы над рисунком включает три стадии: 1) создание у учащихся представлений о предмете изображения; 2) создание представлений об изображении; 3) материальное воплощение изобразительных задач. Руководствуясь данным подходом, который сориентирован на изучение школьниками характера формы предмета, пропорций, объема, положения в пространстве, цветовой окраске и т. п., учителя нередко забывают об эстетическом анализе предмета природы. В то же время надо заметить, не установив со школьниками, в чем эстетическая ценность объекта изображения, вряд ли целесообразно приступать к его изображению. Отсутствие этапа эстетического освоения природы ведет к сухому «документальному» изображению. В таком случае, вместо того, чтобы высказать свои эмоции и чувства от встречи с прекрасным, ученик стремится нарисовать точно как в натуре. Отсутствие четких задач на уроке, направленных не только на изучение строения формы, но и на ее эстетический анализ мало способствует созданию оригинального, эстетически выразительного рисунка.

В то же время, организуя восприятие школьников, необходимо помнить о их возрастных особенностях: что могут они эстетически освоить на том или ином уроке. И, конечно же, решая дидактические задачи, не следует забывать о воспитательной стороне урока.

Вариативность содержания восприятия эстетического в природе на занятиях по изобразительному искусству. В школьной программе по изобразительному искусству говорится, что эстетическое восприятие действительности как составная часть художественной деятельности имеет в относительно самостоятельную систему учебных задач. «Содержание данного раздела в структуре программы от класса к классу постепенно расширятся. ...Основная задача данного вида деятельности - освоение предмета на эстетическом уровне, что ведет к формированию эстетического сознания и эстетических чувств учащихся» [2, с. 4-5].

Уроки восприятия эстетического в действительности в первом-третьем классах, в соответствии с программой, ориентирует работу учителя преимущественно на приобщение школьников к красоте природы. С четвертого класса – больше учебного времени предлагается уделять знакомству школьников с архитектурой, формированию бережного отношения к природе, памятникам. В пятом классе рекомендуется раскрывать роль природы в формировании эстетического вкуса человека, знакомству с народными праздниками и обрядами.

В процессе изучения тематики содержания раздела «Эстетическое восприятие действительности» обращает внимание тот факт, что учебная работа с первого по пятый класс представлена преимущественно в виде перечисления тематики заданий, отсутствуют конкретные учебные задачи. Например, разнообразие форм цветов в природе (цветы, листья, деревья). Прогулка по городскому (сельскому) парку - 1-й класс. Особенности цвета и формы объектов природы (красота узоров ветвей, изгибы стволов и др.) - 2-й класс. Эстетическое восприятие объектов и явлений природы «Родные просторы» (мультимедийная презентация, экскурсия) – 3-й класс. Художественные особенности городского и сельского пейзажа, их своеобразие, облик современных городов, сел (мультимедийная презентация) -4-й класс. Духовно-эстетическое единство человека и природы. Роль природы в формировании эстетического вкуса человека. Народные праздники, обряды, их связь с природой и сельскохозяйственными работами - 5-й класс [2].

Внимательное изучение текстового материала программы вызывает вопросы. Так, например, что означает дважды повторяющееся в разделе «Эстетическое восприятие действительности» выражение «Эстетическое восприятие объектов природы», или «Эстетическое восприятие архитектуры Беларуси». «Красота современных архитектурных сооружений Беларуси» (мультимедийная презентация)? Эстетическое восприятие предметного мира. «Эстетика и польза мира вещей» (мультимедийная презентация) [2, с. 15].

Содержание материала, предлагаемое школьной программой по изобразительному искусству, представляет собой калейдоскоп заданий мало связанных друг с другом по смыслу и с размытыми учебно-воспитательными задачами, сориентировано преимущественно на накопление учащимися зрительных представлений об окружающей действительности, в том числе и природе, необходимых, прежде всего, для выполнения практических заданий. Не используются, на наш взгляд, в должной мере воспитательные возможности раздела «Восприятие эстетического в действительности».

Безусловно, эстетический анализ природных объектов неотделим от решения практических задач урока. Однако, как упоминалось выше, нередко учителя забывают об эстетическом освоении природных объектов, нацеливая школьников на решение только практических задач.

Разрабатывая авторскую программу восприятия эстетического в действительности, в основу которой положен региональный подход, мы учитывали стоящие перед педагогикой и школой задачи воспитания молодых поколений как субъектов собственной деятельности. Ориентирами, определяющими поведение и поступки учащихся в повседневной деятельности, во взаимоотношениях с природой, людьми должны стать эстетические, художественные, нравственные, экологические, этнические, патриотические, идеологические ценности.

1-й класс. Задачи: накопление разнообразных эстетических представлений о природе; развитие чувственной сферы ребенка: эмоциональной отзывчивости на красоту природы, умения «отождествлять»

себя с другими субъектами природы (способность к перевоплощению – войти в положение, в роль другого).

бесед Примерная тематика практических заданий. Накоплению разнообразных представлений о природе способствует выполнение следующих заданий: «Красота природы ближайшего окружения», «Что красивого, необычного, интересного можно увидеть В утром, днем, вечером, ночью?», «Каким становится небо во время ненастья (гроза, метель и т. п.)?», «Что отражается в воде?», «Всегда ли небо - голубое, вода синяя, трава - зеленая?», «Назови картину художника о природе. Чем она тебе запомнилась?»; развитию чувственной сферы, эмоциональной отзывчивости -«Если бы я вдруг стал волшебником...», «Что было бы, если бы вдруг исчезли цветы, деревья, животные?..»

2-й класс. Задачи: активизация восприятия, формирование способности всматриваться, вслушиваться природу, видеть необычное, эстетически привлекательное в обычном, в хорошо знакомом; накопление представлений об выразительности эстетической растительного и животного мира природы (дерево осенью, зимой, весной, летом; красота цветов и трав; разнообразие окраски, форм, движений птиц, зверей, рыб, насекомых); развитие ассоциаций и эмоциональной отзывчивости на состояние природы (радостное, грустное) в разное время года.

Примерная тематика бесед и практических заданий. «Любимое время года», «Характерные цвета и звуки осени, зимы, весны и лета», «Кого и что напоминает завывание ветра в ненастную погоду, шорох под ногами опавших листьев, заснеженные деревья, причудливые формы облаков?..»

Понаблюдай, как изменяется форма животных в движении. Выполни рисунок на тему: «Птица летит», «Животное бежит» и т. д.

Обрати внимание на эстетическую выразительность формы птиц и других животных в хорошую погоду и в ненастье. Выполни рисунки по памяти: «Поющий петух», «Намокшее под дождем животное», «Птицы зимой у пустой кормушки», «Бездомный котенок» и т. п.

3-й класс. Задачи (опираясь на знания, полученные школьниками на уроках чтения, природоведения, изобразительного искусства): воспитание у школьников понимания природы как источника эстетически ценных, жизненно необходимых объектов и явлений, которые нуждаются в защите, охране и сбережении; накопление представлений об архитектуре городов, сел, связи архитектуры с природой; развитие у детей воображения, фантазии, способности эстетически посильно организовывать окружающую среду (лепка coскульптурных групп, выполнение ковров из опавших осенних листьев, композиций из камней, песка и т. п.).

бесед Примерная тематика практических заданий. «Где И почему селились наши предки?», «Архитектура и природа», «Что влияет на красоту наших городов и сел». Выполни рисунок на тему: «Мой город (село)», «Малые архитектурные формы города (села)» и т. д. Выполни композицию из опавших листьев, создай скульптурную группу ИЗ снега по мотивам сказок.

4-й класс. Задачи: развитие наблюдательности, понимание уникальности природы родного На уроках восприятия эстетического в действительности школьники осваивают красоту реальной и рукотворной природы (леса, озера, реки, водохранилища, поля, дороги, парки и т. д.). Уроки-путешествия по Беларуси проходят преимущественно фотоальбомов использованием репродукций картин художников; Cпосешение художественных выставок, музеев, картинных галерей; освоение школьниками эстетической выразительности ее объектов и явлений, понимания красоты природы растительного и животного мира как одного из условий ее существования. Принципиальное значение для эстетического освоения природы детьми имеет понятийный аппарат, используемый учителем при характеристике природнопрекрасного: красота; гармония; эстетика; эстетическая выразительность.

Примерная тематика бесед и практических заданий. «Беларусь – край озер и рек», «Красота родного края», «Моя деревня», «Город, в котором я

живу», «Городской парк», «Натюрморт с рыбой», «Где живет камышовая жаба?» (по страницам Красной книги Республики Беларусь), «Заяц-беляк» (изменение окраса шерсти как признак приспособления к меняющимся природным условиям) и т. п.

Восприятие эстетического в действительности содействует и накоплению знаний, и развитию органов внешних чувств детей как проводников эстетических впечатлений.

Обратимся к опыту. Рядом со школой объектов имеется немало природы, пригодных для рисования. Работа на пленэре полезна не только для выполнения изобразительных задач. Свежий воздух, благоприятно новые впечатления сказываются на результатах урока. Не случайно выдающийся русский педагог К. Д. Ушинский, восхищаясь красотой природы, считал ее важным средством эстетического воспитания подрастающего поколения. Он подчеркивал большое значение непосредственного общения детей с окружающей природой, которая, по его мнению, «...имеет такое огромное воспитательное влияние на развитие молодой души, с которым трудно соперничать влиянию педагога; что день, проведенный ребенком посреди рощи и полей, ...стоит многих недель, проведенных на учебной скамье» [3, с. 287].

Выше мы говорили, выполнению задач практической художественно-творческой деятельности, должен предшествовать эстетический анализ объектов природы. Обратимся к примеру. Необходимо провести эстетический анализ дерева.

Перед тем как выполнять задание, предлагаем школьникам понаблюдать за природой. Сколько разнообразных предметов и явлений вокруг нас! Одни из них нас впечатляют больше, другие – меньше. Некоторые предметы и явления мы называем удивительными, красивыми. Но ко многим из них эти понятия не подходят, и тогда наши стремления направлены на поиск для них соответствующих определений.

В зависимости от характера формы, положения объекта природы в пространстве и т. д. он может обозначаться нами не только как красивый, чудесный, но и по-другому. Например, поле – красивое, черное, убогое; небо – жаркое, холодное, бесконечное; дуб –

коренастый, приземистый, тенистый и т. д.

Умение реагировать на разнообразную эстетическую ценность природы помогает школьнику создать ее образ в собственных представлениях, что, безусловно, положительно скажется и на результатах практической художественно-творческой деятельности. Иными словами, понятия «прекрасное», «красивое» полностью раскрыть всю разнообразную эстетическую ценность природы. этого необходим иной подход, поиск новых словесных обозначений, характеризующих многообразную ee эстетическую выразительность: цветовую окраску предметов, необычную их форму, движения и т. д. Очевидно, можно утвержвыразительность – дать, ОТР объективное качество природы. нашему пониманию, она представляет собой совокупность чувственновоспринимаемых признаков ее предметов и явлений. По своему содержанию, как мы видем, она значительно шире, чем красота, охватывает разнообразную эстетическую природы. ценность Применение учителями в педагогической преимущественно деятельности понятий, как «красивое», «прекрасное» дает школьникам основание думать, что в природе есть и некрасивые, а значит, ненужные предметы, которые следует или переделать, или уничтожить.

Эстетический анализ дерева начинаем «Как оно называется?» вопроса Затем обращаем внимание детей на его крону (характер формы, цветовой окраски, освещение, кого и что она напоминает), ствол, сучья, ветви. Важно обратить внимание детей, что каждое дерево, как и любой предмет природы, имеет свой «характер». Его составляют особенности формы, пропорции, конструкция, цвет, положение пространстве, фактура коры и т. д.

Когда мы дотронемся к разным деревьям руками, то почувствуем, что одни из них более теплые, а другие – холодные, одни шершавые, другие гладкие. Весной, летом и осенью можно хорошо ощутить запах каждого дерева. В непогоду внимательный наблюдатель природы с интересом прислушивается к шуму ветра в верхушках

деревьев. Ну а кто не любит отведать вкусных яблок, груш, вишень? Иначе говоря, наши представления о деревьях не будут полными, если мы не вспомним, что на многих из них растут не только красивые, но и вкусные плоды. Таким образом, то, что мы видим глазами, слышим ушами, ощущаем обонянием, ладонями и пальцами, а также на вкус, создает в нашем представлении образ того или иного предмета, всей природы в целом.

Не всегда условия позволяют работать на пленэре. В таком случае выполнение учебно-воспитательных задач раздела школьной программы «Восприятие» можно осуществлять, используя качественные фотографии.

Рассматривая фотографию, например, дерева, предлагаем школьникам ответить на вопросы (содержание и количество вопросов учитель определяет исходя из учебно-воспитательных задач урока и возрастных особенностей школьников):

- 1. Как называется дерево?
- 2. Определите общий цвет дерева, а потом его ствола.
- 3. Определите цвет листвы и ствола в тени, а также на освещенных сторонах по отдельности.
- 4. Проследите, как меняется цвет и тон ствола дерева от корня до верхушки.
- 5. Какие цвета необходимо смешать, чтоб нарисовать листья и ствол дерева на свету и в тени?
 - 6. Что темнее: ствол или листва?
- 7. Кого или что напоминает вам форма дерева, его ствол, кора, крона?
 - 8. Чем интересно для вас это дерево?
- 9. Представьте, теплые или холодные у него листья? Обоснуйте свои предположения.
- 10. Определите, шершавая или гладкая кора этого дерева?

11. Исходя ИЗ своих впечатлений, найдите слова, которые, на ваш взгляд, соответствуют выразительности дерева, помогают создавать его художественный образ (высокое. тонкое. крепкое. коренастое, приземистое, мощное, развислое, раскидистое, ровное, тенистое, белоногое, златоглавое, гибкое, корявое, мохнатое и т. д.).

12. В чем, на ваш взгляд, эстетическая ценность дерева?

Задание можно считать выполненным тогда, если: ответы школьников точно раскрывают эстетическую сущность дерева, они научились видеть разницу цвета на освещенных частях дерева и в тени, изменение цвета ствола от корня до верхушки, умеют создавать в личных представлениях ее художественный образ, осознали в чем его эстетическая ценность.

Заключение. Развивая наблюдательность школьников, спосбствуем багажа накоплению ими зрительных представлений, умению видеть необычное в обычном, в знакомых предметах и явлениях. Тем самым создаем хорошую основу для развития У учащихся художественно-творческих способностей. Важно при этом ставить посильные задачи, успешное выполнение которых доставляет детям радость и активизирует стремление к творчеству.

ЛИТЕРАТУРА

- 1. Якобсон, П. М. Психология чувств / П. М. Якобсон. 2-е доп. изд. М.: АНН РСФСР, 1958. 384 с.
- 2. Изобразительное искусство I–V классы. Учебная программа для учреждений общего среднего образования с русским языком обучения. Минск: НИ Образования, 2012. 38 с.
- 3. Ушинский, К. Д. Воспоминание об обучении в Новогородсеверской гимназии; избр. пед. соч.: в 2 т. / К. Д. Ушинский; под ред. В. Я. Струминского. М.: Государственное учеб.-пед. изд-во Мин. просвещения РСФСР, 1953. Т. 1: Вопросы воспитания. С. 281–290.

Поступила в редакцию 02.11.2015 г.

УДК 745.5:745.9.05

Соломоплетение. Цветы

Уласевич Т. П.

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



Соломка стала уникальным для Беларуси материалом. За последние четыре десятилетия развитие современных ремесел соломоплетения и аппликации соломкой достигло уровня профессионального декоративного искусства. В последние годы уделяется большое внимание изучению различных видов народного декоративно-прикладного искусства. В этой связи особый интерес представляют те виды творчества, которые тесно связаны с художественной обработкой местных растительных материалов – лозы, бересты, рогозы и соломки.

Данный материал представляет собой основу изготовления соломенных цветов, необходимый при изучении дисциплин «Декоративно-прикладное искусство» и «Народные художественные ремесла» студентами 2–4 курсов художественно-графического факультета и ориентирован на выработку профессиональных знаний и умений будущих педагогов-художников.

Ключевые слова: соломенные цветы, плетение, отбеливание, калибровка, соломка, соломоплетение, декоративные композиции, подготовка к плетению.

(Искусство и культура. — 2016. — № 2(22). — С. 116-121)

Straw-Work. Flowers

Ulasevich T. P.

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

Straw is Belarusian unique material. During the last four decades the development of the contemporary straw work and straw appliqué crafts has developed from patriarchal forms and techniques and reached the level of professional ornamental art. In recent years great attention has been paid to studying different types of folk ornamental applied art. Hence, those types of art which are closely linked with art processing of local plant materials, like wither, birch bark, cattail and straw, are of special interest.

These materials are the bases of straw flower making, which is necessary for the 2nd-4th year art students who do the courses of Ornamental Applied Art and Folk Art Crafts. These courses are aimed at shaping professional skills of would-be teachers of Art.

Key words: straw flowers, making, whitening, caliber selection, straw, straw-work, decorative compositions, preparation for straw-work.

(Art and Culture. — 2016. — № 2(22). — P. 116-121)

Соломка стала уникальным для Беларуси материалом. За последние четыре десятилетия развитие современных ремесел соломоплетения и аппликации соломкой достигло уровня профессионального декоративного искусства. В последние годы уделяется большое внимание изучению различных видов народного декоративно – прикладного искусства. В этой связи особый интерес представляют те виды творчества, которые тесно связаны с художественной обработкой местных растительных материалов – лозы, бересты, рогозы и соломки.

У белорусов, как и у остальных земледельческих народов, соломоплетение ведет свою

историю от стародавних обрядов, связанных с культами хлеба и соломы. Наши предки верили в божественную силу зерна, соломы, которые сберегали в себе живородящую силу природы и щедро отдающих ее не только стеблям и колосьям нового урожая, но и всем, кто соприкасается с ними.

В настоящее время в соломоплетении сформировались определенные направления: скульптура, бытовые изделия, соломенные пауки, цветы и композиции, головные уборы, елочные игрушки, бижутерия.

Цветы и декоративные композиции приобрели большую популярность среди белорусских мастеров с середины 1980-х годов. Однако сами соломенные цве-

Адрес для корреспонденции: e-mail: ulasevichtp@mail.ru - Т. П. Уласевич

ты как предмет народного искусства появились намного раньше. По словам Таисии Агафоненко, соломенные цветы изготавливали жители Западной Беларуси еще в первой половине XX века. Композиции их были не сложными: из окрашенной соломки делали петли, которые набирали в пышные соцветия, или же (другая разновидность цветов) круглые нарезанные соломины, собирались в соцветия, похожие на соцветия георгинов. Современные мастера разработали много новых приемов изготовления соломенных цветов. Для их создания они используют круглую и расщепленную соломку, соломенные петли, бусины, разнообразные плоские и объемные плетения. Композиции из соломенных цветов в сочетании с сухоцветами и другими природными материалами гармонируют с любым современным интерьером. Составленные в букеты, композиции с колосками, сухими травами, соломенные цветы - прекрасное украшение жилого интерьера. В отличие от натуралистичных искусственных цветов они сохраняют теплоту природного материала, привлекают рукотворностью своего создания. В соломенных цветах, которые выплетаются в самых различных вариантах и формах, соединились лучшие традиции народного искусства и современное художественное мышление.

Цель статьи – выявить методические приемы солоплетения цветов.

Подготовка соломки к плетению. Заготовка соломы. В плетении используется соломка разнообразных злаковых культур. Каждая из них имеет свои особенности, достоинства и недостатки, которые познаются с опытом.

Соломка – это доступный и дешевый материал для плетения. Хрупкая и ломкая солома при замачивании становится мягкой, пластичной, приобретает способность к изгибу, а, высохнув, сохраняет форму, которую ей придал мастер. Такие качества в сочетании с природными декоративными свойствами – глянцевой поверхностью, естественной красотой цвета позволяют в работе с материалом достигать высокого художественного результата.

Рожь – злак, обладающий длинным стеблем с двумя длинными коленами и тре-

мя-четырьмя короткими. Благодаря значительной длине первого и второго колена, которая может достигать 40–50 см, рожь признана основным материалом, используемым мастерами Беларуси в плетении.

Пшеница распространена в плетении меньше, чем рожь, так как длина стеблей короче. Этот злак широко используется в аппликации.

Овес имеет очень мягкую и пластичную соломку с красивыми серебристыми оттенками. Его стебли в плетении используются для изготовления небольших декоративных деталей. Сочетание соломы разных злаков в одной композиции дополняет ее новыми декоративными качествами.

Заготавливать солому лучше в несколько этапов, начиная от момента цветения, когда солома имеет седовато-зеленый оттенок стебля, и еще несколько раз с промежутками в 5–6 дней. Такая поэтапная заготовка обогатит палитру будущих произведений натуральными оттенками и полутонами.

Сушка соломы. Следует помнить, что в снопах солому держать нельзя, так как непросушенная, она может преть и стать непригодной для работы. Поэтому, когда снопы доставлены на место обработки, их следует развязать и разложить на полу или стеллажах, в сухих хорошо проветриваемых помещениях.

Есть два способа хранения соломы: в пучках (после просушивания и сортировки связывают стебли соломки в небольшие пучки и хранят в сухом помещении) и в коробках. Обычно солому чистят после просушки.

Для подготовки соломки к работе, стебли разрезают на отрезки между узлами. Ножницами отсекают нижнюю – наиболее толстую часть стебля до коленца и одновременно снимают листья, которые скреплены с ним. Разрезанные и очищенные от листьев соломины сразу сортируют по толщине и длине и складывают по коробкам. Такой способ сушки и хранения соломки более трудоемкий, но компактный и удобный для дальнейшей работы.

Замачивание, запаривание и распаривание соломы. Для того, чтобы соломины стали эластичными и пригодными для дальнейшей обработки, их необходимо замо-

чить или распарить. Пучки соломы погружают в лоток или емкость с водой (таз, ванну, ведро). Если солома заготовлена недавно, ее достаточно замочить на полчаса в воде комнатной температуры. Хорошо высушенную солому лучше залить горячей водой (80–100°С), закрыть тканью, прижать гнетом и выдержать до тех пор, пока она не станет мягкой. Чем жестче солома, тем больше времени требуется для ее запаривания.

Окраска соломки. Отбеливание соломки. Качество материала очень важно при художественной работе с соломкой. Только чистая блестящая соломка красивых серебристых и золотистых оттенков может создать неповторимую игру бликов. При неправильной сушке соломенные стебли могут приобрести черные пятна. Восстановить некоторые декоративные качества соломы можно отбеливанием. Для отбеливания соломы в домашних условиях можно воспользоваться бытовыми отбеливателями для хлопчатобумажных тканей, имеющимися в продаже, приготовить из них раствор и прокипятить в нем соломку. Также можно использовать гидроперит в таблетках. Приготовить раствор: 18-20 таблеток гидроперита на один литр воды, кипятить соломку около часа, периодически помешивая. Более значительный эффект достигается при отбеливании в 30-процентном растворе перекиси водорода: 1 литр воды подогреть до 30-35 градусов, добавить в теплую воду 150 г перекиси водорода. В этот раствор помещают солому на 40-45 минут или до получения нужного оттенка. Солома должна быть полностью покрыта раствором.

Отбеливание с применением химикатов требует осторожности. Переворачивать и доставать солому из раствора нужно деревянными щипцами, предварительно надев резиновые перчатки. После отбеливания соломку тщательно промыть в большом количестве воды. Затем соломку сушат и связывают в пучки. Не следует отбеливать солому до белого цвета, при этом материал теряет свою природную окраску, естественность.

Крашение (тонировка) соломки. Соломка восприимчива к окраске. Это увеличивает цветовую палитру материала, дает возможность сочетать в аппликации и плетении естественный цвет с яркими цветовыми акцентами. Окрасить соломку можно на-

туральными и анилиновыми красителями, а также способом прокаливания. Окраска натуральными красителями: кипячение в воде с добавлением луковой шелухи ольхи или коры дуба придадут ей коричневый цвет. При окрашивании анилиновыми красителями можно получить яркую гамму цветов: красный, фиолетовый, зеленый, оранжевый и др. С этой целью принимают бытовые анилиновые красители, предназначенные для окраски шерсти.

Раствор готовят из расчета:

- 1 г краски;
- 1 л воды;
- 2 г уксуса;
- 1 г поваренной соли.

После окрашивания солому тщательно промывать.

Красивые темно-золотистые и коричневые оттенки натурального цвета можно получить, если прокалить солому в печи или духовом шкафу. При этом необходимо следить, чтобы солома не соприкасалась с пламенем, не загорелась. Соломины, распластанные в ленту, которые используются для декоративных деталей, достаточно для этой цели прокалить горячим утюгом.

Этапы выполнения работы по изготовлению соломенных цветов. Создание художественного произведения и процесс творческой работы над выполнением цветочной композиции состоит из следующих этапов:

- 1. Изучение аналогов этот этап предшествует замыслу и характеризуется накоплением разнообразных знаний, впечатлений, навыков и наблюдений за мастерством по соломоплетению.
- 2. Идея творческой работы. Рассмотрев специфику работы над декоративной композицией и изучив технологический аспект плетения соломкой, определяется идея создания творческой композиции «Соломенные цветы».
- 3. Разработка эскиза. Разработка проекта изделия осуществляется с учетом эстетических требований, сложившихся художественных традиций, что в декоративно-прикладном искусстве имеет решающее значение. В работе над эскизами (графический), учитывается декоративный характер композиции, специфика техники ее выполнения и возможные варианты применения работы (цветы в вазе), что выражается в вы-

боре размера. Разработка композиции связана с построением схемы, которая определяет положение главных и второстепенных дополняющих элементов. Определяется зона центрального элемента композиции. Композиционный центр выделяется по расположению и с помощью других элементов так, чтобы привлечь к нему внимание зрителя. Окончание работы над схемой композиции связано с детальной разработкой ее элементов. В первую очередь разрабатывается центральные (главные) элементы композиции, затем средние и маленькие. Главные элементы имеют более сложную форму и конструкцию, по сравнению с остальными элементами композиции.

4. Поиск цветового решения поставленной задачи. Особую красоту декоративным изделиям придает удачно найденная цветовая гамма. В белорусском народном искусстве выработались свои принципы работы с цветом. Смысл этих принципов заключается в том, что чем сложнее графическая организация композиции, тем лаконичнее ее цветовое решение. Ведущее место в изделии занимает натуральный цвет соломки и множество его натуральных нюансов (от золотистого до травянисто зеленого), гамма подбирается, используя разные части стебля и сорта злаков, а также время их заготовки. Художественную выразительность произведения создают цветовые контрасты.

5. Подготовка материалов. Для работы необходимы следующие материалы и инструменты: ножницы и нож; карандаш; клеевой пистолет; клей ПВА; кисть для клея; пресс для высыхания деталей; солома; проволока; щепилка.

6. Техника безопасности и организация рабочего места. Работы, связанные с выполнением плетения соломкой, требуют соблюдения определенных правил, связанных с безопасностью труда. При работе с ножами, ножницами необходимо соблюдать внимательность и осторожность. Инструменты, имеющие острое лезвие, хранятся в футлярах. При нарушении правил безопасности или неосторожности тонкая кромка соломенных лент может стать причиной порезов. Чтобы избежать потери времени в процессе работы над проектом, необходимо обратить особое внимание на организацию рабочего места. При работе с соломкой не тре-

буется никакого специального оборудования. Главные требования: удобный, устойчивый стол и стул, необходимое количество полок для хранения материалов и хорошее освещение. Оно должно быть слева и сверху. При искусственном освещении желателен рассеянный свет.

7. Выполнение в материале. Для выполнения композиции необходимо подготовить детали, выполненные в различных техниках. Затем, по эскизу, из готовых элементов составляется композиция творческой работы.

- 8. Оформление работы. Из выполненных цветов составляется композиция. Композиция из соломенных цветов совмещает в себе традиционность исполнения в стиле народного белорусского искусства, является средством положительного эмоционального воздействия.
- 9. Несмотря на большое разнообразие композиционных сочетаний элементов в цветах, все мастера при их изготовлении придерживаются одинаковой технологической последовательности:
 - разрабатывается эскиз цветка;
- подготавливаются все необходимые элементы из соломки;
- готовится черенок цветка, который может быть выполнен для небольших цветов из проволоки, обмотанной соломенной лентой, а для больших цветов из деревянного прутика;
- цветок собирается на черенке, начиная сверху от центра.

На основе технологии изготовления цветов можно разработать большие вертикальные композиции на одном стебле. Свои традиции они берут от пасхальных ветвей, изготавливаемых в Литве и на близких к ней территориях Беларуси, – «казюкосов», или «рушчусовок».

Ветви изготавливали из высушенных цветов и трав, набранных в декоративные вертикальные композиции, элементы которых организуются ритмичными ярусами, вертикальными или спиральными линиями. Этот принцип взят белорусскими мастерами для создания композиций из соломки. В них могут использоваться как простые элементы: петли, лепестки из различных плетений, наклеенные на плетения или соломинки бусины, так и более сложные: колокольчики, небольшие цветы и др.

Основные формы компоновки элементов по вертикали – цилиндрическая и коническая, возможны изменения цилиндрической формы на овальную или на сочетание двух и более овалов, а также другие варианты форм. Главное – соблюдение ритма и пропорций, но есть еще одно условие: оптимальное число разных элементов и форм (оно может колебаться от 2 до 5). Высота композиций может быть разной, как правило, она составляет 50–70 см.

Технологическая последовательность изготовления соломенного цветка «Мак».

- 1. Разработка эскиза будущего цветка.
- 2. Изготовление лепестков сложной петлеобразной формы (рис. 1).
- 3. Изготовление чашелистика соломенного цветка (рис. 2).
- 4. Изготовление тычинок соломенного цветка «Мак» (рис. 3).
- 5. Выполнение соломенного цветка «Мак» (рис. 4):

В верхней части черенка привязать тычинки. Сплести из соломенных полосок, подготовленных для лепестков цветка, шесть лепестков. Начало лепестков плести «треугольником» и далее подставить еще десять соломин. К месту крепления тычинок привязать три лепестка, распределяя их равномерно. Затем привязать еще три лепестка, распределяя их в промежутках предыдущих лепестков. Влажные лепестки отгладить утюгом, придать им изогнутую S-образную форму или выгнуть руками. Сплести из соломенных полосок, подготовленных для листиков цветка, два листа. Начало листиков плести «треугольником» и далее подставить еще шесть соломин. При необходимости дополнительно можно стянуть для прочности проволокой. Подрезать торчащие концы в нижней части крепления, сформировать небольшой конус, проклеить клеем. Ниже места крепления привязать пять соломин. Оплести место крепления элементов цветка витой плетенкой с расширением. Условно определить на стебле место крепления листа. Привязать два листа ниткой к черенку цветка. Чуть ниже привязать пять соломин, распределяя их равномерно по периметру. Оплести витой плетенкой место скрепления деталей. Цветок выполнен (рис. 5).

Технологическая последовательность изготовления соломенного цветка «Пион».

- 1. Разработка эскиза будущего цветка.
- 2. Изготовление лепестков (рис. 6).
- 3. Изготовление чашелистика соломенного цветка (рис. 2).
- 4. Выполнение соломенного цветка «Пион» (рис. 7):

В верхней части черенка привязать три тычинки, выполненные плетенкой «цепочка» из двух соломин и вывернутые петлей; второй вариант - тычинки на которые надеть четырехгранные ромбические бусины. Из соломенных лент выполнить большое количество прямых петель. К месту крепления тычинок привязать петли, распределить их в 5-6 ярусов. Петли приматывать по одной, накладывая их плотно. Места крепления петель смазывать клеем и закрывать петлями следующего яруса. Постепенно будет образовываться пышный венчик цветка. Сплести из соломенных полосок, подготовленных для лепестков цветка, 5-6 лепестков плетением «елочка» с расширением. Начало лепестков плести «треугольником» и далее подставить еще четыре соломины. Равномерно по периметру привязать лепестки (они вывернуты во внешнюю сторону цветка). Проклеить. Подрезать торчащие концы в нижней части крепления, сформировать небольшой конус. При необходимости дополнительно можно стянуть для прочности проволокой. Оплести место крепления элементов цветка витой плетенкой с расширением. Цветок выполнен (рис. 8).

Технологическая последовательность изготовления соломенного цветка «Ромашка».

- 1. Разработка эскиза будущего цветка.
- 2. Изготовление лепестков сложной петлеобразной формы (рис. 9).
- 3. Изготовление чашелистика соломенного цветка (рис. 2);
- 4. Изготовление тычинок соломенного цветка «Ромашка» (рис. 10).
- 5. Выполнение соломенного цветка «Ромашка» (рис. 11):

Взять пучок готовых тычинок, привязать к деревянной палочке. Плотно обмотать ниткой. Ножницами небольшими участками обрезать верхнюю часть серединки.







Рис. 1. Лепестки соломенного цветка «Мак».









Рис. 2. Чашелистик соломенного цветка.







Рис. 3. Тычинки соломенного цветка «Мак».







Рис. 4. Этапы сборки соломенного цветка «Мак».



Рис. 5. Соломенный цветок «Мак».









Рис. 6. Лепесток соломенного цветка «Пион».









Рис. 7. Этапы сборки соломенного цветка «Пион».



Рис. 8. Соломенный цветок «Пион».

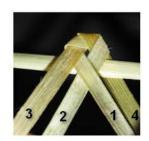








Рис. 9. Лепестки соломенного цветка «Ромашка».







Рис. 10. Тычинки соломенного цветка «Ромашка».







Рис. 11. Этапы сборки соломенного цветка «Ромашка».



Рис. 12. Соломенный цветок «Ромашка».

Удалить все торчащие концы соломки в месте крепления лепестков, сформировать небольшой конус. Место крепления должно быть аккуратным и не очень объемным. Из соломенных лент выполнить большое количество лепестков. К месту крепления серединки равномерно по периметру привязать лепестки, распределяя их в несколько ярусов. Лепестки приматывать по одному, накладывая их плотно. Они вывернуты во внешнюю сторону цветка. Места крепления петель смазывать клеем и закрывать петлями следующего яруса. Постепенно будет образовываться венчик цветка. Оплести место крепления элементов цветка витой плетенкой с расширением. Лишние концы соломки удалить, проклеить. Сплести из соломки, подготовленной для листиков цветка, один или два листа. Условно определить на стебле два места крепления листа. Обмотать стебель по спирали соломенной лентой, плотно укладывая витки рядами. При необходимости ленту надставить новой. Место стыка расположить на участке, который впоследствии закроется листьями цветка. Цветок выполнен (рис. 12).

Заключение. Традиционная обрядность – это вековой источник народной памяти, частичка нашей духовной жизни. Как и в прошлые годы, так и сегодня, ее актуальность очевидна. Далеко не каждая европейская и даже славянская страна сохранила в своих культурных «сокровищницах» столько обычаев и обрядов, песен в живом общении, как Беларусь. И пока это богатство бу-

дет жить, не погаснет живое слово нашего народа, его песни, обряды, обычаи, поверья и т. д. как источники животворных сил и жизненной мудрости.

Выполняя соломенные композиции, чувствуешь себя в полной мере Мастером, способным своими руками создавать красоту вокруг себя, то есть украшать жизнь. Желание сделать что-то красивое. Давно известно, что лучшие игрушки, сувениры, изделия – не те, что куплены в дорогих магазинах, а те, над которыми мастерица потрудилась, терпеливо потратив на них умение, старание и время. Увлеченность творческой работой создает у всех хорошее настроение.

Соломка – настоящее крестьянское золото, которым природа щедро одарила народ. Поэтому она и называется золотой. И еще это экологически чистый вид природного материала. Работы из соломки, казалось бы, из грубого материала, получаются красивые, эффектные, отличаются оригинальностью, изысканностью и особым теплом. Тот, кто однажды попробовал что-либо сплести, склеить из соломки, становится поклонником этого вида художественного ремесла.

Выполняя работы из соломки, мы учимся видеть красоту, созданную своими руками. Ведь, работая с соломкой, ты соприкасаешься с природой. А картины, создаваемые без карандаша и кисти, просто поражают своей красотой.

Поступила в редакцию 28.12.2015 г.

Для оформления обложки использована работа М. Шагала «Поцелуй».

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования «Витебский государственный университет имени П. М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя, изготовителя, распространителя печатных изданий $N^{\rm o}\,1/255~{\rm ot}\,31.03.2014~{\rm f.}$

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.

124