

ISSN 2222-8853



ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ



№ 4(24) 2016

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

Научно-практический журнал

Издается с января 2011 года

Выходит четыре раза в год

2016 № 4(24)

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:
Е. Я. Аршанский (*ответственный за раздел «Педагогика»*), Н. В. Владимирова, Н. А. Гугнин, В. И. Жук, В. А. Космач, Т. В. Котович (*ответственный за раздел «Искусствоведения»*), В. Ф. Мартынов, М. А. Можейко, В. П. Прокопцова, А. В. Русецкий, В. А. Салеев, Е. М. Сахута, Д. С. Сенько, М. А. Слемнев (*ответственный за раздел «Культурология»*), А. И. Смолик, Р. Б. Смольский, Н. А. Ювченко

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

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

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

SCIENTIFIC AND PRACTICAL JOURNAL
«ART AND CULTURE»

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

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

Editorial board:
E. Ya. Arshanski (*responsible for unit «Pedagogics»*), N. V. Vladimirova, N. A. Gugnin, V. I. Zhuk, V. A. Kosmach, T. V. Kotovich (*responsible for unit «Art History»*), V. F. Martynov, M. A. Mozheiko, V. P. Prokoptsova, A. V. Rusetski, V. A. Saleyev, E. M. Sakhuta, D. S. Senko, M. A. Slemnev (*responsible for unit «Cultural Studies»*), A. I. Smolik, R. B. Smolski, N. A. Yuvchenko

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 Ilnitkiy (Canada, Edington)

Journal «Art and Culture» is included in the List of scientific publications of Belarus for publication of the results of dissertation research in Art Criticism, Culturology and pedagogical (pedagogical problems in the field of Art and Culture) fields of science

Edition address:
Educational Establishment
«Vitebsk State University
named after P. M. Masherov»
33 Moskovsky Prospect
210038 Vitebsk, Belarus
Tel.: +375 (212) 58-48-93
E-mail: nauka@vsu.by
<http://www.vsu.by>

Журнал зарегистрирован
в Министерстве информации Республики Беларусь за № 838 от 23.11.2010 г.
Подписано в печать 05.12.2016 г. Формат 60 x 84 ¹/₈. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 14,4. Уч.-изд. л. 16,6. Тираж 100 экз. Заказ 158.

Оглавление

Contents

Искусствоведение

Art History

Бузук Р. Л. Механизмы восприятия и оценки театрального спектакля зрителями 6

Buzuk R. L. Mechanisms of a Theatrical Performance Perception and Assessment by Spectators 6

Исмайлова М. С. Визуально-образный язык новой типографики в дизайне полиграфической рекламной продукции периода раннего модернизма 14

Ismailova M. S. The Visual Language of the New Typography in the Design of Printed Advertising Products of the Period of Early Modernism 14

Фурик Д. М. Лирический пейзаж в белорусской живописи 1990–2000-х годов 19

Furik D. M. Lyric Landscape in the Belarusian Painting of the 1990–2000-s 19

Митюшникова Е. В. Претворение стилевых черт барокко в хоровом искусстве Беларуси 24

Mitsiushnikova E. V. Embodiment of Baroque Style Features in Choral Art of Belarus 24

Ануфриева К. А. Сто лет оперному эксперименту в России: «Победа над Солнцем» и ее автор 30

Anufriyeva K. A. A Hundred Years of Opera Experiment in Russia: «Victory over the Sun» and its Author 30

Павлов А. Е. Визуальный канон графического дизайна в субкультуре хипстеров 36

Pavlov A. E. Visual Canon of Graphic Design in the Hipster Subculture 36

Галак В. А. К теории любительского и профессионального театров 44

Galak V. A. To the Theory of Amateur and Professional Theater 44

Культурология

Cultural Studies

Дудник М. Г. Ассоциативный подход к генерированию идей 50

Dudnik M. G. Associative Approach to Generating Ideas 50

Супрунчук А. П. Музей XXI века сквозь призму «Visual studies» 55

Suprunchuk A. P. Museum of the XXI Century through the Prism of «Visual studies» 55

Зуев С. П. Дмитрий Шостакович и его творчество в кинематографическом ракурсе А. Сокурова 62

Zuyev S. P. Dmitri Shostakovich and his Creative Work in A. Sokurov's Cinema Foreshortening 62

<i>Демченко А. И.</i> Концептуальный потенциал искусства: музыкально-исторический этюд на материале 1930-х годов	70	<i>Demchenko A. I.</i> Conceptual Potential of Art: Musical and Historic Sketch on the Material of the 1930-s	70
<i>Дорошко А. А.</i> К вопросу о сущности понятия «музыкальная культура молодежи»	81	<i>Dorozhko A. A.</i> On the Essence of the Concept of Musical Culture of Youth	81
<i>Чернявская Ю. В.</i> К портрету медиальной женщины: гендерная идентичность, роли и стереотипы	86	<i>Cherniavskaya Yu. V.</i> To the Portrait of the Medial Woman: Gender Identity, Roles and Stereotypes	86
<i>Ушанова И. А.</i> Тревел-блогинг и медиатизация мест памяти	91	<i>Ushanova I. A.</i> Travel Blogging and Mediatization of Memorial Places	91

Педагогика

Pedagogics

<i>Виноградов В. Н., Орлова А. П.</i> Фольклор в деятельности известных просветителей: этнопедагогический аспект	98	<i>Vinogradov V. N., Orlova A. P.</i> Folklore in Activities of the Famous Educators: Ethnopedagogical Aspect	98
<i>Сенько Д. С.</i> Приемы создания образа в композиции натюрморта	105	<i>Senko D. S.</i> Techniques of Shaping Image in the Composition of Still Life	105
<i>Богустов А. П.</i> Понятие «живопись объективного наблюдения» и методика ее практического применения в процессе преподавания академической живописи	111	<i>Bogustov A. P.</i> The Notion of «Objective Observation Painting» and Methods of its Practical Application in the Process of Teaching Academic Painting	111

The background is a warm, golden-yellow color. It features a large, faint, concentric circle pattern. In the center, there is a more complex, swirling pattern that resembles a nautilus shell or a spiral, composed of many thin, overlapping lines.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Механизмы восприятия и оценки театрального спектакля зрителями

Бузук Р. Л.

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

Предметом исследования является содержательная сущность сотворчества и определение формы включения зрителей в систему спектакля. Обращается внимание на специфику социально-художественного восприятия спектакля публикой, отмечается проблема ролевой и мотивационной идентификации зрителя со сценическим и художественным образом, выявляется феномен декодирования театрального художественного текста.

Автор рассматривает систему социально-эстетических отношений сцены и зрительного зала, изучает особенности взаимоотношений публики и театра. Он утверждает, что активность и плодотворность восприятия спектаклей зрителями зависит от двух взаимосвязанных факторов. Во-первых, насколько противоречия, которые обуславливают происходящие на сцене процессы, затрагивают активное воображение зрителей, их мысли и чувства. И, во-вторых, насколько эти самые процессы приобретают для зрителей «особый смысл», понятный и социально детерминированный.

Ключевые слова: театр, спектакль, актер, сценический образ, сюжет, зритель, театральная публика, катарсис, восприятие, театральный язык, квазиязык, художественное образование.

(Искусство и культура. – 2016. – № 4(24). – С. 6–13)

Mechanisms of a Theatrical Performance Perception and Assessment by Spectators

Buzuk R. L.

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

The object of the research is content essence of the spectator's co-creativity; the form of involvement of spectators into the performance system is identified. Attention is paid to the specificity of social and artistic perception of a theatrical performance by public, the problem of role and motivational authentication of the spectator with a stage and artistic image is pointed out, the phenomenon of decoding of theatrical artistic text comes to light.

The author considers social and aesthetic relationship of the stage and the auditorium, studies features of relations between spectators and the theater. He argues that the activity fruitfulness of perception of performances by the spectator depends on two interrelated factors. Firstly, how contradictions, which determine the processes taking place on the stage, affect active imagination of the audience, their thoughts and feelings. And, secondly, how these processes acquire for the audience «a special meaning», which is clear and socially determined.

Key words: theater, play, actor, stage image, the plot, audience, theater audience, catharsis, perception, theatrical language, quasi-language, art education.

(Art and Culture. – 2016. – № 4(24). – P. 6–14)

Значительная роль в социальной ориентации личности и передаче культурных ценностей и традиций, норм и образцов поведения отводится искусству, и в частности театру. Он занимает особое место в эстетическом и духовном воспитании молодежи. Прежде всего это объясняется спецификой самого вида искусства. Образная природа театра, специфика общения, соучастие зрителей в творческом процессе, особенности театральной коммуникации позволяют эффективно воздействовать на эмоциональный мир молодого

зрителя. Театр «идеологичен» по своей природе, ибо включен в определенную социальную систему и детерминирован общественными отношениями конкретно-исторического общества. Кроме того, как социальный институт выполняет определенные регулятивные функции в обществе.

Создавая модели различных социальных ситуаций, конфликтов, многочисленных варианты человеческого поведения, «социальный портрет» героя, театр ставит перед молодежью задачу самостоятельного морального выбора и принятия

определенных нравственных решений, тем самым стимулируется нравственная и социальная активность, вырабатывается гражданская позиция в интерпретации, оценке сложных проблем современности. Пропагандируя идеалы своего времени персонифицировано (через образы идеального героя, его стиль жизни или через антиобразы, требующие самостоятельного критического осмысления), театр реконструирует программу поведения личности, что позволяет активизировать его участие в формировании мировоззрения, развитии духовных потребностей и эстетических вкусов. Драматургические произведения являются своеобразными «кодами культуры» своего времени. Актер выступает «текстом культуры», арбитром общественного мнения. Трансформируя идеи, ценности общества через «эстетический фильтр» специфического театрального языка, театр создает новое представление о социальной реальности, осуществляет осмысленные оценки различных явлений и процессов.

Актеры «проживают» кусок жизни персонажа, события сменяют одно другое, производятся диалоги – и во всем этом сцепляются, создают свои связи самые первичные, естественные смыслы знаков. Разворачивается сюжет, поведение героев не лишено бытовой, обычной жизненной логики – возникает некий субтекст, содержание которого не может не понять любой человек, сидящий в зрительном зале. Но свое переплетение приобретают и символические смыслы знаков. Соединяясь с первым слоем, они создают не просто «проживание», но «жизнь человеческого духа».

Театр – самое демократическое искусство, потому что в структуре его языка есть уровни, обязательно доступные каждому. Театр – один из самых сложных видов искусства, ибо глубокое раскодирование его текстов требует видения символического смысла в том, что представляется естественным, умения понимать детали уже произошедшего, чтобы в какой-то момент как бы задним числом осмыслить их иное звучание, понимание того, что содержание спектакля больше его сюжета, судеб его героев, изображаемого «куска жизни».

Цель статьи – выявление факторов восприятия произведений театрального искусства.

Спектакль – это не только актер. Представим себе, что мы впервые вошли в зрительный зал. Открывается занавес, начинается действие, на сцене – актеры, и мы, безусловно, воспринимаем их как живых людей. Они общаются между собой, используя средства, построенные на основе обычных способов коммуникаций. И это определяет систему наших ожиданий.

«Для значительной части массовой аудитории, – пишет Л. Солоницына, – актер выступает не как субъект художественной деятельности, а как “личность”, в которой обязательно находят выражение черты тех или иных социальных групп» [1, с. 88]. Тогда зритель и не пытается отыскать на сцене нечто большее, чем «живой человек в предлагаемых обстоятельствах». И законы восприятия информации как бы срабатывают против театра. Ведь вызывается лишь опыт обыденной жизни. Все, что в него не входит, оказывается неожиданным знаком, который не только не воспринимается, но мешает, даже раздражает. Механизм раскодирования сценического текста настраивается на естественный смысл знаков, и только на него.

Но спектакль – это не только актер, это целостная система из разных знаков театрального языка. Восприняв один из его элементов как жизнеподобный, зритель ждет того же и от других знаков – и не всегда находит. Вот несколько записей, оставленных опрашиваемыми в анкетах социолога, исследующего зрительскую аудиторию: «Мне не нравятся спектакли, которые ставятся без декораций или с примитивными декорациями»; «Я против условностей в декорациях – сейчас не время шекспировского театра» [2, с. 124].

Социологи вообще отмечают, что значительная часть зрителей в процессе опроса выдвигает «правдоподобие», «жизнеподобие» как признак, способствующий высокой оценке спектакля. По шкале «правдоподобно – неправдоподобно» сравниваются не только постановки, но и виды искусств. Кино, говорят, например, правдоподобнее театра. И в этом зритель иногда находит поддержку в лице социологов. Выстраивается довольно распространенная цепочка рассуждений: аудитория кино и телевидения гораздо шире театральной (что легко доказывается статистически), зритель театра

обязательно является почитателем кино и телевидения. Далее, согласно одной версии, кино и телевидение отбирают у театра зрителя, согласно другой – не обязательно отбирают, может быть, даже и обращают кого-то в театральную веру благодаря транслированию, но уж во всяком случае, кино и телевидение существенно влияют на предпочтения и, в частности, приучив к жизнеподобию, заставляют искать жизнеподобия в театре.

Попробуем разобраться более обстоятельно. Первое, что вызывает сомнение, – приписывание высокой степени жизнеподобия кино. Оно лишь моделирует действительность, воссоздает ее своим условным языком. «Кинематограф, – писал В. А. Сахновский-Панкеев, – подобно другим искусствам (и только поэтому он искусством и является!), не репродуцирует, но отражает действительность. Отражение же ни в коем случае не подразумевает адекватности действительности, оно являет собой результат эстетического освоения действительности художником... Исходя из фотографичности кино, М. И. Ромм утверждал, что “великий закон кинематографа – правдолюбие”. Сравным успехом эти слова могут быть адресованы и театру, и музыке, и скульптуре. Право же отступления от “великого закона Правдолюбия” в литературе, театре, изобразительных искусствах не менее и не более часты, чем в кинематографе» [3, с. 17].

Привычные нам приемы киноизображения в свое время вызывали сложности восприятия именно «...своей неестественностью – огромное, во весь экран, лицо, движущиеся на зрителя люди, поезда, автомобили пугали, всякое нарушение естественных пропорций осуществлялось как отступление “от натуры”» [4, с. 149].

Сегодня обычный зритель легко принимает условность киновремени, расшифровывает как смысловой знак соотношение крупных, средних и общих планов в кинокуске, готов раскодировать определенные приемы киномонтажа. Но всякое усложнение языка кино не сразу воспринимается массовым зрителем. Общеизвестно, что многие фильмы, явившиеся эталоном в развитии киноискусства, не пользовались и не пользуются массовым спросом при выходе на экран.

Театр же – особый вид искусства, где художник создает произведение в непосредственном общении со зрителем. И то обстоятельство, что основной элемент языка театра – живой действующий актер, и сотворчество, соучастие зрителя в актуализации спектакля должны были, казалось бы, обусловить большую «жизнеспособность» его по сравнению с кино.

Следовательно, вопрос о том, почему зрители считают кино «правдоподобнее», логичнее перевести в другую (по отношению к тому, как это сейчас часто трактуют) плоскость и сформулировать так – почему легче воспринимается условность кино, чем условность театра? Можно посмотреть и шире – почему часто условность литературы, живописи, кино и т. д. воспринимается легче, чем условность театра?

Ответ, на наш взгляд, в следующем. В кино, литературе, живописи и других видах искусства элементы языка однокачественны. В кино все суть специально организованные движущиеся фотоотпечатки – актеров, обозначений мест действия и т. п., в литературе – все в слове, в театре же существует объективное противоречие между обязательной жизнеспособностью живого актера и условностью остального. Элементы театрального языка разнокачественны, и это создает определенный психологический дискомфорт у того, кто не был к нему готов, и затрудняет восприятие спектакля.

Очищение через сопереживание. Деятели театра всегда осознавали наличие этого противоречия. В определенном смысле все коренные изменения театральной эстетики, смена школ и направлений содержали в себе, среди прочего, и новые способы его разрешения. Лишь один пример. Известно, что рубеж XIX–XX веков – период активных поисков в искусстве сцены. Именно в это время развиваются две крайности. С одной стороны, путь МХТ, с его натуралистичностью, подлинностью художественного оформления, «проживанием» в основе актерской манеры, т. е. своего рода «ожизнеподобливание» всех элементов театрального языка. С другой – путь символистов, их идеи актера-марионетки, т. е. максимально лишить жизнеподобия даже действующего актера, сделать его частью условной системы.

Попав на спектакль впервые, зритель обязательно столкнется с отмеченным противоречием и пойдет или нет в театр снова, зависит от того, сумеет ли он возникший дискомфорт преодолеть. Кстати, в рамках предлагаемой нами концепции хорошо объяснимо, почему, как показывают выводы социологов, устойчивый интерес к театру присущ прежде всего людям, у которых общение с ним началось с детства. Детям легче преодолеть противоречие между жизненностью актера и большей степенью условности остальных элементов театрального языка, ибо условность обозначения места действия, например, привычна им по игровой стихии.

Предположим теперь, что зритель впервые попадает на спектакль взрослым. В идеальной схеме возможны три пути. Первый – не сумев преодолеть психологического дискомфорта, он больше не пойдет в театр, обвинив его в «неинтересности», «нежизненности». Второй – поможет преодолеть дискомфорт нечто, от чего он, зритель, получил удовольствие и начнет ходить за этим «нечто», создав из него для себя квазиязык театрального искусства, который и будет воспринимать даже став постоянным зрителем. И третий – в продолжение второго, когда преодолев дискомфорт, зритель разрешает для себя обсуждаемое противоречие через постепенное освоение языка театра в его подлинности и глубине, т. е. становится и постоянным, и подготовленным.

Итак, есть зрители, способные читать текст спектакля во всей его полноте (знакомые с языком театра), а есть – выхватывающие лишь субтекст, сформированный ими на основе той совокупности театрального языка, который им доступен, но уверенные, что они «все поняли». Именно наличие в структуре знака театрального языка «естественного» уровня и создает ощущение понятности любому, даже неподготовленному человеку, ибо опыт обыденной жизни и выступает ключевым звеном в процессе раскодирования знаков, а другой опыт, собственно художественный, становится как бы ненужным. Но даже среди видов театрального искусства есть такие, в которых «естественный» уровень знака выходит за рамки опыта обыденной жизни. Примером может служить балет. Тогда становится понятно, почему ба-

лет считается относительно «элитарным искусством».

Рассматриваемая схема восприятия, построенная на основе информационной модели, вполне сопрягаемая с другими принципами его изучения. В одном из исследований, где материалом служило восприятие искусства, оперирующего сложными знаками, авторы приходят к выводам, хорошо стыкующимся с нашими рассуждениями. Г. Дадамян, Д. Дондурей и Л. Невлер выделяют три типа восприятия: обыденный, художественный и квазихудожественный. Для первого характерно «содержательную наполняемость и ценность художественного произведения» определять через «реалии повседневной действительности». Представители второго – художественного – типа обладают «пониманием меры и «хода» его (произведения искусства) художественной условности», способны осмыслить «систему художественных значений данного произведения искусства, его неповторимость». Третий – квазихудожественный – тип характеризуется «мозаичным видением мира». В сознании такого зрителя причудливым образом сосуществуют – но не интегрируются! – самые разные, противоречивые точки отсчета в понимании и оценке произведений искусства [5, с. 198–203].

Из элементов театрального языка представители обыденного типа восприятия, как мы уже отмечали, видят прежде всего живого действующего актера, но осознают его как «личность» на сцене, а не как носителя художественного образа и от этого от спектакля ожидают информацию о его судьбе, приключениях или злоключениях, радостях и переживаниях, т. е. обращают внимание на сюжет пьесы как «случай из жизни», рассказанный группой актеров как собеседников в живом общении. Остальные элементы театрального языка и, может быть, весь его собственно художественный строй зрителем не воспринимаются.

Сюжетные коллизии пьесы, разыгранные (рассказанные) актерами в обстановке зала, когда между сценой и зрителем специфическое общение, и становятся квазиязыком театра. В идеальном случае зритель получает удовлетворение от сопереживания с жизненными судьбами героев, наверное, в большей степени, чем при чтении или

даже в кино (где это тоже возможно), благодаря акту живого общения с актером.

Феномены сопереживания и расширения личного жизненного опыта за счет информации, получаемой из художественных произведений, присущи любому искусству. На базе этих феноменов реализуются познавательная и социально-организующая его функции. Мы же утверждаем, что в театре феномен сопереживания имеет большую степень и что в основе его квазиязыка лежат прежде всего и, может быть, единственно сюжетные коллизии.

Подчеркнем (это будет важно в контексте наших дальнейших рассуждений), что зрителю обыденного типа восприятия легче понимать и оценивать спектакль «как случай из жизни», читать сюжетные коллизии, если разыгрывают действие на жизненном материале, ему знакомом, имеющемся в его опыте.

Он легче сопереживает героям, которые существуют в обстоятельствах, сравнимых с его жизненным положением. При этом в спектакле, как правило, все хорошо кончается. У зрителя возникает иллюзия преодолимости его жизненных сложностей, он получает удовлетворение от сопереживания. Совершается «...путем сострадания... очищение подобных эффектов» [6, с. 56] – катарсис.

Употребив этот термин, мы понимаем, что в нашем контексте у него, очевидно, возникает не совсем тот смысл, который имел в виду Аристотель, прежде всего потому, что древний философ говорил о трагическом катарсисе, т. е. о сопереживании и очищении через восприятие трагедии. В течение многих столетий возникало немало толкований и трактовок этого термина, но вопрос о том, что такое катарсис, нельзя считать окончательно проясненным. Его пытались объяснить как категорию религиозную, этическую (Г. Лессинг), эстетико-этическую (Л. Выготский), психологическую (И. Бернайс). Согласно последнему, «...катарсис является естественной реакцией, возникающей в душе зрителя как следствие искусственно усиленных и как бы разогретых спектаклем чувств, с которыми зритель приходит в театр» [7, с. 30].

Не вдаваясь во многовековые споры, согласимся с высказыванием Л. Выготского: «Какое бы мы толкование не давали этому

загадочному слову “катарсис”, мы все равно не можем быть уверены в том, что именно это содержание вкладывал Аристотель, но для наших целей это и не важно!» [8, с. 271].

И опять-таки, опираясь на выражение Л. Выготского, что катарсис есть «сложное превращение чувств», можно говорить о многоуровневости катарсиса, его комплексности и способности интегрировать разные переживания.

При этом выдвинем гипотезу, согласно которой в основе феномена посещения лежит ожидание катарсиса, но у разных зрителей разного.

В самом общем случае, наверное, для всех катарсис реализуется как очищение через сопереживание от восприятия «жизненной ситуации», сюжета, разыгранного на сцене, причем за таким «очищением» часто стоит компенсаторная реакция, удовлетворенность от положительного разрешения узонаваемых проблем, т. е. реализуется своего рода «социальный катарсис». И этого рода катарсис может быть для определенного круга зрителей единственным результатом столкновения с театральным искусством. У других же такое «очищение» соединяется с «очищением через сопереживание», связанное с расшифровкой художественных структур спектакля (катарсис социальный интегрируется с катарсисом эстетико-этическим, осуществляется воздействие искусства во всей его полноте).

Таким образом, механизм восприятия, умение проникать в ткань спектакля, оказывается существенно связанным в некотором смысле даже определяет систему ожидания публики и критерии оценки явлений театрального искусства. Зритель обыденного типа восприятия не простит всего, что выходит за рамки его повседневного опыта. Зритель квазихудожественного типа восприятия априори готов признать, что произведение искусства должно быть шире жизненного правдоподобия, но часто ждет этого расширения не в средствах выразительности, не в «художественности», собственно, а понимает его, например, как проблемно-тематическое углубление (на самом деле недалеко уходит от тех, кто видит лишь сюжет). Такой тип восприятия гораздо более распространен, чем может показаться. Как долго многих из нас со школьной скамьи учили видеть в искусстве лишь идейное

содержание! И вот в нынешних условиях квазихудожественное отношение к театру значительной части интеллигенции ярко выявляет себя с неожиданной стороны.

Анатомия успеха. Даже среди считающих себя знатоками искусств довольно распространено мнение, что театр конца XX – начала XXI столетия отстал от литературы, публицистики. Где, мол, острота постановки социальных вопросов и правда истории? Не будем сейчас обсуждать, действительно ли театр «отстал». Важно подчеркнуть, что такие «знатоки» к оценке театра, литературы и публицистики подходят с одних позиций. Они не признают и не умеют понимать самоценность искусства сцены, собственно художественного содержания театра. Не придет же в голову меломану сопоставлять классическую музыку и публицистику, говорящих разными языками и соответственно имеющих различное художественное предназначение. Понимание театра только на уровне социальной остроты проблематики – на самом деле сюжетное его прочтение, своего рода квазиязык. Следует признать, что зрителей, посещающих театр, но так и не научившихся постигать его язык во всей полноте, гораздо больше, чем кажется.

Воспринимают они спектакль, как уже говорилось, исходя из жизненного опыта. Из него же черпают и систему критериев оценки театрального искусства. Жизненные установки и система ценностных ориентаций, сложившаяся как следствие принадлежности к определенному социальному слою и различным малым группам, оказываются значимым фактором восприятия.

Информационная модель, таким образом, хорошо коррелируется и с социально-психологическими типологиями восприятия. Они – часть, причем содержательно значимая, словаря, используемого при чтении текста. Если воспринимающий глубоким знанием языка не обогащен, если у него нет собственно «художественного» понимания, то его жизненные позиции и станут единственной опорой, и от того, какой он, каковы его социально-бытовые устои, и будет зависеть оценка спектакля. Но даже если зритель – изощренный театрал, эстет, ищет в постановке, прежде всего, образно-символические нюансы, его опыт остается с ним и оказывает влияние на восприятие.

Можно признать, что информационная модель восприятия в определенном смысле – корневая. Из нее и вместе с ней, в дополнение и расширение, легко выстраиваются все другие подходы. И тогда появляется возможность увязать все звенья, понять основные закономерности «чтения текста спектакля».

Прежде всего, становится ясно, почему может существовать заинтересованность в театре вне художественных потребностей. Мы знаем, что, кроме стремления приобщиться к таинству, на спектакль приводит желание общаться, отдохнуть, развлечься, необыденно провести свое время. Возникает вопрос – почему все это, не прямо связанное со спецификой сценического творчества, хотят получить именно в театре? Видимо, часть аудитории получает особое наслаждение от общения с актером как с собеседником, переживает компенсаторные реакции на фоне собственной жизненной неустроенности, с удовлетворением наслаждается иллюзиями разрешимости своих проблем. Это и развлекает и ободряет.

Кино лишено силы прямого сопереживания с персонажем – живым собеседником. Другие искусства не обязательно так легко позволяют выделить «естественный» субтекст или чересчур, по мнению представителя обыденного типа восприятия, акцентируют субтексты символические.

Кроме того, современная социально-культурная ситуация, не способствующая общественному осознанию идеи специфичности выразительных средств, необходимости познания художественных языков, укрепляет представление зрителей, слушателей о простоте восприятия всех искусств. Театр, в силу своей синтетической природы, легче может заимствовать знаки и признаки других муз, вводить их в ткань своих произведений, тем самым расширять «текст» популярными «манками». И наконец, обязанность включения опыта обыденной жизни в процесс, используемый при восприятии, связывает интерес к сценическому искусству и социологический портрет зрителя.

Иными словами, феномен посещения вне ткани постановки трудно объяснить. Без проникновения в содержание спектакля остаются недостаточными социологи-

ческий, эстетический, культурологический подходы. Но вместе с тем, также трудно объяснить и интерес к театру единственно на основе художественного анализа. Только более широкое толкование текста спектакля с включением в рассмотрение как «естественного», так и «образно-символического» и всех других его субтекстов позволит понять его социальное бытование.

Можно сформулировать некий общий вывод: успех спектакля у зрителя зависит от спектра составляющих его ткань субтекстов.

Вспомним ироническое замечание К. Ирда «...спектакли нравятся зрителю не за то, что они художественно слабые. Не все ведь художественно слабые получают зрительское признание. Речь идет о тех, в которых “естественный” субтекст нашел отклик у многих, отражает, хоть и мелкую, пусть даже самую бытовую, но “проблему дня”, дает возможность переживания компенсаторной реакции “социального катарсиса” широкому кругу людей. Если же с опытом обыденной жизни спектакль связан слабо, и выразительные средства его неинтересны, провал обеспечен (но не единственно по причине художественной несостоятельности)» [9, с. 42].

Постановки художественно яркие привлекают внимание театралов, но они же получают и массовый успех, если в структуре их субтекстов найдутся такие, которые легко читаются и приносят удовольствие многим.

В ткань спектакля удачно или не удачно, художественно оправданно или навязчиво выпирающе могут вплестаться (даже не всегда прямо в связи с содержанием пьесы) субтексты социально-политические, эстрадно-развлекательные, эротические и т. д. И все это будет способствовать успеху. Не исключено, что зритель увидит нечто авторами не акцентируемое, возникающее побочно на переплетении смыслов и уровней знаков (своего рода театральная двусмысленность, авторами, может быть, даже и не замеченная).

Эффективность воздействия театра, особенно на молодежь, обусловлена и психологическими особенностями молодого поколения (повышенная эмоциональность, впечатлительность, активность воображения). Данные свидетельствуют, что значительная часть зрителей – молодежь в возрас-

те до 30 лет. Так, например, в Национальном академическом театре им. Я. Купалы она в возрасте до 30 лет составляет 47,8 процента аудитории, а в Национальном академическом русском драматическом им. М. Горького – 58,5. В шкале предпочтений юношей и девушек театр занимает третье-четвертое место после кино, музыки, литературы. Показательно, что около 20 процентов опрошенных видят значение сценического искусства в отражении сложных социальных и нравственных проблем, конфликтов общественной жизни.

По мнению этих зрителей, нужны спектакли, в которых бы поднимались актуальные проблемы современности, а чувство ответственности за свое дело, поступки пробуждались бы глубоко личным характером авторских оценок, гражданской позицией драматурга, режиссера, актера. В результате опроса зрителей выяснилось, что для молодых людей до 30 лет характерно стремление выявить в драматургическом произведении общественный смысл, установить его связь с актуальными проблемами жизни. Молодежь более восприимчива к новым постановочным приемам, сценическим формам, оригинальным режиссерским решениям. 63 процента опрошенных хотят видеть больше экспериментальных спектаклей.

Вместе с тем, в прошлом году в минских театрах выявилась тенденция снижения числа постановок для детей. А недостаточное внимание театров к детской категории зрителей может уже в ближайшие годы отрицательно сказаться на формировании реальной аудитории. Эта тенденция проявляется не только в количественном (падение посещаемости), но и в качественном плане, в снижении и неопределенности требований к репертуару, в шаткости и неустойчивости эстетических оценок. Уже сегодня необходимо предусмотреть ряд эффективных мер, направленных на пропаганду и расширение влияния театра среди школьников, учащихся производственно-технических училищ, колледжей. Надо более активно привлекать к совместному посещению театров родителей с детьми (для этого нужны спектакли для семейных просмотров), педагогов.

В оценке деятельности театра чрезвычайно важную роль имеют экономические,

финансовые показатели. При правильном формировании и эксплуатации репертуара, в том числе детского, они реально отражают вклад каждого коллектива в идейно-эстетическое воспитание нынешней и будущей аудитории. Но одно дело, когда план выполняется за счет умелой организации, создания настоящей творческой атмосферы, художественных поисков. И совсем иное, когда это достигается за счет усиленного проката, а значит, износа одних постановок и неоправданного простоя других, неравномерной занятости труппы и др.

Напомню, что в программу всеобщего художественного образования детей, подростков, учащихся еще со времен советской школы входила и система театрального воспитания. Уже тогда были обозначены важнейшие звенья, намечены пути взаимодействия и взаимовлияния театра и школы с целью более качественного решения воспитательных задач. Дух и направленность поисков тех лет не утратили своего значения.

Заключение. Театроведческие и социологические исследования показывают, что работа театральных коллективов по духовному, идейно-эстетическому воспитанию школьников будет носить односторонний характер, если не установится тесный союз школы, семьи, органов народного образования и культуры. На наш взгляд, именно

школа обязана готовить учащихся к встрече со сценическим искусством.

Сегодня театр необходимо рассматривать как важнейший элемент общей воспитательной системы, ибо формирование сознания молодежи – результат сложного, организованного и управляемого процесса развития. И театру как искусству, наименее подверженному тиражированию и воздействию стереотипов в этом деле, принадлежит особая роль.

ЛИТЕРАТУРА

1. Солоницына, Л. Актер и публика: нетеатральные формы взаимодействия / Л. Солоницына // Вопросы социального изучения театра. – Л.: ВТО, 1979. – С. 85–100.
2. Проблемы социологии театра: сб. ст. / Ин-т истории искусств; Всерос. театр. об-во. – М., 1974. – 302 с.
3. Сахновский-Панкеев, В. А. Соперничество – содружество. Театр и кино. Опыт сравнительного анализа / В. А. Сахновский-Панкеев. – Л.: ЛГИТМИК, 1979. – 153 с.
4. Шкловский, В. Хорошая книга по теории сценария / В. Шкловский // Искусство кино. – 1962. – № 8. – С. 145–160.
5. Дадамян, Г. Л. Восприятие монументального искусства – типы, механизмы, эффективность (опыт эмпирического исследования) / Г. Л. Дадамян, Д. Дондурей, Д. Невлер // Вопросы социологии искусства. – М.: ВТО, 1979. – С. 194–212.
6. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель. – М.: Искусство, 1957. – 205 с.
7. Петровский, Ф. А. Сочинение Аристотеля о поэтическом искусстве / Ф. А. Петровский // Аристотель. Об искусстве поэзии. – М.: Искусство, 1957. – С. 7–35.
8. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М.: Искусство, 1968. – 365 с.
9. Ирд, К. Знать своего зрителя / К. Ирд // Театр. – 1986. – № 11. – С. 39–44.

Поступила в редакцию 21.03.2016 г.

Визуально-образный язык новой типографики в дизайне полиграфической рекламной продукции периода раннего модернизма

Исмайлова М. С.

Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Харьков

В статье рассматриваются особенности визуально-образного языка новой типографики в полиграфической рекламной продукции периода раннего модернизма. Предлагаемый материал охватывает 1923–1930-е гг.

В начале XX ст. социальный заказ рекламы требовал продвижения в массы новой системы ценностей, нового мышления. Кардинальные изменения общественного сознания повлияли на формирование основополагающих принципов художественной выразительности, которые были созвучны новому времени. Для новой типографики в полиграфической рекламной продукции указанного периода было характерно новаторство, разработка нового визуально-образного языка, поиск художественных средств в организации шрифтовых композиций. На основе анализа примеров полиграфической рекламной продукции периода раннего модернизма в статье раскрываются художественно-стилистические характеристики новой типографики, общие закономерности композиционного решения шрифтовых композиций. Рассматривается феномен данной типографики в аспекте новаторского формообразования.

Ключевые слова: ранний модернизм, графический дизайн, типографика, новая типографика, шрифты, полиграфическая рекламная продукция.

(Искусство и культура. – 2016. – № 4(24). – С. 14–18)

The Visual Language of the New Typography in the Design of Printed Advertising Products of the Period of Early Modernism

Ismailova M. S.

Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv

The article discusses the features of the visual language of the new typography in the printed advertising products in the period of Early Modernism. The material under consideration covers the period of the 1923–1930 s.

In the early 20th century, social advertising order required massive advancing of a new value system, a new way of thinking. Drastic changes in social consciousness influenced the formation of the fundamental principles of artistic expression that were voiced with the new time. The new typography in the printed advertising products of the period of Early Modernism was characterized by experimental work, development of the new visual language, search for new artistic means. Based on the analysis of printed advertising products of Early Modernism, the article reveals the artistic and stylistic features of the new typography, general patterns of composite solutions for font compositions. The phenomenon of the new typography is discussed in terms of the innovative form making process.

Key words: Early Modernism, graphic design, typography, the new typography, fonts, printed advertising products.

(Art and Culture. – 2016. – № 4(24). – P. 14–18)

Типографика является одним из важнейших средств коммуникации в графическом дизайне в современном мире. Для успешного продвижения товаров на рынке необходимо понимать законы, принципы и особенности формирования визуально-образного языка типографики в дизайне полиграфической рекламной

продукции, а также уметь грамотно их использовать в целях повышения эффективности рекламных кампаний.

Типографика, по определению русского искусствоведа, дизайнера, автора книг и многочисленных статей по графическому дизайну В. Кричевского – художественное средство, благодаря которому

оформляется графический печатный текст посредством набора и верстки (монтажа) [1]. Типограф выбирает шрифт, устанавливает форматы, компоует буквы, слова, текст, полосы, колонки, страницы, развороты. Пространственная организация текста – наиболее творческий момент деятельности. В этом смысле, типографика – графика размещения, искусство экспозиции двухмерных форм на плоскости [1, с. 121].

Типографика, по утверждению известного английского типографа С. Мориссона, является искусством правильного расположения печатного материала в зависимости от конкретного предназначения для максимального восприятия текста. Типографика, по мнению автора, гораздо больше, чем визуальное представление языка, она является частью окружающей среды [2].

По утверждению швейцарского дизайнера-графика Э. Рудера: «...задача типографики – служить передаче письменной информации» [3, с. 6].

Украинская исследовательница А. Чуева в своей научной статье утверждает, что типографика является важной составляющей графического дизайна. По мнению автора, типографика обеспечивает гармоничное восприятие зрителем текстовой печатной продукции, экспериментируя с размещением буквенных композиций [4].

Для типографики полиграфической рекламной продукции периода раннего модернизма было характерно новаторство, разработка нового визуально-образного языка, поиск новых художественных средств в организации шрифтовых композиций.

В начале XX ст. социальный заказ рекламы требовал продвижения в массы идей новой системы ценностей. Кардинальные изменения общественного сознания повлияли на формирование основополагающих принципов художественной выразительности, которые были созвучны новому времени. Все это отобразилось на графическом дизайне и рекламе полиграфической продукции.

Понятие новой типографики одним из первых применил известный немецкий типограф, дизайнер-график, искусствовед, преподаватель с мировым именем –

Я. Чихольд. В своей работе «Новая типографика: руководство для современных дизайнеров» [5] дизайнер рассматривает типографику как часть культуры современного общества.

Я. Чихольда справедливо считают основоположником универсальной, функционально обоснованной новой типографики XX ст. По его утверждению: «...суть борьбы старого и нового – не своевольное создание новой формы. Новые потребности и новый смысл преобразуют внешний вид предмета. Эти потребности неоспоримы, как неоспорима и необходимость новой современной типографики» [5, с. 17].

Автор пишет, что «новая типографика отличается от предыдущей тем, что она впервые пытается конструировать внешнюю форму, исходя из функции текста» [6, с. 69]. Поиск чистых форм, по мнению Я. Чихольда, является «общим знаменателем всех стремлений, направленных на создание новых структур и внешнего вида нашей жизни. Разными путями художники идут к общей цели: единству жизни!» [5, с. 16].

По определению Я. Чихольда: «Ясность – суть новой типографики. Этим она отличается от старой типографики, основанной на “красоте”. Предельная ясность нужна, потому что современный человек перегружен невероятным количеством разнообразной печатной продукции. Предельная ясность – необходимое условие быстрого и результативного восприятия того огромного количества печатных материалов, которым ознаменовалась новая технологическая эпоха» [5, с. 68].

Американский ученый, доктор философии, искусствовед С. Эскилсон, характеризуя функциональные принципы новой типографики, утверждает, что Чихольд рекомендует использовать гротескные шрифты, чтобы создать «чистый» внешний вид и скорость восприятия текста. Шрифты без засечек (гротескные) в новой типографике составляли базовую структуру ее максимальной функциональности и суть «ясности» [6].

Дж. Эйнсли, искусствовед, преподаватель истории дизайна в Королевском колледже искусств в Лондоне в своей работе констатирует, что «принципы типографи-

ки Чихольда включают асимметричные композиции, геометрические базовые формы, наличие больших белых плоскостей, использование фотографии в качестве иллюстраций» [7, с. 69].

Также среди современных авторов, рассматривающих проблемы эстетики новой типографики, можно выделить российскую исследовательницу О. Ващук, которая характеризует социокультурные и интеллектуальные предпосылки развития новой типографики. В своей работе автор утверждает, что деятельность Я. Чихольда «открыла новую эпоху во взглядах на графический дизайн, поскольку реформировала отношение к главным коммуникативным механизмам типографики» [8].

По мнению британского дизайнера-графика Р. МакЛина, типографика Я. Чихольда является не просто вопросом эстетики, а средством общения и коммуникации [9].

Анализ научной литературы свидетельствует, что искусствоведческая оценка многогранного опыта мирового графического дизайна представляет значительную ценность для исследования функциональных и эстетических особенностей новой типографики. Однако в этих работах нет четкой классификации визуально-образного языка типографики. В связи с этим представляется целесообразным и актуальным анализ и классификация направлений формирования визуально-образного языка новой типографики в дизайне полиграфической рекламной продукции периода раннего модернизма.

Цель статьи – на примере графических работ в дизайне полиграфической рекламной продукции периода раннего модернизма исследовать особенности визуально-образного языка новой типографики, выявить и классифицировать их основные признаки.

Принципы новой типографики в графическом дизайне. Основные принципы новой типографики были сформулированы Я. Чихольдом в период с 1923 по 1928 г. в Германии. По утверждению Я. Чихольда, способ донесения визуальной информации в новой типографике выполняется в четкой лаконичной манере, форма определяется функцией предмета, материалом и конструкцией [5].

Основная задача типографики – передача содержания сообщения, его точная визуализация. Чтобы его осуществить, типограф должен чувствовать динамику текста, понимать его логику, структуру, ритм. Главным композиционным средством в новой типографике, по утверждению Чихольда, становится асимметрия – ритмическое выражение функционального конструирования [5].

Важное место в этой концепции занимают также принцип контраста и отношение к белым плоскостям, которые в новой типографике являются активным элементом композиции, а не «пустым» фоном. Новая типографика, по определению Я. Чихольда, сознательно использует изобразительные возможности белого пространства, ранее считавшегося фоном. Белые участки бумаги в типографических композициях – такие же равноценные элементы композиции, как черные шрифты и плашки [5].

Особенности шрифтовых композиций новой типографики. Ярким примером взаимодействия белого фона со шрифтовой композицией является дизайн обложки и разворотов брошюры Я. Чихольда «Элементарная типографика», в которой использована гротескная гарнитура шрифтов различного начертания и размера. Сочетание вертикальных и горизонтальных красных плашек с текстовыми блоками создает контрастный типографический образ. Благодаря асимметричному расположению шрифтовых надписей по модульной сетке создается динамичная, легкая по восприятию, уравновешенная композиция. Белый фон усиливают визуализацию текста (ил. 1).

Формообразование типографических композиций в дизайне полиграфической рекламной продукции периода раннего модернизма. Использование новой типографики, как новой технологии, не оставило в стороне и рекламную индустрию периода раннего модернизма. Дизайнеры в рекламе смогли реализовывать свои самые смелые идеи визуальных построений.

В стиле новой типографики следует отметить работы голландского дизайнера-графика П. Зварта, который работал в 1920-х гг. на кабельной фабрике ве-

дущим дизайнером рекламного отдела. Уполномоченный в 1926 г. спроектировать иллюстрированный каталог фирмы П. Зварт выступил против использования чертежей и технических рисунков, и вместо этого выбрал фотографию кабеля в неожиданных ракурсах, где белое пространство и шрифтовая композиция диагонального начертания становятся частью изображения, создавая динамичный образ. Типичный контраст новой типографики «черного белого и красного» усиливает восприятие рекламы (ил. 2).

В работах П. Зварта использовано сочетание трех гарнитур шрифта: основного гротеска двух различных начертаний и антиквы, которая выступает в качестве декоративного элемента композиции. Сочетание контрастных доминирующих букв синего и красного цветов привлекает к рекламе внимание. В противовес статическим большим буквам горизонтально и диагонально расположены шрифтовые блоки текста. Согласованность между расположением элементов, наличие большого белого поля создают гармоничный, выразительный визуально-образный язык типографики (ил. 3).

Шрифтовые рекламные плакаты П. Зварта для кабельной фабрики построены на контрастах: в сочетании цветов; в использовании вертикальных, горизонтальных и диагональных надписях, в использовании жирного и тонкого начертания шрифтов, в сочетании гротеска прямоугольной и квадратной формы букв. Пространство белого цвета у П. Зварта является неотъемлемой частью в дизайне шрифтового рекламного плаката. Согласованное соотношение всех элементов и функциональность восприятия создает выразительную типографическую композицию, а фоновые фотографии в рекламном буклете усиливают восприятие текста (ил. 4).

Шрифтовые рекламные плакаты дизайнера для кабельной фабрики основаны на принципах дадаизма. Дизайнер сочетал несколько разных шрифтов, которые резко отличались по контрасту и кеглю, визуально соединял линии, ритмично повторял буквы, слова, строки. Гротескное начертание шрифта расположено горизонтально, вертикально и диагонально. Форма белого

пространства в рекламном буклете является элементом композиции. Типографика в дизайне рекламного буклета привлекает к себе внимание и несет коммуникативную и визуально-образную функции (ил. 5).

В рекламном конверте испанской фирмы «Toledo Berkel» голландский дизайнер-график П. Шутэм сознательно использовал асимметричное построение и контраст белого пространства с типографической композицией. П. Шутэм задействовал потенциал фотографии и стал применять их в качестве иллюстраций к типографике. Хорошим примером является рекламная брошюра испанской фирмы «Toledo Berkel» – в развороте брошюры П. Шутэм использовал фотографические формы, которые резко выделяются на фоне красных плашек. Фотография дала дизайнеру возможность воспроизводить объекты крупным планом и увеличивать отдельные детали, выделяя их стрелками. Для рекламы 1920-х гг. это был новаторский прием (ил. 6).

Заключение. Принципы новой типографики были для своего времени новаторскими и создали переворот в искусстве печатного набора, а также в дизайне полиграфической рекламы.

В ходе исследования было подтверждено, что в типографике рекламной полиграфической продукции периода раннего модернизма логическая организация текста, его функциональность осуществлялась с помощью:

- асимметричного расположения композиции;
- наличия больших плоскостей белого фона;
- контраста разных кеглей;
- насыщенности шрифтов;
- использования гротескных шрифтов;
- использования фотографии в типографических композициях;
- наличия пространственных интервалов, цвета и т. д.

Данные характеристики являются идентификатором новой типографики периода раннего модернизма.

На примере анализа рекламной полиграфической продукции периода раннего модернизма были доказаны следующие принципы новой типографики:

- формальная равноценность черных и белых пятен уравнивает композицию;
- белый фон может быть элементом композиции, подчеркивая ее функциональный потенциал;
- асимметрия, контраст, акцент, динамика, наличие цвета, фотографии привлекают внимание в дизайне рекламной полиграфической продукции;
- использование гротескных шрифтов влияет на функциональное (рациональное) восприятие текста.

Данные принципы являются актуальными и для современной практики в графическом дизайне. Представленные результаты исследования могут быть использованы в практической работе дизайнерами-графиками, а также в учебном процессе – при изучении истории графического дизайна и проведении практических занятий, посвященных вопросам типографики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кричевский, В. Типографика в терминах и образах: в 2 т. / В. Кричевский. – М.: Слово, 2000. – Т. 1. 158 терминов. – 144 с.: ил.

2. Morrison, S. First Principles of Typography / S. Morrison. – New York: The Macmillan Company, 1936. – 112 p.
3. Рудер, Э. Типографика / Э. Рудер. – М.: Книга, 1982. – 286 с.
4. Чуева, О. В. Дизайн упаковок и типографика: тенденции объединения в одном проекте [Электронный ресурс] / О. В. Чуева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики (входит в перечень ВАК). – Тамбов: Грамота, 2014. – № 10. – Ч. 2. – С. 209–213. – Режим доступа: http://scjournal.ru/articles/issn_1997-292X_2014_10_2_51.pdf.
5. Чихольд, Я. Новая типографика. Руководство для современного дизайнера / Я. Чихольд: [пер. с нем. Л. Якубсона]. – М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2011. – 244 с.: 130 ил.
6. Eskilson, S. Graphic design: a new history / S. Eskilson. – New Haven: Yale University Press, 2007. – 464 p.: ill.
7. Aynsley, J. Century of Graphic Design – Graphic Design Pioneers of the 20th Century / J. Aynsley. – London: Octopus Publishing Group, 2001. – 256 p.
8. Вашук, О. А. Развитие модульной системы проектирования в графическом дизайне Швейцарии: от новой типографики к международному стилю [Электронный ресурс] / О. А. Вашук // Вестн. ВятГГУ. – 2009. – № 4. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-modulnoy-sistemy-proektirovaniya-v-graficheskom-dizayne-shveytsarii-ot-novoy-tipografiki-k-mezhdunarodnomu-stilyu>.
9. McLean, R. Jan Tschichold: Typographer / R. McLean. – London: Lund Humphries, 1990. – 160 p.

Поступила в редакцию 05.09.2016 г.

УДК 75.036(476):75.047

Лирический пейзаж в белорусской живописи 1990–2000-х годов

Фурик Д. М.

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

В статье рассматриваются особенности лирического пейзажа в белорусской живописи 1990–2000-х гг. Характерной чертой произведений было свойственное им стремление выразить образ природы родного края, подметить в прозаическом, заурядном внутреннюю содержательность, красоту, поэтичность. В начале 1990-х гг. в живописи Беларуси наблюдаются изменения, в ходе которых были поставлены задачи на преодоление художественных штампов прошедших десятилетий, но также происходят процесс переосмысления лучших традиций в искусстве прошлых лет и поиск новых форм, новых решений. Развиваются средства художественной выразительности пейзажной живописи. Пейзажу свойственны поэтичность, концептуальность и ассоциативность, проявляются колористические особенности, присутствует богатое разнообразие техник исполнения. В этот период жанр пейзажа занимает особое место в белорусской станковой живописи.

Ключевые слова: современная белорусская живопись, лирический пейзаж, пейзажный жанр, образ природы.

(Искусство и культура. – 2016. – № 4(24). – С. 19–23)

Lyric Landscape in the Belarusian Painting of the 1990–2000-s

Furik D. M.

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

In the article features of lyric landscape in the Belarusian painting of the 1990–2000-s are considered. A characteristic feature of paintings is the inherent idea to express the image of local nature, to notice inner richness, beauty and poetry in the ordinary. In the 1990-ies in Belarusian painting changes take place during which objectives were set to overcome art stamps of previous decades. There is also the process of considering the best traditions of the art of the past and search for new forms, new solutions. Means of artistic expression of landscape painting develop. Landscape painting is characterized by poetry, conceptuality and associativity, common coloristic features emerge, a rich variety of techniques is present. In this period the genre of landscape takes a special place in Belarusian easel painting.

Key words: contemporary Belarusian painting, lyric landscape, landscape genre, image of nature.

(Art and Culture. – 2016. – № 4(24). – P. 19–23)

В творчестве белорусских художников-пейзажистов интересен не сам факт реалистического изображения природы, а скорее отражение субъективного, индивидуального взгляда на нее. Свое эмоциональное состояние человек часто ассоциирует с состоянием природы. Пейзажи способны выразить чувства людей, так как в них художники творчески отражают виды природы. Она предстает перед ними окрашенной переживаниями, например, «радостной» или «мрачной», хотя эти состояния природе вовсе не присущи. Воплощая в своих произведениях образ природы, художник учит видеть и понимать прекрасное вокруг нас. Искусство пейзажа по-своему, опосредован-

но передает человеческие переживания, настроение, чувства.

Пейзаж – один из ведущих жанров современной отечественной живописи. Именно в нем раскрываются наиболее сильные чувства, проявляемые к родным местам и родному краю. Единозвучность человека и природы являет собой как бы отпечаток души человека в характере пейзажа.

В отличие от других жанров, таких как например, портрет, где есть конкретный образ личности, на пейзажных полотнах демонстрируется художественно осмысленный образ природы, достаточно глубокий, наполненный символами и метафорами. Также пейзажные картины отличаются эмо-

Адрес для корреспонденции: e-mail: furikdmityriy1987@gmail.com – Д. М. Фурик

ционально-психологическим влиянием на человека, создают определенное, нужное автору настроение, и в этом плане среди видового многообразия выделяется лирический пейзаж (обычно небольшой по размеру), который отражает определенные чувства человека – восхищение, удовольствие, спокойствие, наслаждение красотой поэтического уголка природы.

Рассматривая особенности живописи Беларуси изучаемого периода, следует отметить многообразие тенденций развития, которые не теряют актуальности. На этом общем фоне выделяется лирический пейзаж, представленный рядом имен, таких как: А. Гришкевич, Л. Гомонов, Е. Батальон, Н. Исаенко, А. Лубневский и др.

Цель данной статьи – анализ лирического пейзажа в белорусской живописи 1990–2000-х годов.

В данном исследовании мы использовали как общелогические (анализ), так и специализированные (сравнительный (компаративный) и структурный анализ) методы. Материалом послужили произведения современных белорусских живописцев (период 1990–2000-х гг.).

Образ природы в пейзажном жанре. Главным для художника-пейзажиста является живое наблюдение природы. При этом в раскрытии содержания произведения важную роль играют образы, связанные с природным окружением. Большое значение приобретает иносказательное, метафорическое отображение жизни. Образ становится своего рода поэтической формулой, приобретает значение художественного олицетворения, аллегии, символа (символ земли, наряду с ним образы дороги, поля, нивы).

Термин «пейзаж» имеет разную трактовку. Так, в литературе под пейзажем понимается картина природы, обобщенное описание различных местностей на земле, видов городов и деревень, картины моря и неба.

В своей монографии «Кантэксты жывапісу: гістарычная паэтыка і сучаснасць» М. Цыбульский жанр пейзажа трактует так: «Пейзаж – адзін з асноўных жанраў выяўленчага мастацтва, у аснову якога пакладзена адлюстраванне якой-небудзь мясцовасці. Умовай самастойнасці жанру з’яўляецца наяўнасць пейзажнага матыву, ці сюжэта, завершанай выяўленчай праграмы

і пэўнай кампазіцыйнай структуры. Пры гэтым прысутнасць у пейзажы фігур людзей і жывёл, якія могуць выконваць у кампазіцыі ролю стаффажа, дадатковых элементаў, не ўплывае на самастойнасць жанру. Пейзаж у сваёй аснове жанр публіцыстычны. Пры гэтым, паміж рэальным краявідам і яго выявай заўсёды існуе пэўны інтэрвал умоўнасці» [1, с. 111].

При анализе произведений пейзажного жанра выделяются целостный, неделимый характер образа природы, понимание ее как единого цельного организма, взаимосвязь с человеком. По этому поводу исследователь А. Селицкий в одной из статей писал: «Пейзажны жанр у беларускім мастацтве адлюстроўвае пытанні анталагічнага характару. Па сутнасці, мастацкі пейзаж – гэта суразмоўе чалавека з прыродай, успрынятай ім як з’ява адухоўленая, здольная да суперажывання і дыялогу» [2, с. 11].

Единство частного и общего, эмоциональная многоплановость открывают пейзажам доступ к сердцу современного зрителя. Красота отражает гармонию мира как органичную взаимодополняющую связь человека и природы. В качестве примеров могут послужить художественные полотна В. Масленникова «Лето» (2009) и «Летний день» (2012). Разрабатывая гамму теплых и холодных тонов – желто-зеленых и голубовато-синих, автор насыщает живопись лирическим настроением. Мотив деревенского пейзажа рождает образ извечно существующего бытия.

В книге искусствоведа С. В. Медвецкого говорится: «Большая группа белорусских художников обратилась в своем творчестве к проблеме сохранения национальной культуры и выражению красоты родного края (“регионализму”). Гармония и поэтичность провинциальных уголков Беларуси привлекают внимание Е. Батальонки, Н. Исаенки, Б. Казакова, В. Марковца, Г. Скрипниченко, В. Уроднича, В. Шкарубо, Ф. Янушкевича и многих других. Обращаясь к станковой картине как к совокупности жанров, живописцы создают конкретный, но и одновременно обобщенный образ природы, проникнутый глубоким лирико-поэтическим чувством» [3, с. 94].

В рамках исследования был проведен анализ произведений следующих авторов: А. Барановской, В. Ильины-Загнета-

вой, А. Гришкевича, Л. Гомонова, А. Лубневского, П. Масленникова и В. Масленникова, Е. Батальонка, Н. Исаенка, В. Марковца, В. Шкарубо.

Особенности исследования лирического пейзажа. Объектом анализа в данном случае является лирический пейзаж. Рассматривая данную разновидность жанра, необходимо выделить ряд критериев анализа, а именно: 1) жанровые мотивы и образы; 2) манеру и технику пейзажа; 3) особенности колорита.

В ходе работы были отобраны произведения, созданные в период 1990–2000-х годов, живописцами разных поколений и имеющими различные творческие стратегии.

В отечественном искусстве доминируют пейзаж «чистой природы» и пейзаж «второй среды».

Наиболее часто белорусских художников вдохновляют переходные сезоны – ранняя весна, поздняя осень, которые дают много возможностей для тонкой градации чувств и цветов, негромкие темы, связанные с лесной и деревенской природой. Это можно сказать о многих полотнах П. Масленникова и В. Масленникова, Л. Гомонова, А. Барановской, В. Ильины-Загнетавой. Специфический колорит белорусской природы передан особыми выразительными средствами, для которых характерны некоторая размытость, анемичность цветовой гаммы, состоящей из серых, голубых, бледно-зеленых и коричневых цветов с множеством полутонов, что помогает передать минорное настроение белорусской природы.

В пейзаже «второй среды» превалирует тема села или деревни. Здесь необходимо отметить, что лирическая живопись основывается на живописной традиции многих поколений мастеров, которые придавали большое значение работе именно с натуры, потому что такие характеристики, как время года, часть суток, свет (солнечный либо лунный), очень влияют на вид природы, все это способно изменить пейзаж до неузнаваемости (как пример, восход или закат солнца).

В пейзажной живописи выделяются такие основные манеры, как: а) реалистическая; б) декоративная.

Так, среди белорусских живописцев, работающих в реалистической манере, следует назвать П. Масленникова и В. Масленникова,

Л. Гомонова, А. Лубневского, В. Шаркова, А. Барановскую, В. Ильину-Загнетаву, Н. Исаенка, В. Марковца, В. Шкарубо и др. Для их работ характерны детальный мазок, сдержанная цветовая гамма, четкость силуэтов, ясность композиции.

Картины П. Масленникова «Осень» (1993), «Гроза» (1990), «Родной край» (1995), «Вечерний звон» (1991) и его сына В. Масленникова «На радзіме» (1990), «На радзіме Бялыніцкага-Бірулі» (1991), «После дождя» (2010), «Август» (2014) характеризуются уравниловкой цветовой гаммы, продуманностью и точностью отбора изображаемых элементов природного мотива.

Среди отечественных пейзажистов выделяется своей активностью Л. Гомонов. Творческая активность способствует созданию смелых и впечатляющих образных решений, в которых запечатлены природные мотивы. Изучая его работы, такие как «Солнечный день» (2007) и «Родные просторы» (2015), можно сказать то, что их объединяют мягкость и душевность изображаемого: традиционные деревенские домики в окружении столетних деревьев, тихие речные заводи, покрытые кувшинками, долины полноводных рек с далекими полями и лесами, лесные массивы. Работы имеют этюдный характер. В произведениях переданы сиюминутные и ускользающие состояния природы. В белорусских пейзажах художник мастерски раскрывает поэтические состояния природы, камерность и лиризм уголков родной Беларуси.

Полотна А. Лубневского, такие как «Оттепель» (1990), «Дымок» (1992), «Старая деревня» (1992), навевают чувство легкой грусти и умиления. В работах художника присутствуют характерные сельские мотивы: деревенские домики, дом у реки, зелень лугов, тропинка или проселочная дорога. Работы полны искренней любви художника к земле. Они небольшого формата, что говорит о камерности, тяготеют к горизонтали, характеризуются утонченным колористическим решением. Теплый колорит передает ощущение спокойствия и умиротворения. Жанровый мотив сообщает о созерцательной, несуетливой жизни человека на лоне природы.

У минской художницы А. Барановской в произведении «Далягляды» (1993) линия

горизонта сильно поднята, что позволяет охватить широту простора лесных массивов. Глубина простора леса передана через спокойные прозрачные переходы. При изучении полотна можно сказать о многочисленности слоев, нанесенных кистями различной ширины, что заметно в разной форме мазков. Небо занимает важную часть картины, ему уделено особое внимание, чувствуется движение больших облаков, местами заслоняющих солнечный свет. Колорит строится на теплых приглушенных тонах – зеленых, коричневатых, синих, серебристо-голубых.

Художницей В. Ильиной-Загнетавой в цикле пейзажей «Вандроўкі па горадзе» (1992) передано поэтическое настроение городских улочек. Работы связывают особая гармония тепло-холодных отношений и мягкость света, которая придает общее лирическое звучание пейзажам.

Яркий представитель лирического пейзажа Н. Исаенок. Произведения выполнены в сдержанных тонах, ярко выраженных контрастов нет. Художник мастерски иллюстрирует свои мысли и чувства на полотне, свой разговор с окружающей природой, простирающейся перед его взором, пытается исследовать как явные по сути внешние, так и внутренние проявления. Особое спокойное настроение характерно для таких работ, как «Оттепель» (2003), «Март» (2001). Поэтический характер полотен Н. Исаенка передается нежным колоритом и мягкими переходами одного цвета к другому, с помощью которых он раскрывает красоту белорусской земли. Композиция полотен близка к горизонтали, вертикальный ритм создают деревья (березки в работах «Март», «Оттепель»), сдержанный тепло-холодный колорит, преимущественно состоит из охристых, светло-синих оттенков и в меньшей степени красно-розовых.

Для творчества В. Марковца был характерен синтез реалистической манеры исполнения с некоторой романтизацией образов и сюжетов. В произведениях «Река Лынтупка» (1997) и «Озеро Балдучица» (1997) преобладает горизонтальная композиция, техника живописи имеет очень широкий диапазон от почти акварельной прозрачности, от пастозных и даже фактурных сочетаний цветов до уравновешенной плоскостной живописи. Вышеназванные картины входят в обширную серию полотен,

посвященных деревне Вайшкуну («Светлый день» (1990), «Деревня» (1997), «Стажки» (1998), «Ветреный день» (1999), «Улица в Вайшкуне» (1999), «Теплый вечер» (1999), «Озеро Балдук» (2000)).

Явные гиперреалистические (натуралистические) черты выявлены в работах В. Шкарубо. Его пейзажи имеют традиционную трактовку – вид с деревьями и домами, быстрыми облаками и ручьями. В смене состояний природы, смене весен и зим, вдыхании земли, покрытой ли талым снегом, густым ли ковром неярких цветов, в редких деревцах, выстроившихся по берегу реки, или темной зелени уходящего вдаль леса, в весенних разливах и теплых дождях художник ищет тайный смысл жизни природы, а вместе с тем и возможность обобщения размышлений о земле, природе, человеческих чувствах. Содержание полотен вырастает из принципиального внимания к деталям, из вдумчивого описания всего видимого – от трогательной кривизны молодого деревца до деревянных частоколов; из чувств, таящихся в разработке серовато-желтой гаммы красок. Трагичные чувства возникают при восприятии картин живописца. Так, например, в «Тихом вечере» (2010), внешне простом по сюжету, особый характер настроения природы, присутствие чего-то неуловимого, какая-то завораживающая глубина живописного решения заставляет останавливаться возле нее. В произведениях «Осенний свет» (2002), «Сосновый лес» (2009), стремясь передать эмоциональное ощущение драгоценности природы, трепетное перед ней волнение, художник часто пишет дальние планы пейзажа как бы в дымке, растворяя контуры в воздушной среде. Воздух насыщен влагой, колеблется, дрожит, зыбкие отражения в воде усиливают этот эффект поэтической недосказанности.

В творчестве В. Шкарубо выделяется мотив дороги. Дорога здесь не бежит вдаль движения, а всегда круто обрывается на горизонте («Дорога через поле» (2014)). Динамика в произведениях В. Шкарубо происходит по причине резких отношений между темным и светлым.

В процессе анализа художественных работ представителей пейзажного жанра выявлен также декоративный характер манеры, который ярко проявляется в твор-

честве таких художников, как О. Сковородко, А. Гришкевич, Е. Батальонк.

Так, картины О. Сковородко отличаются колористическими и светотеневыми контрастами ярких цветовых акцентов. Природа на полотнах «Осенний мотив» (2001), «Золотой город» (2011) и «Желтая осень» (2000) оживает в данных композициях через особую пластику цветовых соединений, через гармонию и диссонанс теплых и холодных оттенков. Колорит достаточно резкий, состоящий из мощных по яркости пятен (преимущественно желтого, красновато-бордового и синего) переднего плана и локальных цветовых плоскостей в решении фона. В них чувствуется баланс между точностью формы и ее абстрагированностью.

Живописец А. Гришкевич в работах «Весна» (1997), «Весна. Дорога» (2005), «Весна» (2005) демонстрирует способность передать восхищение перед красотой весеннего состояния природы, когда все вокруг оживает и начинает расцветать. Особый ритм создается вертикальными стволами деревьев, изображенными на картинах. Художественная палитра как бы соткана из воздуха – преобладают бледно-синие и салатные тона, что передает нежный образ природы, пробуждающейся ото сна.

Работам Е. Батальонки свойственно поэтически-ассоциативное переосмысление окружающей действительности. Ярким примером данного утверждения могут служить следующие работы: «Первым снегом» (2011), «Просторы» (2011), «Знак» (2000), «Предвечерие» (2011), «Берег осени» (2008), «Между дождями» (2008), «В минорном просторе» (2013), «Необычный вечер» (2014), «Родны кут» (2015), «На берегу» (2014) и многие другие. Горизонтальная композиция большинства работ имеет открытый характер: плавность цветовых переходов и светлые оттенки, сдержанные тона (светло-синие, зеленые, желтые); присутствие символической условности в структуре композиции картин (символ дома, символ дерева). Красота и человеческое существование выступают как единое целое и проявляются в качестве смыслового ядра произведений мастера.

Заключение. Таким образом, необходимо отметить, что белорусская живопись конца XX – начала XXI века довольно разнообразна, что выражается в ярком индивидуальном художественном видении живописцев. Так, в ходе исследования лирического пейзажа мы выделили различия в манерах, каждая из которых характеризует авторское видение в рамках пейзажного жанра.

В отношении колорита можно сказать то, что для пейзажных произведений характерны специфическая сдержанная цветовая гамма, камерность, элегическое настроение, что связано с особенностями поэтического восприятия и характеризуется интересом к повседневному состоянию природы как, например, в работах В. Шкарубо, А. Барановской, В. Ильины-Загнетавой, В. Масленикова, П. Масленикова, Л. Гомонова. Яркая экспрессивность цветового решения заметна в произведениях представителей декоративной манеры исполнения (О. Сковородко, А. Гришкевич).

Общей чертой творчества данного периода является стремление к сохранению и развитию традиций. Отечественную школу пейзажа отличают простота и скромность мотивов, живописно-тональные решения, лиричность. Становится важным стремление выразить свое чувство единства с природой и подчеркнуть связь с родной землей [4–7].

ЛИТЕРАТУРА

1. Цыбульскі, М. Л. Кантэксты жывапісу: гістарычная паэтыка і сучаснасць: манаграфія / М. Л. Цыбульскі. – Віцебск: Выд-ва УА «ВДУ імя П. М. Машэрава», 2007. – 141 с.
2. Сяліцкі, А. Л. Каштоўнасныя арыенціры ў беларускім мастацкім пейзажы / А. Л. Сяліцкі // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. – 2011. – № 10. – С. 10–15.
3. Медвецкий, С. В. Белорусская тематическая живопись 1960–1990-х годов: пособие / С. В. Медвецкий. – Витебск: Изд-во УО «ВГУ им. П. М. Машерова», 2006. – 135 с.
4. Беларускае мастацтва дваццатага стагоддзя: альбом-каталог / склад. Г. Б. Багданава [і інш.]. – Мінск: Чатыры чвэрці, 2001. – 265 с.
5. Волков, Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1977. – 263 с.
6. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – СПб.: Азбука, 2000. – 416 с.
7. Ожегов, С. И. Словарь русского языка: Ок. 53000 слов / С. И. Ожегов; под общ. ред. проф. Л. И. Скворцова. – 24-е изд., испр. – М.: «Оникс»; «Мир и Образование», 2006. – 1200 с.

Поступила в редакцию 28.01.2016 г.

Претворение стилевых черт барокко в хоровом искусстве Беларуси

Митюшникова Е. В.

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

В статье обозначены основные черты художественного стиля барокко в европейском и отечественном музыкальном искусстве XVII века. На примере хорового творчества композиторов А. Рогачевского, М. Скакки, Ж. Ляуксмина, Н. Дилецкого, работавших в то время в ВКЛ и на его белорусских землях, выявлены некоторые особенности музыкального искусства Беларуси эпохи барокко. В сочинениях данных композиторов нашли претворение основные черты западноевропейского и славянского хорового творчества, а также основополагающие каноны музыкального искусства того времени. Вместе с тем, в музыкальном искусстве Беларуси XVII века отразились и некоторые особенные черты, присущие именно этому этнокультурному ареалу. Изучение отечественных музыкально-исторических памятников ранних эпох является весьма актуальным для исторического музыкознания, поскольку процессы, отразившиеся в художественном мышлении композиторов, во многом определяют специфику нашего музыкального мира, в котором, как и прежде, органично сочетаются черты западноевропейского и славянского искусства.

Ключевые слова: хоровая музыка Беларуси эпохи барокко, композиторы Беларуси XVII века, полифония, генерал-бас, «style antico» и «style moderno», многохорность, универсальность, invention, риторический канон.

(Искусство и культура. – 2016. – № 4(24). – С. 24–29)

Embodiment of Baroque Style Features in Choral Art of Belarus

Mitsiushnikova E. V.

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

Basic features of the artistic style of Baroque in the XVII century European and home musical art are outlined in the article. On the basis of the example of choral creativity of A. Rogachevsky, M. Skakki, Zh. Liauksmin and N. Diletsky, who lived and worked on the Belarusian lands of Grand Duchy of Lithuania in the XVII century, some peculiarities of the native music art throughout the period of Baroque are identified. Principal features of the West European and Slavonic choral art as well as fundamental music canons of that time found their embodiment in works of these composers. At the same time, in the XVII century musical art of Belarus some specific features of this ethnic and cultural area were reflected. The study of home musical and historical monuments of early ages is urgent for historical musical studies since processes, which were reflected in the composers' musical thinking, to a great extent determine the specificity of our music world, in which, as previously, features of the West European and Slavonic art are organically composed.

Key words: Baroque choral music of Belarus, composers of Belarus in the XVII century, polyphony, general-basso, «style antico» & «style moderno», multi choral, universality, invention, rhetoric canon.

(Art and Culture. – 2016. – № 4(24). – P. 24–29)

Хоровая музыка позволяет познакомиться с музыкальными традициями разных эпох. Открытия последних десятилетий, сделанные отечественными музыковедами, позволили не только расширить круг хоровых произведений, репрезентирующих отечественное музыкальное искусство, но и углубить научное представление об отечественной культуре.

Изучение музыкальных, в том числе и хоровых произведений Беларуси XVII века привлекало внимание многих отечественных

исследователей: Л. Костюковец, Т. Лихач, О. Дадимовой и др. [1–3]. Кроме того, разные музыкальные памятники и персоналии, которые являются общим достоянием нескольких народов, интересовали российских, украинских, польских и литовских ученых (В. Протопопова, Н. Герасимовой-Персидской, Ю. Трилупайтене, Б. Пшебышевской-Ярминской). Однако авторские хоровые сочинения композиторов Беларуси XVII века не были рассмотрены ранее как объект, вобравший в себя основные черты эпохи и стиля барокко.

Адрес для корреспонденции: e-mail: palyonka@yandex.ru – Е. В. Митюшникова

Цель работы – выявление традиций эпохи барокко в авторской хоровой музыке Беларуси на примере творчества А. Рогачевского, М. Скакки, Ж. Ляуксмина и Н. Дилецкого.

Стиль барокко в европейском искусстве. Художественная культура Европы эпохи барокко представлена разнообразными явлениями: от полотен Рубенса и скульптур Рембрандта до архитектуры Бернини. В свою очередь музыка XVII века поражает масштабными полотнами Баха и Генделя, а зарождение жанра оперы позволило обогатить музыкальный мир искусства синтезом музыки и театра Ж. Люлли, Я. Пери, Дж. Каччини и К. Монтеверди. В искусстве XVII века нашли претворение новые представления о многообразии и изменчивости окружающей действительности, о сложности и многогранности человеческой личности, вместе с тем, пошатнулась вера в торжество добра и усилилось трагическое осознание жизни человека в этом мире. На смену гармоничному и закономерному ренессансному художественному мышлению создаются произведения эпохи барокко, отличающиеся интенсивностью, динамикой и драматизмом, не теряя при этом гармонического единства.

Усиление позиций католической церкви обусловило стремление к пышности, величю и насыщенной декоративности композиций. При всем своем художественном многообразии барочный стиль наиболее ярко проявился в архитектуре, живописи, скульптуре и музыке как видах искусства, обладающих сильным эмоциональным воздействием, которого требовал торжественный ход католического богослужения. Стилиевыми особенностями барокко являются: стремление к грандиозным масштабам, эффектности, декоративности и экспрессивности форм.

В музыкальной культуре XVII века отразились основные процессы, протекающие во всех видах художественного творчества того времени: сложность и противоречивость социально-общественных отношений в общей картине мира нашли воплощение в сюжетной основе произведений. Декоративная пышность и эмоциональная напряженность музыкальных образов проявились в полифоническом изложении те-

матического материала и ладово-гармонических средствах сочинений.

Появление оперы в XVII веке как нового светского жанра¹ ознаменовало новый этап в развитии музыкального искусства, который открывал большие возможности для выражения чувств и переживаний героев посредством средств музыкальной выразительности. Вместе с тем, в Европе в это же время развивались и другие вокально-хоровые жанры: кантаты и оратории², которые получили дальнейшее развитие в творчестве величайших мастеров разных эпох и народов.

Хоровая музыка, способная наиболее полно выразить чувства коллективного сознания, занимает особое место в творчестве Баха и Генделя. Религиозная направленность кантатно-ораториального жанра в их творчестве отвечала потребностям эпохи, а полифоническое изложение тематического материала баховских «страстей» воплотило один из основных художественных принципов барокко: орнаментальность (украшение в музыке, подобно архитектуре, становится важной частью композиции). Эмоциональная напряженность, с превалированием какого-либо одного переживания, полифоническое изложение, использование композиционной техники генерал-баса³ было характерно для музыкальных произведений XVII века. Музыка эпохи барокко в странах Западной Европы представлена в творчестве К. Монтеверди (1567–1643), Г. Шютца (1585–1672), Ж. Люлли (1632–1687), Д. Букстехуде (1637–1707), Г. Генделя (1685–1759), И. Баха (1685–1750), Г. Пёрселла (1659–1695), А. Вивальди (1678–1741), Д. Скарлатти (1685–1757) и др.

¹ Изначально опера называлась «drama per musica». Впоследствии итальянская опера разделилась на оперу-серия (серьезную) и оперу-буффо (комическую) в соответствии с ее содержанием.

² От лат. *oro* – оратория – говорить. Жанр вокальной музыки, первоначально основанный на библейских текстах и песнопениях, отличающийся от оперы отсутствием сценического действия. От лат. *cantare* – кантата – петь. В XVII веке представляла собой разновидность сольной вокальной музыки по характеру приближенный к камерной небольшой опере.

³ От нем. *Generalbass* – генерал-бас, basso continuo, цифрованный бас, непрерывный бас, фигурный бас – упрощенный способ записи гармоний с помощью басового голоса и проставленных под ним цифр, обозначающих созвучия в верхних голосах, а также сам басовый голос с цифрами, применяющийся при этом способе гармонической записи.

Претворение основных черт барочного стиля в искусстве Беларуси XVII века. В мире искусства Беларуси эпоха барокко оставила глубокий след в храмовом зодчестве, поэзии С. Полоцкого, сакральной живописи и музыкальных произведениях от камерно-инструментальных и вокальных миниатюр до органных композиций.

На белорусских землях, в XVII веке, отмеченном крайне драматическими социально-историческими событиями (военные действия, разрушения культурной инфраструктуры), наблюдается «межрелигиозное взаимодействие и вместе с тем противостояние» [4, с. 49]. При этом, как и в других европейских странах, значительно укрепляются позиции католической церкви, хотя наряду с католицизмом на белорусской территории сосуществовали православная и униатская конфессии [4, с. 54]. Все это обусловило разнообразие художественных проявлений в различных видах искусства: от сакральной архитектуры (в котором соседствовали восточнославянская, западнохристианская и протестантская традиции) до сакральной живописи, где также проявляются различные религиозные течения.

Конфессиональная конкуренция между униатами, католиками и православными за религиозно-политическое влияние проявилось в культовом строительстве через синтез западноевропейских и местных архитектурных приемов строительства⁴. В отечественной живописи XVII века происходили аналогичные процессы, что и в Западной Европе: усиление светского направления, стремление к реалистичности изображения посредством светотени и цветопередачи, использование линейной перспективы, интерес к детализации и психологизации персонажей.⁵ Более того, сосуществование в геополитическом ареале Беларуси разных конфессий порождает необходимость усиления эмоционального воздействия на

верующих посредством контрастности и напряженности образов в художественных произведениях того времени.

Воплощение стилистических черт барокко в хоровой музыке Беларуси XVII века. Та же картина характерна и для музыкальной сферы, в которой нашли свое претворение разные *конфессиональные течения*⁶. Присутствие в едином культурном пространстве разных типов музыкального компонента в богослужении (*a cappella* и в сопровождении органа) дало основание для параллельного воплощения разных форм в отечественном хоровом искусстве.

Анализ произведений композиторов, жизненный путь которых в разное время был связан с Беларусью, обнаруживает значительное количество именно таких художественных явлений в музыкальном тексте, способах его организации, в мелодико-гармонических элементах и трактовке голосов фактуры.

Для того, чтобы выявить конкретное претворение этих феноменов, необходимо установить некоторые аналогии с европейскими музыкальными традициями. Так, к примеру, среди произведений, принадлежащих к католической конфессии, можно встретить сочинения не только в сопровождении органа, но и без него (фрагменты мессы Ж. Ляуксмина [4, с. 63]). В свою очередь, внутри акапельной православной музыкально-певческой традиции характерно как одnogолосное, так и полифоническое изложение (в хоровом творчестве Н. Дилецкого).

Полифония в музыке западноевропейской традиции регулирует процесс формообразования, в котором, кроме ладово-гармонической структуры, значительное место занимает функциональный подход к роли каждого голоса в партитуре. Разные типы многоголосия раскрывают специфику вербального текста, становятся средством выразительности, усиливают эмоциональное напряжение, характерное для барочного искусства. Этот факт говорит о новом этапе осмысления средств выразительности

⁴ Отечественные зодчие применяли достижения архитекторов Западной Европы (симметричность и размеренность форм строений, пилястры, декоративность карнизов и капители) и соединяли с местными традициями, которые, начиная с середины XVII века, представляли собой однефные и двнефные базилики с двумя башнями, с фасадом ширмой, закрывающим основную композицию. Памятники архитектуры Беларуси эпохи Барокко – Николаевский костел в Мире, костел бернардинцев в Слониме, иезуитский костел в Несвиже, иезуитский костел и костел бригадок в Гродно и др.

⁵ Живопись в XVII веке в Беларуси представлена в основном иконописными полотнами и сарматским портретом /9, 282/.

⁶ Сам стиль барокко разветвляется на высокое и низовое, представленное в музыкальном искусстве соответственно авторским и анонимным творчеством (последнее не рассмотрено в данной работе).

в рамках музыкального пространства сакральной традиции XVII века.

В произведениях композиторов Беларуси также очевидны некоторые принципы организации музыкального континуума, которые проявились в полифоническом воплощении. Об этом свидетельствует включение и противопоставление хоровых партий, переменность плотности фактуры, использование диалогов между хорами, где мощностное звучание аккордовых вертикалей сменяется эффектом долгого эха.

«*Laudate pueri Dominum*» (во славу Рождества Господа) М. Скакки [4, с. 64] можно рассмотреть как пример конструирования музыкальной формы, где общий план произведения схож с развертыванием мотетов и частей месс И. Окегема, Я. Обрехта и Ж. Дебре.

Анализ нотных примеров отечественной хоровой музыки эпохи барокко дает основание говорить о параллелях с европейской полифонией, с ее сосуществованием «*style antico*» и «*style moderno*». «Старинный стиль» свидетельствует об опоре на традиции композиторов эпохи Возрождения (Г. Дюфай, И. Окегема) и представлен пропорциональной соразмеренностью всех частей музыкального целого: системой бревистакта, линейной четкостью движения голосов и выверенностью контрапункта. Влияние «нового стиля» проявилось в освобождении диссонанса и свободной трактовке гармонических соотношений. Фрагменты мессы Ж. Ляуксмина отражают влияние «старинного стиля» и традиций строгого письма, что проявляется в голосоведении и тематическом строении музыкальной ткани, которое указывает также на присутствие элементов григорианики.

Параллельное существование «старого» и «нового» отразилось и на метrorитмической организации музыки: в музыкальных примерах, ориентированных на «*style antico*» метrorитмическая акцентная регулярность отсутствует, а сочетание противоположных метрических единиц в произведениях XVII века свидетельствует о наличии «меры свободы» и «меры порядка», характерных для европейской полифонии [5, с. 83]. Опираясь на это, можно отметить, что передача «меры порядка» отличает произведения Ж. Ляуксмина,

а «меры свободы» присутствует в хоровых партитурах А. Рогачевского.

Такие композиционные приемы, как и частичные повторы текста, выделенные динамически контрастными нюансами для создания эффекта эхо, антифонные сопоставления голосов, их тембральная трактовка показательны для «*Laudate pueri Dominum*». Это говорит о том, что хоровое многоголосие в музыкальном искусстве Беларуси эпохи барокко трактовалось не только как полифоническая единица, но и как пространственный феномен. Одним из главных его составляющих являлось внутреннее развитие многохорного звучания, отраженного в различных комбинациях голосов.

Практика генерал-баса указывает на необходимость признания первенства басовой партии в данном произведении, и подчеркивает присутствие двух элементов в хоровой фактуре: гомофонно-гармонического пласта и контрапунктических сочетаний.

В европейском хоровом искусстве *многохорность* опиралась на эффект пространственной игры, где калейдоскопично сменяются ансамблевые, сольные и туттийные эпизоды, чередование которых создает впечатление расширения и сжатия. Известно, что ученые и мыслители XVII века занимали философские вопросы микро- и макрокосмоса: человек мыслился в раздвоенной перспективе, он существует между двумя безднами бесконечно малого и бесконечно большого.

Музыкальным примером многохорности в отечественной творческой практике, как воплощение балансирования между большим и малым (*solo* и *tutti*) является девятиголосный мотет А. Рогачевского [4, с. 63] «*Crucifixus surrexit*», в котором между двух традиционных эпизодов звучит камерный ансамбль (раздел *Meno mosso*).

Разнонаправленность и универсальность (по отношению к европейской традиции) идей барокко в музыкальном искусстве Беларуси XVII века объясняется несколькими факторами. С одной стороны, в музыкальной сфере устойчиво проявляют себя индивидуальные установки композиторов, их жанровые и стилевые интересы, с другой – заметны влияния западных школ (осо-

бенно итальянской и немецкой), которые в XVII веке ощутили на себе хоровое искусство Беларуси [5, с. 40].

В хоровой музыке Беларуси, как и в иных европейских ареалах в данный период, хорошо ощутима тенденция отклонения от канонических норм ренессансной полифонии. Нарушение правил привело в свою очередь к появлению так называемых «неправильных красот» [5, 40]. М. Лобанова в исследовании, посвященном западноевропейской музыки XVII века отмечает, что «стремление первенствовать было характерно для многих художников эпохи барокко. Они выбирали своим девизом *inventio*, понимая его как “открытие”, “нововведение”» [5, с. 44].

В хоровых произведениях А. Рогачевского и М. Скакки, работавших в XVII веке в Беларуси, большое значение имеет принцип *inventio*. Он трактуется не как изобретение чего-то принципиально нового, до этого не встречавшегося в практике и теории. Творчество опирается на знание «тем», «идей», «общих мест» [5, с. 46].

В данном случае действуют две стиливые системы: «*ars inveniendi*» («искусство изобретения») и «*ars combinatorio*» («искусство сочетания»). Музыкальный материал произведений А. Рогачевского, Ж. Ляуксмина и М. Скакки органично входит в контекст очерченных стилевых теорий и опирается на уже знакомые формулы. Своеобразные их комбинации дают основание говорить про авторское изобретение (*inventio*) и оригинальность в произведениях композиторов. Принцип *inventio* распространяется на все компоненты музыкального целого, начиная со средств выразительности и заканчивая формой. В этом плане оригинальным образцом является «*Crucifixus surrexit*» А. Рогачевского, в котором чередование разделов есть ничто иное, как проявление принципа *inventio*: b-a-c-a-d-a, которая в контексте барочных форм выглядела довольно индивидуально, в чем очевидно проявление *inventio*.

Многосторонние влияния, которые ощутила на себе культура Беларуси, постепенно были переняты музыкальным искусством России, оказавшей затем, в свою очередь влияние на традиции Беларуси. Примером этого движения из Беларуси в Россию яв-

ляется творчество Н. Дилецкого, которое представляет барокко в его характерных музыкальных проявлениях. Роль данного композитора в развитии хорового искусства славянского региона не может быть переоценена: теоретик и практик многоголосного пения, он явился первооткрывателем новых элементов певческой речи, которые по-иному организовали хоровую партитуру.

Опираясь на теоретические знания, полученные в виленские годы жизни, он стал проводником западных традиций в музыкальное искусство России. Как и Епифаний Славинецкий, Симеон Полоцкий, Мелеций Смотрицкий, Н. Дилецкий явился носителем новой культуры, учителем для русских мастеров. Его «Музыкальная грамматика» стала фундаментом музыкально-теоретической мысли в славянском ареале [6].

В наше время известно несколько четырех- и восьмиголосных хоровых произведений композитора. Среди них – четырехголосная служба и концерт «Иже образу твоему», канон, концерты «Вошел еси», «Тело Христово», «Придите люди», репрезентирующих православную традицию. В творчестве Н. Дилецкого она обогащается несвойственными ей средствами музыкальной выразительности, многие из которых автор почерпнул из западноевропейского музыкального искусства (что также отражено и в теоретической его работе) [6, с. 65].

Как известно, в музыкальной культуре XVII века в европейских странах ведущую роль играл *риторический канон* [10, с. 8]. В построении многих интонационных тем у Н. Дилецкого можно заметить влияние риторических фигур, среди которых выделяются возгласы и выразительные паузы. Н. А. Герасимова-Персидская дала следующую классификацию типичных формул, которые встречаются в его произведениях:

- 1) связанные с движением («прииди», «взыде», «сниде» и т. д.);
- 2) фигуры, которые дают пространственные характеристики соответствующие словам типа: «горы», «реки», «земля», «свет воссияет» и др. [1, с. 209].

Большая роль эмоции в произведениях Н. Дилецкого свидетельствует с одной стороны о проникновении и отражении в его

творчестве гуманистических ренессансных идей, с другой – о приближенности этой музыки к современным ей явлениям в музыкальной культуре Западной Европы, которые были связаны с барочной теорией аффектов.

Хоровые сочинения Н. Дилецкого во-брали в себя эстетические идеалы эпохи и многоплановость ее музыкальных традиций. Продуманность в планировке цело-го, симметрия композиции дает основа-ние говорить о характерном для данного композитора преобладании *ratio*, которое было почти одинаково показательным как для западной церкви (техника *cantus firmus*), так и для восточной (знаменный распев).

Таким образом, на примере хоро-во творчества А. Рогачевского, М. Скакки, Ж. Ляуксмина и Н. Дилецкого становится очевидно, что авторское музыкальное ис-кусство Беларуси развивалось в тесной свя-зи с основными тенденциями европейского художественного пространства, частью ко-торого был и отечественный музыкальный мир.

Заключение. В музыкальном искусстве XVII века переплетались стилевые традиции разных композиторских школ. В сочинени-ях А. Рогачевского, М. Скакки, Ж. Ляуксмина и Н. Дилецкого нашли претворении основ-ные черты музыкального барокко:

- обращение преимущественно к са-кральным жанрам;

- преобладание полифонического скла-да изложения, «*style antico*» и «*style moder-но*»;

- практика генерал-баса;
- многохорность как важный элемент музыкальной выразительности;

- стремление к универсализации му-зыкального языка и в то же время инди-видуальный авторский подход в создании сочинений;

- отступление от правил строгого стиля;
- принцип *inventio* (как «открытие», «но-вовведение»);

- эмоциональная напряженность.

Полифоническое сосуществование кано-нических норм и индивидуального автор-ского стиля письма характеризует творче-ство представленных композиторов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Герасимова-Персидская, Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры / Н. Герасимова-Персид-ская. – М., 1983. – 288 с.
2. Корній, Л. Історія української музики: в 2 т. / Л. Корній. – Київ; Харків; Нью-Йорк, 1996 - Музыка Беларусі эпохі барока: вучэб. дапаможнік / склад. В. У. Дадзі-ёмава. – Мінск: Беларус. дзярж. акадэмія музыкі, 2005. – 78 с.
3. Лобанова, М. Западноевропейское музыкальное ба-рокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. – М.: Музыка, 1994. – 320 с.
4. Ліхач, Т. У. Тэорыя харальных спеваў на Беларусі / Т. У. Ліхач. – Мінск: Беларус. дзярж. акадэмія музыкі, 1999. – 196 с.
5. Пікарда, Г. дэ. Царкоўная музыка на Беларусі (1989–1995) / Г. дэ. Пікарда. – Мінск, 1995. – С. 29.

Поступила в редакцию 25.05.2016 г.

Сто лет оперному эксперименту в России: «Победа над Солнцем» и ее автор

Ануфриева К. А.

Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры
«Государственный центр современного искусства»,
Волго-Вятский филиал, Нижний Новгород

«Победа над Солнцем» (1913) с музыкой Михаила Матюшина рассматривается в качестве оперного эксперимента, в нотном тексте которого отражены наиболее передовые тенденции первой половины XX века в области организации музыкальной ткани. Понятие «оперный эксперимент» определяется как жанрообразующее, имеющее этимологическое значение для оперы. Фигура Матюшина предстает как пример художника переходного типа, в рамках творчества которого есть и консервативные музыкальные примеры, и полемика с традицией, и локальные новаторские прорывы. В качестве аргументов приводятся анализ нотного текста оперы и сведения о других музыкально-театральных проектах Матюшина, в том числе – о наиболее радикальном во всем его творчестве эксперименте «Рождение света, цвета и объема» (1923).

Ключевые слова: авангард, футуристическая опера, музыка, эксперимент.

(Искусство и культура. – 2016. – № 4(24). – С. 30–35)

A Hundred Years of Opera Experiment in Russia: «Victory over the Sun» and its Author

Anufriyeva K. A.

Federal State Funded Establishment of Culture «State Center of Contemporary Art»,
Volga and Vyatsk Branch, Nizhny Novgorod

«Victory over the Sun» (1913) with Mikhail Matiushin's music is considered as an example of an opera experiment, in the note text of which advanced tendencies in the early XXth century musical tissue arrangement are reflected. The notion of an opera experiment is defined as genre building, having etymological significance for the opera. Matiushin's figure is an example of the transition type artist, within whose activity there are both conservative musical examples and argument with the tradition, as well as local breakthrough. As arguments the analysis of the note text of the opera as well as information on other Matiushin's musical and theatrical projects, including his most radical experiment «Birth of Light, Color and Volume» (1923), is presented.

Key words: vanguard, futuristic opera, music, experiment.

(Art and Culture. – 2016. – № 4(24). – P. 30–35)

Оперный жанр, как известно, возник в конце XVI века как результат деятельности Флорентийской камераты – кружка интеллектуалов, поставивших целью возродить античный театр. Решение этой задачи потребовало радикальной смены музыкальной стилистики: участники камераты противопоставляли господствовавшей тогда полифонии одноголосную музыкальную декламацию с аккомпанементом. Таким образом, идея реконструкции привела к одной из крупнейших революций в истории западно-европейской музыки – опера обязана своим появлением эксперименту. В связи с этим хотелось бы выделить

понятие «эксперимент» как жанрообразующую категорию, имеющую для оперы этимологическое значение. Соответственно «оперные эксперименты» в музыкальной истории – не эпизодическое и маргинальное явление, а носитель новых импульсов и идей, позволяющих жанру так разнообразно трансформироваться и как следствие – длительно и плодотворно существовать.

В истории оперы мы можем выделить несколько переломных моментов, когда авторы совершали новаторские, революционные шаги, обновляя различные стороны жанра. Так, например, оперные реформы Глюка и Вагнера были направлены на пере-

смотры соотношений между составляющими оперного синтеза (прежде всего – соотношений текста и музыки). Впрочем, в отношении Вагнера Курт высказывается более решительно: «Никогда до этого в истории музыки самые значительные, действенные перемены в композиторской технике, а в сущности и подлинный прогресс в музыке какой-либо эпохи вообще не был в такой степени связан с оперой» [1, с. 46].

В XX веке мы сталкиваемся с пересмотром самих основ оперного жанра. Вот как о начале этого процесса пишет Теодор Адорно: «Все произведения для музыкального театра, созданные около 1910 г. и до сих пор сохраняющие свое значение, далеко отходят от канонов оперы и музыкальной драмы, словно их уводит в сторону какая-то магнитная стрелка» [2, с. 68–69]. Это, безусловно, связано с общими антиромантическими тенденциями в искусстве, а также с целым рядом инноваций в драматическом театре.

Цель статьи – выявление основных элементов структуры музыки оперы «Победа над Солнцем».

Оперный эксперимент в России начала XX века закономерно связан не с традиционными институциями – «императорскими театрами», а с новыми театральными предприятиями. Таковым в 1913 году стал театр «Луна-парк», в котором было осуществлено несколько театральных постановок русских кубофутуристов. Последние намеренно, идеологически противопоставляли новые площадки официальным. В манифесте «Первого Всероссийского съезда Баячей Будущего» читаем: «Художественным, Большим и Малым нет места в сегодня! – с этой целью учреждается Новый театр “Будетлянин”» [цит. по: 3, с.118].

Творческим результатом этого съезда, состоявшегося, как известно, на даче одного из трех (!) его участников стала «Победа над Солнцем», названная авторами (Михаилом Матюшиным, Алексеем Крученых и Казимиром Малевичем) «первой футуристической оперой». Вопрос о принадлежности к этому жанру стал темой для дискуссий – и в рядах первых зрителей, и позже – среди специалистов. В одном из откликов на премьеру читаем: «Дальше пошла, с позволения сказать, “опера”. ... Редкую “музыку” заменял свист, кстати сказать, очень гармонизиро-

ванный с сумасшедшими декорациями и тем бредом, который раздавался со сцены» [цит. по: 4, с. 40] В работе 1991 года Т. Н. Левая отмечает, что этот спектакль «можно было назвать оперой с большой долей условности (или, точнее, с немалой долей истинно футуристического фрондерства)» [5, с. 139].

Автор музыки в этом проекте – Михаил Матюшин (Нижний Новгород, 1861 – Ленинград, 1934). Это характерная фигура эпохи первого авангарда: не только композитор, но и художник, один из инициаторов создания объединения «Союз молодежи», издатель, педагог, теоретик искусства. В контексте темы русского оперного эксперимента его идеи и творчество – интересный объект для исследования. В нотном тексте своего первого музыкально-театрального опыта композитор в конспективном виде выражает многие характерные тенденции музыки первой половины XX века. А его более поздний проект «Рождение света, цвета и объема» (1923), возникший, казалось бы, на почве идей рубежа веков и первой волны русского авангарда, в жанровом отношении довольно сильно опережает свое время.

Интересно, что наиболее радикальными являются именно музыкально-сценические опыты Матюшина. Его произведения в жанре камерно-инструментальной музыки (например, сюита для скрипки и фортепиано «Осенний сон») носят гораздо более консервативный характер, в них автор пользуется позднеромантическим музыкальным языком. Исключение составляет его «Руководство к изучению четвертей тона для скрипки», изданное в 1915 году – ранняя реализация одной из самых передовых идей мирового музыкального авангарда первой половины XX века. Независимо от Матюшина в России ее также практиковали композиторы Арсений Авраамов, Артур Лурье, Иван Вышнеградский, а в других странах – Алоис Хаба, Чарльз Айвз, Оливье Мессиян. Таким образом, Матюшин-композитор – яркий пример художника переходного типа, в рамках творчества которого мы можем наблюдать и консервативные музыкальные примеры, и полемику с традицией, и локальные новаторские прорывы.

В воспоминаниях современников акцентируется, что на премьере опера «Победа

над Солнцем» была воспринята в первую очередь как «злая и противоречащая пародия на оперы Верди». Дело в том, что четырнадцатью годами ранее, в 1909-м году, в Санкт-Петербурге была поставлена «Вампука, невеста африканская, образцовая во всех отношениях опера», с музыкой В. Г. Эренберга. Название этого спектакля-пародии вошло в обиход как традиционное обозначение оперных штампов, а постановка была показана в разных городах. Пожалуй, самая популярная цитата из «Победы...» – стихи Крученых, пародирующие «Песенку Герцога» из вердиевского «Риголетто». Этот фрагмент текста Крученых начинается со слов «Толстых красавиц...», что сразу же намекает на «Сердце красавиц», а также на традиционно внушительные в ту эпоху габариты оперных примадонн.

В «Победе над Солнцем» действительно довольно сильно ощущается полемика с романтическими моделями оперного жанра. Явной пародией на поздний романтизм и эстетизм течений Серебряного века звучит в «Мещанской песне» фрагмент «Не поймаюсь в цепи-силки красоты / Шелки нелепы уловки грубы» в ясном Ми-бемоль мажоре с характерными романтическими «красивостями»: «загадочно мерцающими» увеличенными трезвучиями и томными хроматическими опеваниями-подголосками в аккомпанементе.

Ремарки в нотном тексте намекают на традицию лейтмотивов в романтической опере: «мотив толстяка», «мотив чтеца». И конечно – неперенный для традиционной «большой» оперы «экзотический» вставной номер: «Марш пленных турок»! Однако создатели «Победы...» ставили себе задачи более сложные, чем высмеивание оперной рутины, как это было в случае с «Вампукой». Этот момент подчеркивал Малевич в статье «Театр» (1917): «Звук Матюшина расшибал налипшую, засаленную аплодисментами кору звуков старой музыки» [цит. по: 3, с. 40].

Два «дейма» (по В. Хлебникову) – шесть картин «Победы над Солнцем» стилистически прокладывают дорогу от любования звуковыми красотами позднего романтизма через символистскую мелодекламацию к зонг-опере (которую Брехт изобретет через 15 лет). В спектакле чередуются пение

и декламация. Для истории оперы это не новость, а, скорее, традиция для некоторых ее жанровых разновидностей (например, *opéra comique* или зингшпиль) – вспомним первоначальную версию «Кармен» Бизе или оригинальный вариант «Волшебной флейты» Моцарта. Однако для оперы начала XX века – это уже почти забытый опыт, воспринимаемый фактически как новаторство, и скорее связываемый с традицией народного площадного, балаганного или же кабарежного представления. Этим опытом активно начинают пользоваться современники Матюшина: в 1912 году Шенберг представляет свой вариант речитатива *sprechstimme* в «Лунном Пьеро», а в 1917-м Стравинский создает «Сказку о беглом солдате и черте, читаемую, играемую и танцуемую», в которой инструментальные музыкальные номера чередуются с текстами, произносимыми чтецом. Важность этого приема для Матюшина подчеркивает тот факт, что композитор специально упоминает его в рассказе о репетиционном процессе: «Здесь я с большой благодарностью вспоминаю о студентах участниках спектакля, которые выполнили свою задачу хорошо... – в опере слова без музыки говорить с большой расстановкой» [6, с. 160].

В «Победе...» часть текста произносится на фоне музыки, что отсылает к популярному на рубеже веков (прежде всего, в символистской среде) жанру мелодекламации. А некоторые номера в опере (два из сохранившихся фрагментов), напротив, обозначены как «песня» («Песня забияки», «Мещанская песнь»).

Таким образом, в области сольных высказываний в «Победе...» мы наблюдаем поляризованную жанровую картину: в ней сосуществуют рафинированная позднеромантическая мелодекламация и демократичная бытовая песня.

Наиболее радикальное противопоставление старой и новой музыки остается манифестом и прочитывается постфактум на уровне концепции. Формально опера заканчивается несколькими идущими друг за другом фрагментами у фортепиано: нарочито традиционалистской радостной темой на 6/8, следующим затем таинственным высоким тремоло в сочетании с вкрадчивым басом и сияющим Фа-диез мажором

(характерным для творчества Скрябина среднего периода, когда были созданы Соната для фортепиано № 4 и поэма ор. 32 № 1) с нежными трелями и хроматическими переливами.

Однако если мы смотрим в брошюру с либретто и нотными фрагментами, опубликованную в 1913 году, мы видим «альтернативный финал» – «Ноты Будетлянские», единственный в опере четвертитоновый фрагмент. В наиболее полном на сегодняшний день издании нотного текста оперы [7, с. 304–322] он помещен на отдельной странице в виде факсимиле с брошюры 1913 года, причем после ремарки *Fine* (конец, ит.) в предшествовавшем тексте. Звучал ли он в постановке и представлен в брошюре на уровне концепции? В любом случае для композитора этот фрагмент олицетворяет музыку будущего.

Однако внутри оперы новая музыка – это зачастую переосмысленная архаика. В этом музыкальном решении работает тот же принцип, что и в тексте Крученых: его словесное новаторство опирается на глубинные древние корни русского языка. Вступление, аккомпанемент Монолога Путешественника из 1-й картины, *Andante maestoso* из 5-й картины («Музыка передает прямые линии новой страны») – в этих мощных и торжественных моментах явно прослеживается связь с колокольным звучанием, которое по традиции стало неотъемлемой частью русских опер от «Ивана Сусанина» до «Бориса Годунова». А диатоническое начало темы Хора спортсменов (6-я картина), данное в терцовых дублировках, и ее продолжение уже в аккордовой фактуре возможно даже сравнить с петровским кантом.

Но этим диалогом старого и нового экспериментальные моменты в музыке оперы не исчерпываются. В ней мы обнаруживаем тенденции времени, которые реализуются в творчестве зарубежных и отечественных современников Матюшина – композито-



Рис. 1

ров XX века. Вот как пишет Матюшин о художественных задачах, которые он ставил перед собой, создавая музыку оперы: «В музыке – идея новых гармоний, новых гармонизаций, нового строя (четверти тона). Одновременное движение четырех совершенно самостоятельных голосов (Регер, Шёнберг). ... Разлом старого звука – надоевший диатонизм [6, с. 154]».

Важнейшим вопросом того времени было решение проблемы исчерпанности романтической гармонии. Наряду с ультрахроматикой Матюшин дает его и в рамках традиционной полутоновой звуковой шкалы. Композитор в основном оперирует обновленной «хроматической» или «расширенной» тональностью, как это делают Прокофьев, Шостакович (который присутствовал при исполнении четвертитоновых этюдов Матюшина [8, с. 140]), Мясковский и Хиндемит. В такой звуковой среде даже диатоническая мелодия (например, начало темы в уже упомянутой «Мещанской песни» из 6-й картины 2-го «дейма») сочетается по вертикали с аккордами, которые дезориентируют слух в отношении тональной опоры этого фрагмента, насыщают его терпким хроматическим колоритом (рис. 1).

Очень концентрированный пример хроматической тональности – реплика из 5-й картины 2 «дейма», с II и V ступенями,



Рис. 2



Рис. 3

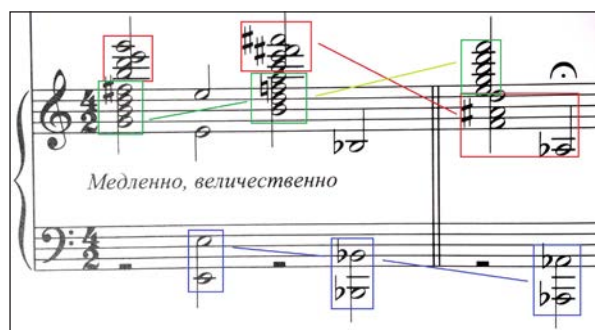


Рис. 4

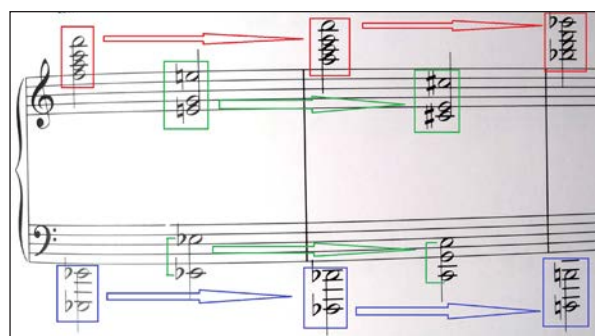


Рис. 5

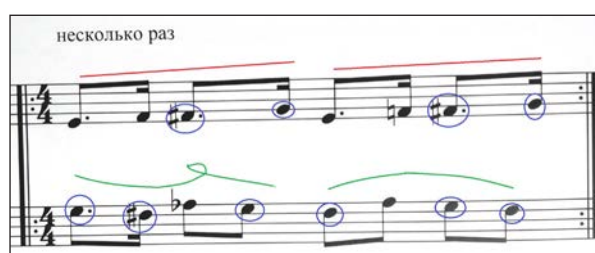


Рис. 6

а главное – с двумя вариантами VI и тремя вариантами III ступени (рис. 2).

Мелодия из 1-й картины 1-го «дейма» (на текст «Если не достанешь пустопят»), стартуя с ноты «ми бемоль», движется в нисходящем направлении, но достигает в итоге чистого «ми» (рис. 3).

В результате образуется лад в рамках уменьшенной октавы, так характерный впоследствии для мелодического стиля Шостаковича (вспомним, например тему пассакальи из его Восьмой симфонии). В своей работе с бытовой песенностью Матюшин

также предвосхищает Шостаковича с его трактовкой бытовых жанров.

Как многие авторы XX века (в том числе – упоминаемые Матюшиным Регер и Шёнберг), композитор пробует линейно организовать музыкальную ткань (например, в аккомпанементе к Монологу Путешественника в 1-й картине 1-го «дейма»). В этом случае «вертикальные» созвучия образуются из нескольких независимых одновременно звучащих линий, которые движутся параллельно, пересекаются, сходятся и расходятся как рельсовые колеи на железнодорожном вокзале, рождая графичный профиль разных пластов фактуры и частично – нетерцовые звуковые структуры. Именно они и создают упомянутый эффект колокольности, но не за счет красочных эффектов романтической гармонии (как это происходит у Бородина, Мусоргского, Рахманинова), а на основе линейности (рис. 4, 5).

Важнейшим фактором обновления музыкальной ткани в XX веке становятся различные ритмические приемы, оstinatность, а также монтажный принцип, заимствованный из кинематографа. Матюшин пользуется этими приемами наряду с Прокофьевым и Стравинским. Один из простейших ритмических приемов, который мы встречаем, в частности, у Стравинского – переменный метр. В «Победе...» в тридцати вступительных тактах 5-й картины 2-го «дейма» тактовый размер меняется 8 раз, всего применено 5 различных размеров.

Активно Матюшин использует и оstinatность: неоднократно в музыке «Победы...» он «запускает» на протяжении определенного времени повторяющиеся мелодико-ритмические формулы, которые пересекаются друг с другом, щекоча и царапая слух своими шершавыми, несглаженными сочетаниями (рис. 6).

В своей автобиографии «Творческий путь художника» Матюшин, подчеркивая в музыке этого проекта не только «отрицающие», пародийные черты, но и моменты поиска новой звуковой музыкальной эстетики, высказывается следующим образом: «...опера имеет глубокое внутреннее содержание, издеваясь над старым романтизмом и многупустословием, что Нерон и Калигула [объединенные в одного персонажа. –

прим. К. А.] – фигура вечного эстета, не видящего живое, ищущего везде «красивое» (искусство для искусства), что путешественник по всем векам – это смелый искатель – поэт, художник, прозорливец, что сражающийся сам с собой неприятель – это конец будущим войнам и что вся «Победа над Солнцем» есть победа над старым привычным понятием о Солнце, как «красоте»» [7, с. 84–85].

Позже Матюшин не раз обращался к музыкально театральному жанру: среди его рукописей сохранились наброски к первому акту оперы «Война» на текст А. Крученых (1915–1919). Вместе с первой оперой она должна была войти в трилогию: «Победа над Солнцем», «Победа над войной», «Победа над империализмом» [9, с. 12]. В память скончавшейся в 1913 году жены композитора Елены Гуро, силами его друзей и учеников были поставлены три спектакля по ее пьесам с музыкой Матюшина: в 1920 г. – «Арлекин» и «В закрытой чаше», в 1921 г. – «Осенний сон», в 1922 г. – «Небесные верблюда» [10, с. 7–8].

По сравнению с ними проект 1923 года «Рождение света, цвета и объема» представляется колоссальным скачком в творческой эволюции Матюшина. В нем воплотилась другая идея, характерная для его творчества – синтетическое восприятие искусства. Прежде всего, это синтез звука, формы и цвета. Идея синтеза музыки и цвета прежде была реализована в творчестве А. Н. Скрябина, однако не в театральных формах, а в области инструментальной музыки (в данном случае сложно принимать во внимание его мистериальный замысел, скорее выходящий за рамки искусства). Дальнейшие эксперименты в области цвето-звукового синтеза велись также в этом поле (вспомним, например музыкальный инструмент оптофон В. Баранова-Россине [11]), либо уже непосредственно в живописном жанре (К. Чюрленисом). Особо отметим концепцию сценической композиции В. Кандинского и Ф. Гартмана «Желтый звук» (1909).

Однако Матюшин идет дальше, и воплощает звуко-цветовой синтез в жанре «беспредметного спектакля». Вокруг бумажной светящейся колонны, реагируя на тот или иной звуковой тон, вращались основные геометрические объемы, приводимые

в движение находившимися в них людьми [8, с. 85]. Описание этого действия дает повод усмотреть в этой постановке черты жанра перформанса или, возможно, музыкальной инсталляции (либо даже некоторого предвестника кинетической скульптуры). С одной стороны, оно вызывает ассоциации с работами таких авторов кинетических скульптур, как Александр Колдер (1898–1976) или Артур Гансен (1955 г. р.). Но проект Матюшина отличает еще и качество интерактивности: движение объемов (пусть и осуществлявшееся за счет людей) было реакцией на звуковые тоны. Такой тип интеракции звука и объекта в современном искусстве мы можем встретить в музыкальных инсталляциях или в технике live electronics.

Заключение. Этот эксперимент Матюшина был еще более радикальным, чем «Победа над Солнцем». Однако он был создан уже совершенно в другое время и в других условиях: поставленный на частной квартире и не предваренный манифестом, он прошел совершенно не замеченным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Курт, Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Р. Вагнера / Э. Курт. – М., 1975. – 552 с.
2. Адорно, Т. Избранное: Социология музыки / Т. Адорно. – М. – СПб.: Университетская книга, 1999. – 445 с.
3. Крусанов, А. В. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): в 3 т. / А. В. Крусанов, – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – Т. 1. – 320 с.
4. Шатских, А. С. Казимир Малевич / А. С. Шатских. – М.: Слово, 1996. – 96 с.
5. Левая, Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Н. Левая. – М.: Музыка, 1991. – 166 с.
6. Матюшин, М. В. Футуризм в Петербурге / М. В. Матюшин // Футуристы. Первый журнал русских футуристов. – 1914. – № 1–2. – С. 153–157.
7. Матюшин, М. В. Творческий путь художника / М. В. Матюшин. – М.: Музей Органической Культуры, 2011. – 408 с.
8. Кострома, А. Реконструкция спектакля Михаила Матюшина «Рождение света, цвета и объема» / А. Кострома // Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века. Выставка в галерее Гмуржинска. Кельн. 1999–2000. – М., 2000. – С. 111–117.
9. Капелюш, Б. Н. Архивы М. В. Матюшина и Е. Г. Гуро / Б. Н. Капелюш // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. – Л.: Наука, 1976. – С. 3–23.
10. Мезерин, Ю. В. Михаил Матюшин 1861–1934 / Ю. В. Мезерин. – СПб., 2005. – 32 с.
11. Карасик, И. Н. В поисках зримой музыки [Электронный ресурс] / И. Н. Карасик // Звучащее вещество. Электронный каталог выставки. – СПб.: Государственный Русский музей, 2013. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

Поступила в редакцию 11.10.2016 г.

УДК 766:316.346.32–053.6

Визуальный канон графического дизайна в субкультуре хипстеров

Павлов А. Е.

Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Харьков

Статья посвящена изучению стилеобразующих особенностей графического дизайна в субкультуре хипстеров. Визуальные каноны, образованные на базе субкультур, прошли проверку временем, ведь именно в таком симбиозе были созданы панк и гранж как визуальные культуры. Данные каноны существенно повлияли на развитие графического дизайна в конце XX столетия, что дает стимул пристальнее следить за развитием визуальных составляющих современных субкультур. Графическая составляющая субкультуры хипстеров уже играет доминирующую роль в нескольких сегментах рынка графического дизайна, например в брендинге кофеен, производителей молодежной одежды и малом ритейле. Рассматривая примеры мирового графического дизайна, можно сделать вывод, что визуальный канон хипстеров уже следует считать мейнстримом, что для контр-мейнстримной культуры означает фазу завершения если не всей парадигмы, то хотя бы ее нынешнего внешнего вида. В то время как сама субкультура постепенно освещается статьями и исследованиями, визуальные каноны графического дизайна в ней практически не изучены и являются актуальной темой для исследования.

Ключевые слова: графический дизайн, графические системы, логотип, типографика, хипстер, молодежные субкультуры.

(Искусство и культура. – 2016. – № 4(24). – С. 36–43)

Visual Canon of Graphic Design in the Hipster Subculture

Pavlov A. E.

Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv

The article is dedicated to the study style-forming features of graphic design in hipster subculture. Visual canons that are based on subcultures passed the test of time, because in that symbiosis punk and grunge, as visual cultures were created. These canons greatly influenced the development of graphic design in the late twentieth century, which gives an incentive to closely monitor the development of the visual components of modern subcultures. The graphic component of hipster subculture already plays a dominant role in several segments of the market of graphic design, such as branding of coffee shops and snack bars, youth clothing manufacturer and small retail. Considering examples of world graphic design, we can conclude that the visual canon of hipsters can already be considered mainstream, which means that the counter-mainstream culture phase is completed, if not the whole paradigm, at least its current appearance. While the subculture is gradually described in the articles and studies, visual canons of graphic design are practically not studied, and are a hot topic for research.

Key words: graphic design, graphic systems, logo, typography, hipster, youth subcultures.

(Art and Culture. – 2016. – № 4(24). – P. 36–43)

На протяжении десятилетий графический дизайн тесно соприкасался с субкультурными веяниями, отображая их основные послы способами визуальной коммуникации и переплетаясь со стилем жизни той или иной субкультуры. Проникая во все внешние проявления субкультуры, будь то постеры, обложки музыкальных альбомов или принты на футболках, дизайнеры создавали канон графической эстетики, преобладающей в конкретной субкультуре.

Цель статьи – проследить тенденции графического дизайна.

Ярким примером влияния субкультуры на развитие графического дизайна может служить панк-культура, зародившаяся в 70-х годах в Великобритании. Поколение протеста, требующее изменений, получило свою музыку в лице Sex Pistols и их последователей, выражающих своим поведением на сцене и эстетикой музыкальных композиций настроения радикально настроенной группы молодежи [1].

Стиль музыки в свою очередь получил графическую репрезентацию в лице коллажированной типографики в форме записок с требованием выкупа, разработанной студентом художественного заведения и анархистом Джэйми Рэйдом.

Впоследствии им в той же эстетике был создан логотип группы, ставший культовым для многих поколений представителей панк-культуры. Развивая технологию фотоколлажа, Рэйд разрабатывал для группы обложки, афиши и промо-материалы, вошедшие как в историю музыки, так и в историю дизайна. Резко контрастируя с визуальными канонами парадигмы модернизма, панк в дизайне получил широкое распространение и до сих пор играет существенную роль среди актуальных решений.

Похожие тенденции не единожды наблюдались при взаимодействии графического дизайна и определенной субкультуры. Например, в 1990-х годах гранж полноценно занял медиа-пространство как в музыке, так и в графическом дизайне. Дэвид Карсон, создатель всемирно известного журнала Ray Gun и один из законодателей графических канонов постмодернизма, был основным апологетом эстетики гранжа, которая вскоре заняла не только нишу графического сопровождения музыкальной продукции, но и распространилась на несвязанные с музыкой и субкультурой сегменты [2].

Эксперименты с кернингом, строением букв, трансформированием, визуальной «грязью», читабельностью и общим назначением типографики можно было наблюдать в любой сфере, в которой применялся графический дизайн, от титров к фильмам до CD-дисков с играми [3].

На данный момент похожая ситуация происходит с малоизученной и находящейся в процессе формирования субкультурой 2010-х – хипстерами. Графическая составляющая данной субкультуры уже играет доминирующую роль в нескольких областях применения графического дизайна, в частности в брендинге кофеен и закусочных, независимых производителей одежды и аксессуаров, студий, так или иначе связанных с искусством.

В мировом дизайне каноны эстетики хипстеров уже практически вошли в мейнстрим, что для культуры, связанной с контр-мейнстримностью означает фазу завершения если не всей парадигмы, то хотя бы ее нынешнего внешнего вида. В отечественной культуре описываемая эстетика находится в состоянии активного развития и выхода из андеграунда в свет, что в данный момент проявляется в основном в описанных выше сегментах рынка. В то время как сама субкультура постепенно освещается статьями и исследованиями, визуальные каноны графического дизайна в ней практически не изучены и являются актуальной темой для исследования.

Субкультура хипстеров. Определение и особенности. Субкультура хипстеров имеет двойную историю в связи с тем, что движение с таким же названием существовало в эпоху Второй мировой войны и было тесно связано с культурой джаза и битниками. Единственной точкой соприкосновения между субкультурой 1940-х и современными хипстерами является отрешенность от общесоциальных тенденций и творчество писателя Джэка Керуака, рассказывающего о хипстерах середины XX века и читаемого хипстерами XXI века.

Современные хипстеры берут начало своей истории в ранних 2000-х годах. Характерные представители данной субкультуры города Уильямсбург были практически одновременно описаны журналами «New York Times» и «Time Out New York» в 2000-м году. Оба журнала не использовали слово «хипстер» в своих описаниях. «New York Times» использовал термин «богема», в то время как «Time Out New York» назвал их «артистичным типажом Ист-Виллэдж».

Термин «хипстер» получил широкое распространение после выпуска книги «Hipster Handbook» Роберта Лэнэма, впоследствии ставшего критиком движения, у истоков которого он стоял [4].

Один из парадоксов хипстеров в том, что это название не используется внутри субкультуры для самоопределения и является в некоторой степени уничижительным, или, по крайней мере, неоднозначным.

Приведем определение от Urban Dictionary, «живого» онлайн-словаря, наиболее точно и современно описывающего новые понятия, и в основном редактируемого именно представителями рассматриваемой субкультуры.

Urban Dictionary рассматривает «хипстеров» как субкультуру молодых двадцати- и тридцатилетних мужчин и женщин, которые ценят независимое мышление, следование контр-культуре, прогрессивную политику, интерес к искусству и инди-року, креативности, образованности и остроумию. Наибольшее сосредоточение хипстеров обитает в районах Уильямсбурга, Уикер Парка и Мишн Дистрикта – соседей крупных центральных городов-космополитов: Нью-Йорка, Чикаго и Сан-Франциско соответственно. Несмотря на то, что «хипстерская» культура – это скорее способ мышления, она также часто переплетается с определенными веяниями моды [5].

Хипстеры отрицают несведущую культуру мейнстримных потребителей, а потому носят винтажную одежду, узкие джинсы, «олдскульные» кроссовки и иногда очки в толстой оправе. И парни, и девушки, принадлежащие к данной субкультуре, отдают предпочтение андрогинным стрижкам, которые сочетают в себе рваные пряди и асимметричную челку, уложенную набок. Такой стиль часто ассоциируют со стрижками креативных парикмахеров, что делает их слишком «резкими» для ограниченного мейнстримного потребителя. Такой богемный внешний вид, не требующий особых усилий, продвигается рекламными кампаниями Urban Outfitters и American Apparel, направленными на демографическую группу хипстеров.

Несмотря на то, что о хипстерах может сложиться несколько превратное представление, они часто хорошо образованы, имеют ученую степень в области искусств, физики или математики, что тоже требует определенного уровня креативного мышления. Соответственно, многие хипстеры работают в музыкальной, творческой и индустрии моды. Мнение о том, что большинство хипстеров – безработные и живут на деньги своих родителей – миф.

Один из основополагающих принципов хипстеров – не подвергаться влиянию мейнстримных медиа, которые поддерживают лишь этноцентрические стандарты красоты [6]. Концепты андрогинности и феминизма имеют большое влияние на культуру хипстеров, так как зачастую мужчины стройны в той же степени, что и их девушки.

Американский идеал красивого мужчины – мускулистый и спортивный – не является столь притягательным для уверенных и современных женщин. Они скорее видят в нем символ мужского доминирования, сексизма и женоненавистничества. Подобным образом и «блондинки» с чрезмерным загаром в коротких топах а-ля Бритни Спирс не привлекают мужчин-хипстеров, а являются для них символом женской уязвимости, низкой самооценки, низкого уровня образованности.

Хипстеры также не имеют никаких предубеждений расового характера, самый высокий процент межрасовых пар встречается как раз среди хипстеров. Несмотря на то, что технически хипстеры являются конформистами в рамках своей культуры, в сравнении с превышающей их количеством массой людей являются новаторами, последователями последних культурных тенденций и приверженцами новых идеалов.

Например, джинсы «под старину», столь популярные в таких магазинах, как The Gap, American Eagle, Abercrombie and Fitch и Hollister, изначально привнесли в культуру хипстеры, которые одевались на «барахолках» задолго до того, как подобные вещи были запущены в массовое производство. Ирония заключается в том, что люди, умаляющие достоинства хипстерской культуры, идут по давно проторенной хипстерами дорожке. Этот феномен также относится и к музыке, так как множество групп стали успешными и знаменитыми только благодаря хипстерам, которые заинтересовались этими группами на заре зарождения новой культуры. Как только определенные концепты индустрии моды и музыки становятся мейнстримным достоянием, хипстеры находят для себя что-то новое и улучшенное.

Хипстерская культура часто воспринимается другими лишь как часть имиджа, но культура сама по себе вызывает изменения в обществе, в связи с чем вызывает презрение и ненависть у людей, которые перестали быть частью культурной верхушки этого самого общества. Например, волна антихипстерских настроений очевидно идет от бескультурных парней из пригорода, зачастую состоящих в студенческих братствах, которые чувствуют, что более чувствительный, разумный и современный идеал хипстера уязвляет их мужественность. Такие настроения также присущи тем, кто просто не способен справляться с изменениями в обществе, а потому завидуют тем, кто может.

Проанализировав данное определение, можно выделить основную идею субкультуры как сопротивление мейнстриму и маскультурности, что делает практически неуловимым понятие «настоящего» хипстера. Поскольку определенные понятия становятся достаточно известными для широкой публики, они тут же являются слишком мейнстримовыми для хипстеров.

Тем не менее, влияние на современную культурную и визуальную среду, упомянутое в данном определении, нельзя игнорировать и, используя причинно-следственную связь, его следует называть хипстерским.

Визуальный канон графического дизайна в субкультуре хипстеров. Несмотря на расплывчатость определений понятия «хипстер», графический канон, сложившийся в рамках данной субкультуры, имеет несколько ярко выраженных принципов и особенностей. Он отслеживается в широком спектре категорий, от построения афиш до оформления кофеен, от дизайна мобильных приложений до брендинга производителей одежды.

Общие принципы субкультуры хипстеров сосредоточены на внешних проявлениях, без идейного подтекста, концепции или скрытого смысла. Такой же подход часто наблюдается в графическом дизайне рассматриваемого типа. Фирменные стили и визуальные решения тех или иных задач могут содержать бесчисленное количество элементов, не обоснованных ничем,

кроме принадлежности к данной эстетике. Гербовые кресты присутствуют на упаковках мыла, топор дровосека становится знаком небольшой кондитерской, полоски, ромбы, ленты и бейджи брендируют абсолютно противоположные по типу деятельности бизнесы. Единственный посыл, который несут эти элементы – это визуальное соответствие сложившейся эстетике. В этом кроется как преимущество, так и недостаток хипстерского дизайна. Согласно определению С. И. Серова в некоторой степени это можно рассматривать как возврат к парадигме «классицизма» [7] к доминированию визуального и эстетического над рациональным и логическим. Таким образом, большинство приемов и особенностей продиктованы именно эстетической потребностью и не обусловлены никакими другими причинами.

Эстетика, диктующая форму в данном направлении, в отличие от приемов, имеет под собой некий идейный фундамент. Если вернуться к определениям хипстеров, то одним из основных их качеств для внешнего распознавания являются отсылки к старому, поношенному, отсутствию глянца и гламура. Такая особенность диктует использование ретроспективных приемов и стилистик, что ярко выражено заимствованием приемов из рукописных и рукотворных вывесок малого бизнеса 1970–1980-х годов. Использование стилистики решений именно небольших бизнесов только подчеркивает обусловленность данной особенности контр-мейнстримовостью движения. Негативное отношение к товарам широкого потребления является так же предпосылкой для добавления антуража рукотворности, небольшой неаккуратности, якобы приобретенной в процессе кустарной печати.

Визуальные системы, создающиеся в анализируемой тенденции графического дизайна, можно условно разделить на несколько типов. Назовем эти типы систем «графической», «типографической» и «плоской» (от англ. *flat design* – плоский дизайн). Соблюдая культуру эклектики, они могут включать в себя элементы друг друга и сосуществовать на равных правах в одном проекте.

«Графическая» система строится на взаимодействии шрифта и графики, зачастую классической, близкой по духу к гравюрам и офортам. Изображениям уделяется много внимания, они отрисовываются вручную и содержат большое количество деталей, что компенсирует визуальную простоту макетов, оформленных с учетом описанных выше требований к количеству свободного пространства на формате.

Основной характерной особенностью «типографических» визуальных систем является отсутствие выразительных средств помимо шрифтовых гарнитур. Такая концентрация внимания на конкретном сегменте провоцирует гипертрофирование всех выразительных элементов, которые могут предоставить глифы гарнитур. Широко используются непечатные символы, знаки препинания, рудиментарные символы шрифтов, графины с дополнительными элементами, отличающиеся от классического латинского алфавита.

Основным приемом типографических систем следует считать мультигарнитурный набор с большим количеством контраста как по форме и характеру, так и по толщине и наклону начертаний. Мультигарнитурность и контрастность верстки прослеживается как в основных массивах текста, так и в логотипах.

«Плоская» система использует культуру «рафинированного» дизайна, где основным рисующим элементом является линия, в одной или двух толщинах, дополненная геометрическими плашками по надобности. Культура «плоского дизайна» пришла как ответ на засилье стилистики Web 2.0, которая в свою очередь стала доминирующей благодаря массовой доступности компьютерных эффектов при верстке сайтов.

В системах хипстерского дизайна наблюдается алгоритм, отличный от классического подхода к брендингу, в котором сопровождающие графические элементы напрямую связаны с логотипом и нередко построены по схожим принципам, используют ту же логику отрисовки и всячески перекликаются с ним. В эклектических решениях хипстеров же органично сосуществуют решения с геометрическим гроте-

ском в логотипе и утонченными гравюрами в качестве основного элемента брендинга, плоские моноширинные пиктограммы, сопровождающие рукописную каллиграфию, техногенные продукты, упакованные в коробку с якобы наивными и небрежными иллюстрациями.

Определив глобальные характеристики рассматриваемой стилистики графического дизайна, опишем характерные особенности ее основных выразительных средств.

Типографика. Одной из основных отличительных особенностей хипстерского дизайна является работа со шрифтами. Шрифты являются основным выразительным средством в хипстерском дизайне, в то время как остальные графические средства отходят на второй план и являются скорее элементами «дизайна ради дизайна», нежели основополагающими составляющими.

В рассматриваемом каноне существует довольно широкий пласт исключительно типографических решений, выделенных лишь логотипом-камертоном. Для хипстерской типографики характерна эклектичность и сочетание большого количества гарнитур в рамках одного проекта. Так, в одном только логотипе парижского ресторана «BarberShop» присутствует три гарнитуры. При анализе элементов с большим количеством текста нередко наблюдается использование более 5 гарнитур в одном формате, как, например, в меню Cardapio. Подбор шрифтов не ограничен никакими рамками, но наиболее популярными решениями являются сочетания гротесков, нередко со сжатием и скруглением углов, и каллиграфических написаний.

Во время начала популяризации субкультуры среди широких слоев населения в конце 2010-х годов основной гарнитурой хипстеров считалась Хельветика. Большинство ироничных надписей, приведенных в определении хипстеров словарем Urban Dictionary, было набрано именно этой гарнитурой. Это можно объяснить обилием гранжевой типографики, которая активно развивалась на протяжении 1990-х годов и к моменту формирования ранней визуальной парадигмы хипстеров являлась эталоном мэйнстрима и мас-

совой культуры. Хельветика же стала легкодоступной противоположностью, олицетворяя одновременно возврат к прошлому, «олдскульность», визуальную чистоту и утонченность. Также немаловажным фактором следует считать использование этого шрифта в качестве шрифта «по умолчанию» в операционных системах техники Apple, изначально ориентированной на новаторов, к числу которых причисляют хипстеров. Из классики шрифтового дизайна был создан популярнейший трэнд, а Хельветика стала известна широкому кругу людей, не интересующихся графическим дизайном в целом. Данный пример, в частности показывает, как субкультура хипстеров повлияла на формирование более широкого спектра молодежной культуры, подтверждая актуальность рассматриваемой темы.

Мэйнстримность Хельветики и близких к ней шрифтов спровоцировали падение ее авторитета среди хипстерского дизайн-комьюнити на всемирном дизайн-ревью портале «Brand New», тем самым подтолкнув развитие новых шрифтовых подходов. Типографика приобрела более сложный, ярко выраженный характер, частично описанный выше. Распространенным приемом стало активное использование написания текста по кривой и графические эффекты старого образца, берущие вдохновение в оформлении рукописных вывесок 70-х годов прошлого века.

Еще одной характерной особенностью является геометризация плоскостей за счет разделительных плашек и штрихов. Это добавляет решениям некоторые стилистические черты иконографии, столь популярной в субкультуре, где просвещенность является одним из бенефитов.

Логотип. В рассматриваемом сегменте графического дизайна явно просматривается определенный подход к созданию логотипов, объединяющий их с помощью нескольких характерных приемов. Логоблок зачастую состоит из названия бренда, являющегося главным элементом композиции, дескрипторов, поддерживающих форму блока и добавляющих описанную выше шрифтовую эклектику

и графического элемента, играющего вспомогательную декоративную роль. Данная основа дополняется за счет простых декоративных элементов, таких как плашка, линия, круги, ромбы и прочие геометрические фигуры. Возможно как использование всех перечисленных элементов, так и минималистичное решение из одного-двух элементов.

Название бренда, являясь первостепенным, обращает на себя основное внимание как дизайнера, так и потребителя. Активно используются противоречащие швейцарской школе приемы, такие как искажение текста, написание по кругу/кривой, добавление стилистических эффектов тени, обводок, имитация рукотворности и неаккуратной печати.

Дескрипторы выполняют оттеняющую функцию, добавляя в общую структуру малое и второстепенное, тем самым подчеркивая главенствующую роль названия бренда. При их оформлении также активно используется динамичное написание, отличное от классической строки. Гарнитуры варьируются в зависимости от стиля самого лого, от геометрических гротесков до рукописных надписей.

Графический элемент, символ, икона классического графического дизайна, в рассматриваемой стилистике не имеет такой значимости и может отсутствовать как таковой, либо отыгрывать второстепенную декоративную роль наряду с плашками, паттернами и геометрическими элементами. В случае его присутствия каноническим является изображение, выполненное в один цвет, в силуэтной или более подробной интерпретации, вплоть до детальной гравюры, описанной в визуальной системе, названной нами «графической».

Следует упомянуть часто используемый элемент, ставший клише в рассматриваемой эстетике – основу, так называемый бэйдж. Имеется в виду структура, удерживающая логотип плашками и разделительными элементами: штрихами, лентами и разнообразными геометрическими элементами.

Можно предположить связь между бэйджем и геральдикой. Если проводить аналогию с гербами – бэйдж выступает в виде

гербового щита, одного из основных элементов в геральдике. Также на связь с данной сферой указывает заимствование некоторых элементов, таких как гербовой крест и анахронизм ESTD (от англ. *estimated* – основано).

Цветовая гамма описываемого канона не ограничена определенной гаммой и набором цветов. Но прослеживается тенденция к неиспользованию комбинаций из нескольких открытых и ярких цветов. Чаще это один акцентный цвет в сочетании с монохромом, возможно с добавлением дополнительных, второстепенных и неактивных цветов в случае необходимости (например для цветового кодирования продуктов).

Вышеописанные особенности, разумеется, не являются непреложными правилами и могут комбинироваться и изменяться от проекта к проекту, особенно в субкультуре эпохи открытого обмена информацией и эксперимента ради эксперимента, но составляют общую картину визуального языка хипстерского дизайна.

Заключение. Графический дизайн на протяжении десятилетий сопровождал субкультурные движения, создавая тренды и целые эпохи, обозначенные превалированием субкультурных эстетик визуального языка. Ярким примером может служить доминирование на протяжении 1990-х гранжевой типографики, созданной в симбиозе графического дизайна и субкультурного движения. Эксперименты с кернингом, «шумами» и дисторсией распространились далеко за пределы породившей их культуры, заняв значительную долю медиа-пространства и став мейнстримом на продолжительное время.

Подобная ситуация складывается с современной субкультурой хипстеров – урбанистической богемы пост-индустриального общества, формирующей основную часть молодежной культуры в наше время. Тенденции контр-мейнстримовости и возврат к некоторым принципам парадигмы классицизма, в частности к приоритету формы над содержанием сформировали эстетический канон, в рамках которого развился характерный визуальный язык, имеющий набор характерных особенностей.

Несмотря на расплывчатость определения «хипстер», субкультура сформировала четкий визуальный канон, имеющий ряд характерных особенностей и приемов. Благодаря высокому значению искусства и культуры среди хипстеров к визуальному языку сформировались жесткие требования эстетичности и утонченности решений, выраженные обилием свободного пространства при дизайне форматов и обилием использования тонких начертаний шрифтов.

Графические системы, выделенные в рассматриваемой стилистике, условно разделены на «графическую», «типографическую» и «плоскую». Каждая из них имеет набор характерных особенностей и приемов, таких как активная имитация техники гравюры в сочетании с хипстерской типографикой и геометрией в «графической» системе. Эклектичность самой субкультуры позволяет системам взаимодействовать и заимствовать приемы и решения друг у друга.

Одним из основных элементов стилизации в графическом дизайне в субкультуре хипстеров является типографика, имеющая характерный, мультигарнитурный вид. Диапазон шрифтов не ограничен никакими рамками, и их комбинации разнятся от нюансных до диаметрально противоположных по характеру и построению гарнитур. Широко используется рукотворная каллиграфия и эксперименты с классическим строением букв.

Логотипы объединены едиными для канона выразительными средствами и имеют общий, легкоузнаваемый характер. Отчетливо наблюдается влияние ретро-стилистик, в частности заимствование компоновок и графических приемов из рукотворных вывесок второй половины XX века и геральдических элементов.

Логотипам часто придается состаренный вид посредством визуальных шумов, имитации затертости и кустарной печати. Логотипы представленного направления часто используют мультигарнитурный подход, характерный для типографики данного канона и опираются больше на текстовую часть лого, нежели на знак, исполняющий декоративную функцию.

Цветовая гамма в хипстерской графике не имеет определенных ограничений за исключением непопулярности решений из нескольких ярких цветов и классических цветовых триад.

Описанные приемы в тех или иных количествах встречаются все в больших объемах при анализе актуальных графических решений с помощью сервисов онлайн-портфолио Behance и Dribbble. Данный визуальный канон можно увидеть уже не только в классической для него сфере ресторанного и закусочного бизнеса или брендинге молодежных производителей одежды, но и в корпоративных решениях, дизайне брендов высокотехнологичных продуктов, мобильных приложений и ритейлах, что показывает влияние субкультуры хипстеров и ее эстетики на развитие графического дизайна в XXI веке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Омельченко, Е. Молодежные культуры и субкультуры / Е. Омельченко. – М.: Изд-во «Институт социологии РАН», 2000.
2. Carson, D. 2nd sight. Graphic design after the end of print. Text: Lewis Blackwell / D. Carson. – London: Laurence King Publishing, 1996.
3. Стор, И. Н. Смыслообразование в графическом дизайне. Метаморфозы зрительных образов [Текст] / И. Н. Стор [учеб. пособие]. – М.: Изд-во: Моск. гос. текстил. ун-та им. А. Н. Косыгина, 2003.
4. Hipster Logo Guide [Electronic resource]. – Mode of access: <http://hipsterlogo.com>.
5. Hipster [Electronic resource] // Urban Dictionary. – Mode of access: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=hipster>.
6. Звиняцьківська, З. Хіпстери вічні [Електронний ресурс] / З. Звиняцьківська. – Режим доступу: <http://zbruc.eu/node/37904>.
7. Серов, С. И. Типографика виртуальной среды / Конспект-программа лекций по авторскому курсу «Проектная концептуалистика» / С. И. Серов. – М.: Линия Гرافик, 2004.

Поступила в редакцию 17.05.2016 г.

К теории любительского и профессионального театров

Галак В. А.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

В статье автор рассматривает теоретические аспекты функционирования любительского театра на современном этапе, критерии его детерминирования и отличия от театра профессионального. Для этого впервые в отечественном театроведении изучаются искусствоведческий, философско-эстетический и экономико-юридический аспекты проблемы. Данные вопросы очерчиваются автором в связи с интенсивным развитием в современной Беларуси различных видов театральных коллективов. Поэтому с точки зрения искусствоведения необходимо дифференцировать понятийно-категориальный аппарат, уточнить экономический, юридический, эстетический, социологический и философские подходы для определения критериев «любительского» и «профессионального». Перечисляются основные нормативные акты Республики Беларусь, касающиеся организации театральной деятельности, рассматриваются модели организации любительских и профессиональных коллективов, а также формы работы по созданию художественного уровня зрелища.

Ключевые слова: любительский театр, профессиональный театр, критерии, театральный менеджмент.

(Искусство и культура. – 2016. – № 4(24). – С. 44–48)

To the Theory of Amateur and Professional Theater

Galak V. A.

Educational Establishment «Belarusian State Academy of Arts», Minsk

The author considers theoretical aspects of amateur theater functioning in the present time, criteria of its determination and distinction from the professional theater. For the first time in home theater studies the art studies, the philosophical and aesthetic as well as the economic and legal aspects of the issue are studied. These issues are outlined by the author due to intensive development of different types of theater groups in contemporary Belarus. Thus, from the point of view of art studies it is necessary to differentiate the notion and category apparatus, to specify the economical, the legal, the aesthetic, the sociological and the philosophical approaches to identify criteria of «the amateur», and «the professional». Basic normative acts of the Republic of Belarus are mentioned, which have to do with setting up theater activities; design models for amateur and professional groups are considered as well as forms of work on creating an artistic performance.

Key words: amateur theater, professional theater, criteria, theater management.

(Art and Culture. – 2016. – № 4(24). – P. 44–48)

Вопросы соотносительности белорусского профессионального и любительского театра поднимаются в работах В. Нефёда [1], Г. Барышева [2; 3], издании «История белорусского театра» [4]. Данные труды представляют ценность с точки зрения фактологического материала, который касается генезиса театрального искусства. Вопросам теории белорусского театра посвящена монография В. Салеева «Нарысы тэорыі беларускага тэатра» [5]. В издании анализируются теоретические аспекты существования в историческом пространстве театрального искусства. Таким образом, проблемный вопрос данной статьи рассматривается в исследованиях преимуще-

ственно в контексте истории белорусского театра.

История театра Беларуси насчитывает более XV веков, из которых два последних существует театр профессиональный. Остальное время – это период монопольного доминирования любительского вида театральной деятельности, которая существует и на современном этапе, сохраняя традиции и активно усваивая новые заимствованные формы. Для новых форм характерны значительные отличия по художественной и организационной структуре от классической системы психологического театра, а также отсутствие научной осмысленности в отечественном театральном пространстве.

Адрес для корреспонденции: e-mail: alhalaque@gmail.com – В. А. Галак

Учитывая процессы обновления театральной эстетики, а также условия рыночной экономики, ставящие новые задачи перед искусством, актуальными видятся вопросы сосуществования и взаимодействия любительского и профессионального театра, а также выделения критериев разграничения между ними.

Цель статьи – разграничение понятий «любительский театр» и «профессиональный театр», определение их статусов.

Театр – пространственно-временный, синтетический вид искусства. Театр является пространственно-временным, синтетическим видом искусства, соответственно, применима концепция В. Салеева, рассматривающая искусство как «созидательно-отражательную систему художественных образов, которая дает человеку (человечеству) ряд ценностей, ведущими из которых являются эстетические» [6, с. 119]. Отличием театрального искусства от других является то, что образ строится с помощью непосредственного исполнителя – актера, участвующего в сценическом действии. Поэтому присвоение статуса «любительский» или «профессиональный» в театральном искусстве в частности и в искусстве в целом могут выражать оценку создания и интерпретации художественного образа, апеллируя не только к философии и эстетике, но и к качеству труда самого актера, соответствию его технике исполнения целям и задачам постановки, а также производимому эффекту на зрителя, что находится в компетенции искусствоведения.

Для более глубокого понимания природы данной диады необходимо обратиться к этимологии самих понятий «любительский» и «профессиональный». Так, любитель – это «человек, который имеет склонность, пристрастие к чему-нибудь» [7, с. 321], а также «человек, который занимается каким-нибудь делом не как профессионал, по увлечению, из интереса» [7, с. 321]. Вышеперечисленные определения рассматривают проблему с точки зрения психологии, социологии и экономики. Из них следует, что основными критериями любительства являются неинституционализированность практикуемой активности, невовлеченность в систему товарно-денежных отношений, а также доминирующий

эмоциональный мотиватор для ее исполнения. Кроме того, на современном этапе отмечается наличие негативной экспрессивной окраски самого понятия «любительский». Как отмечает В. Виноградов, «слова *любитель* и *дилетант* до 20–30-х гг. XIX в. при господстве дворянско-аристократической речевой культуры были окружены светлым, положительным эмоциональным ореолом (ср.: Общество *любителей* Российской словесности» и т. п.)» [8, с. 412]. Дальнейшее резкое изменение коннотативного компонента термина исследователь связывает с активным развитием системы трудовых отношений и появлением понятия «профессионал», которое становится антонимом «любителя», что затрагивает все сферы человеческой жизни, в т. ч. и искусство.

Подобная десемантизация понятий коснулась и белорусского театрального искусства. Так, изначально «любитель» (бел. «аматар») характеризовал эмоциональное отношение исполнителей к продукту (напр. «Товарищество любителей белорусской драмы и комедии»). В дальнейшем, в связи с институционализацией театра в начале XX в. понятия «любительский» и «профессиональный» вступают в качественную оппозицию.

Термин «профессиональный». Этот термин является производным от понятий «профессия» и «профессионал» и включает в себя социологическую, экономическую и юридическую составляющую. В соответствии с Толковым словарем иностранных слов, профессия – это «основной род занятий, трудовой деятельности, требующий определенной подготовки и являющийся обычно источником существования» [9, с. 428]. Аналогичное определение термину представляет Трудовой кодекс Республики Беларусь: «Профессия – род трудовой деятельности, требующий определенных знаний и навыков, приобретаемых путем обучения и практического опыта» [10, с. 4]. Таким образом, основной отличительной чертой рассматриваемого понятия является соотнесенность со сферой производства материальных и нематериальных ценностей в рамках существующей экономической модели государства на основе накопленного опыта деятельности и, соответственно, вовлеченность в систему трудовых отношений.

Следовательно, под профессиональным искусством подразумевается «система художественной деятельности, основанная на исторически сложившемся разделении труда и специализации в определенном виде искусства» [11, с. 208]. Ввиду специфики различных видов искусств, конечные производимые блага могут приобретать как материальный (архитектура, декоративно-прикладное искусство и др.), так и нематериальный характер (театр, музыка и др.). В данном случае профессиональное искусство является институционализированным и включенным в основные сферы человеческой деятельности: социально-экономическую, духовную, общественную. Кроме того, его функции и эстетическое направление развития предопределяются заказом, преимущественно государственным, и, соответственно, оно регулируется рядом законодательных норм как общетрудового, так и специфического характера.

«Любительское искусство» и «профессиональное искусство». Таким образом, в современной трактовке понятия «любительское искусство» и «профессиональное искусство» (в том числе и театральное) являются дихотомией, обусловленной развитием товарно-денежных отношений. Фактически, представители обоих типов искусства не вступают в конкурентные отношения, занимая свой собственный сектор в креативной экономике, поэтому данное противопоставление видится возможным считать комплексно-оценочным, относящимся к различным сферам жизнедеятельности общества. С точки зрения социологии дифференциация происходит в области личной мотивации. Так, для «любителя» таковым является удовлетворение персональных эстетических запросов, не предусматривающее перевода данной деятельности в публичную социальную позицию, что свойственно для профессионально деятеля искусств. Кроме того, выбор носит жизненный характер, т.к. последний конвенционально приходит к согласию посвятить большую часть своей жизни именно сфере искусства как способу социального позиционирования, в то время как для первого занятие является частью удовлетворения гедонистических потребностей и атрибутируется как досуговое. С точки зрения эконо-

номики различия заключаются в конечном получении прибыли от результата деятельности, целевого назначения настоящей прибыли и ее распоряжением в соответствии с принятой системой налогообложения. Юридически, данная оппозиция характеризуется интегрированностью ее участников в существующую законодательную систему и ее регулирование соответствующими нормативными актами. Так, если любительское искусство (в т.ч. и любительский театр) в Беларуси регулируется исключительно специальным законодательством, не выходящим за пределы компетенции Министерства культуры Республики Беларусь [12–14]. Вышеуказанные нормативные акты устанавливают границы компетенции и функционально-эстетические особенности любительского искусства, исключая его из системы экономических отношений: «Непрафесійны (аматарскі) калектыў мастацкай творчасці (далей – аматарскі калектыў) – калектыў мастацкай творчасці, што складаецца з фізічных асоб, якія сумесна займаюцца мастацкай творчасцю, як правіла, на грамадскіх пачатках, за выключэннем кіраўніка аматарскага калектыву, які працуе на прафесійнай аснове» [12]. Профессиональное же искусство в Беларуси регулируется большим кругом законодательных актов. Так, Закон о культуре в Республике Беларусь его определяет следующим образом: «Прафесійным калектывам прызнаецца калектыў, што складаецца з фізічных асоб, якія сумесна займаюцца мастацкай творчасцю на прафесійнай аснове (як правіла, у якасці асноўнага занятку, што прыносіць даход)» [14]. Отсюда следует, что данный вид искусства предполагает получение прибыли, причем этот факт становится основополагающим критерием для рассматриваемой дифференциации. Соответственно, профессиональное искусство интегрируется в экономическую систему государства и является объектом общереспубликанского законодательства в сфере труда и налогообложения наряду с иными видами профессиональной деятельности для участия в финансировании бюджетных расходов как результат выполнения администрирующей функции государства и регулируется путем создания государственного заказа.

С эстетико-философской точки зрения, главное различие лежит в факте наличия общей художественной ценности произведения и качестве образной системы, причем второе является следствием первого: «Степень художественности, в конечном итоге, зависит от степени концентрации художественной ценности в том или ином произведении искусства. Художественная ценность... аккумулирует в себе все, сотворенное художником – органичность и достоверность образов, ассоциативность, метафоричность, духовную (и социальную) наполненность содержания, уровень эстетического идеала (и эстетического вкуса) и эстетико-художественную выразительность формы» [6, с. 107]. В данном случае профессиональное искусство отличается от любительского завершенностью художественности как «меры органичного выражения образности произведения искусства, уровня значимости его духовно-социального содержания, степени совершенства эстетической ценности» [6, с. 114].

Рассмотренная выше модель разграничения критериев является традиционной, заимствованной из культурного опыта СССР и применимой в наше время для любительского театра, работающего по имитативной модели (уподобляющемуся стилистически психологическому театру). Однако она представляет определенные трудности при оценке новых театральных форм, отходящих от принципов классического театра переживания и создающих нетрадиционную образную систему (уличный театр, физический театр, иммерсивный театр и др.). Как отмечают исследователи, в данном случае превалируют субъективные зрительские оценочные свойства [6, с. 109], что приводит к либерализации понятия «художественное» и, соответственно, делает различие между любительским и профессиональным искусством менее очевидной. В театральное пространство внедряются несвойственные для сложившейся традиции явления, аналогов которых нет в официальной культуре, соответственно, отсутствует возможность создания эталона. В таком случае, искусствоведческая оценка степени профессиональности возможна исходя из художественно-эстетических качеств постановок и опытности коллектива,

подтверждаемой периодом существования и участием в фестивалях и иных мероприятиях. Экономический и юридический аспекты не имеют значения ввиду слаборазвитой инфраструктуры для подобного рода коллективов. Кроме того, как правило, новые формы осваиваются труппами, у членов которых нет профильного образования, а обучение происходит благодаря участию в мастер-классах, резиденциях, студиях, а также путем накопления персонального опыта. С точки зрения организации театры представляют собой подчиненные, или в соответствии с принятыми критериями, любительские (организованные руководителем на бесплатной основе при учреждениях культуры, дополнительного образования и др., имеющие план по показам и подчиняющиеся административной политике своего учреждения, участниками которых являются актеры без соответствующего образования) и независимые (организованные стихийно, без определенной материально-технической базы и финансово-административных обязательств). Касательно общего эстетического и художественного уровня зрелища здесь видится возможным ввести более обширную градацию «любительский – полупрофессиональный – профессиональный», т. к. театры имеют различный опыт работы, качественный уровень представления, а также студии для обучения. Так, для наименования «профессиональный» в данном случае необходимо выполнение следующих критериев: высочайший исполнительский уровень, включающий свободное владение исполнительской и режиссерской техникой в области данной новой театральной формы; наличие собственной устоявшейся стилистики, узнаваемого брэнда и зрительского спроса; участие в республиканских и международных тематических фестивалях, конкурсах, а также активная репертуарная работа. Сюда возможно отнести и наличие собственной школы преподавания при коллективе. К полупрофессиональным театрам, работающим в области новых форм, можно отнести и коллективы без собственной школы и перформативной активности, демонстрирующие стабильно высокий уровень исполнительского мастерства и периодическое участие в различного рода мероприятиях. Любительским в данном случае

можно назвать театр с низкой активностью и общим художественным уровнем зрелища ниже среднего, не имеющего собственного зрителя.

С точки зрения финансирования данные коллективы независимо от уровня профессиональности находятся на полном самообеспечении без государственной поддержки. Как правило, основным источником дохода является выручка от продажи билетов на спектакли. Сюда же можно отнести гонорары за участие в международных фестивалях и проектах, а также грантовую и спонсорскую помощь. Таким образом, театры, осваивающие новые формы на любительском, полупрофессиональном и профессиональном уровнях, в отличие от драматических коллективов, существуют в условиях полноценной рыночной экономики, где финансовая стабильность и перспективы развития полностью зависят от зрительского интереса.

Заключение. Таким образом, дуальность любительского и профессионального театра лежит в областях самых различных сфер человеческой деятельности. В области театра критериями ее детерминирования в настоящий момент являются искусствоведческие (уровень исполнительского и режиссерского мастерства), эстетико-философские (уровень художественной ценности спектакля, наполненность образной системы), экономические (участие в покрытии государственных расходов, а также степень государственной поддержки), юридические (попадание под действие соответствующего законодательства) и иные факторы. Внедрение и освоение новых театральных форм в любительском театре сделали невозможным применение существовавшего ранее единого критерия для оценки степени профессиональности постановок. Поэтому видится целесообразным введение дифференциации таковой для традиционной и экспериментальных моделей любительского театра с учетом их организационных и художественных особенностей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Няфёд, У. І. Ігнат Буйніцкі – бацька беларускага тэатра: вачыма сучаснікаў і ў памяці нашчадкаў / У. І. Няфёд; Акадэмія навук Беларускай ССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск: Навука і тэхніка, 1991. – 121 с.
2. Барышаў, Г. І. Беларускі народны тэатр “Батлейка” / Г. І. Барышаў; Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР, Беларус. дзярж. тэатр.-мастац. ін-т. – Мінск: Выд-ва М-ва выш., сярэд. спец. і праф. адукацыі БССР, 1962. – 162 с.
3. Барышев, Г. И. Театральная культура Белоруссии XVIII века / Г. И. Барышев; Союз театральных деятелей Республики Беларусь. – Минск: Навука і тэхніка, 1992. – 290 с.
4. Гісторыя беларускага тэатра: у 3 т. / Акадэмія навук Беларускай ССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; [рэдкал.: У. І. Няфёд (гал. рэд.) і інш.]. – Мінск: Навука і тэхніка, 1983–1987.
5. Салееў, В. А. Нарысы тэорыі беларускага тэатра / В. А. Салееў; Нацыянальная акадэмія навук Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры, Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў. – Мінск: Беларус. навука, 2014. – 170 с.
6. Салеев, В. А. Эстетика. Краткий курс / В. А. Салеев. – Минск: Тетра Системс, 2012. – 160 с.
7. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова // Рос. академия наук, Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова. – 4-е изд., доп. – М.: Азбуковник, 1999. – 944 с.
8. Виноградов, В. В. История слов: Ок. 1500 слов и выражений и более 5000 слов, с ними связанных / В. В. Виноградов; Рос. акад. наук, Отд-е лит. и яз., Науч. совет «Рус. яз.», Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова. – М., 1999. – 1138 с.
9. Кысин, Л. П. Иллюстрированный толковый словарь иностранных слов / Л. П. Крысин; Рос. акад. наук. – М.: Эксмо, 2008. – 863 с.
10. Трудовой кодекс Республики Беларусь: [от 26 июля 1999 г.: принят Палатой представителей 8 июня 1999 года: одобрен Советом Республики 30 июня 1999 года]: с изменениями и дополнениями по состоянию на 6 июня 2011 года. – Минск: Нац. центр правовой информ. Респ. Беларусь, 2011. – 235 с.
11. Эстетика: Словарь / [А. Л. Абрамов [и др.]; под общ. ред. А. А. Беляева]. – М.: Политиздат, 1989. – 445 с.
12. Аб зацвярджэнні Палажэння аб непрафесійным (аматарскім) калектыве мастацкай творчасці ў Рэспубліцы Беларусь [Электронны ресурс]: утв. постановленнем Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь ад 26.09.2008 № 34 / 000 «ЮрСпектр», Нац. центр правовой информ. Респ. Беларусь. – Минск, 2016.
13. Аб зацвярджэнні Палажэння аб народным (узорным) непрафесійным (аматарскім) калектыве мастацкай творчасці ў Рэспубліцы Беларусь [Электронны ресурс]: утв. постановленнем Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь ад 6 ноября 2008 г. № 38 / 000 «ЮрСпектр», Нац. центр правовой информ. Респ. Беларусь. – Минск, 2016.
14. Аб культуры ў Рэспубліцы Беларусь [Электронны ресурс]: Закон Респ. Беларусь от 4 июня 1991 г. № 832-ХІІ / 000 «ЮрСпектр», Нац. центр правовой информ. Респ. Беларусь. – Минск, 2016.

Поступила в редакцию 13.10.2016 г.

The background is a warm, orange-toned gradient. In the center, there is a large, semi-transparent sphere. Inside and around this sphere are numerous thin, white, curved lines that resemble light rays or a network of connections. Small, bright white dots are scattered throughout the scene, particularly concentrated around the sphere, giving it a sense of depth and luminosity.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Ассоциативный подход к генерированию идей

Дудник М. Г.

Запорожский национальный технический университет, Запорожье

В работе представлен анализ ассоциативного подхода к генерированию идей, который базируется на исследованиях особенностей мышления и свидетельствует о междисциплинарной направленности метода с использованием сведения из таких областей наук, как психология творчества, семиотика, теория дизайна. Особый акцент делается на связь ассоциаций с семантикой, что побуждает к логическому развитию исследования в виде перевода вербальной информации в графическую. Для создания базы данных изначально используются слова, которые затем трансформируются в графические символы (семантические примитивы). Например, «удобный», «комфортный», «изящный» и др. переводятся в графические элементы: линии, символы, знаки. Дальнейшая работа состоит в организации комбинаторных вариантов соединений, создавая различные формальные композиции, уже несущие в своей основе психологическую составляющую. Новый подход к генерированию идей призван облегчить поиск и расширить диапазон композиционных решений. Варианты комбинаторного соединения позволяют осуществить не только количественный, но и качественный отбор композиций как плоскостных, так и объемно-пространственных. Новый метод решает проблему усиления интеллектуального потенциала дизайнера в поиске и генерировании концептуальных идей для наиболее целесообразной и продуктивной организации проектной работы.

Ключевые слова: ассоциативный, семантика, семантические примитивы, комбинаторика, генерирование идей, дизайн-форма.

(Искусство и культура. – 2016. – № 4(24). – С. 50–54)

Associative Approach to Generating Ideas

Dudnik M. G.

Zaporozhe National Technical University, Zaporizhia

The paper presents an analysis of associative approach to generating ideas, which is based on the research of characteristics of thinking and testifies to interdisciplinary orientation of the method using information from such fields of science as psychology of creativity, semiotics, theory of design. Particular emphasis is placed on the relationship of association with semantics, that encourages logical development of research in the form of verbal information transfer to graphics. Words are originally used to create the database, which are then translated into graphic symbols (semantic primitives). For example, the words «convenient», «comfortable», «elegant», etc. are translated into graphical elements such as lines, symbols, signs. Further work is to arrange combinatorial connection options, creating a variety of formal composition already bearing basically a psychological component. The new approach to generating ideas is intended to facilitate search and expand the range of composite solutions. Options of combinatorial compound allow to exercise not only quantitative but also qualitative selection of compositions both planar and three-dimensional. The new method solves the problem of strengthening the intellectual potential of the designer in searching and generating conceptual ideas for the most appropriate and efficient arrangement of project work.

Key words: associative, semantics, semantic primitives, combinatorial, idea generating, design shape.

(Art and Culture. – 2016. – № 4(24). – P. 50–54)

Проектная деятельность дизайнера направлена, прежде всего, на рождение инноваций, творческий поиск оригинальных идей, поэтому проблема активизации такого поиска всегда актуальна. Широко известны такие эвристические приемы, как мозговой штурм, морфологический анализ, метод биассоциаций, бионика, синектика и др., основанные на ассоциативном подходе. Все они опробованы и имеют как преимущества, так и недостатки. Таким образом, поиски наилучшего метода проектирования продолжают. Для этого проводятся исследования в смежных областях наук, в частности психологии творчества,

семиотике, теории дизайна и формообразования. Как сказал еще Виктор Папанек: «В настоящее время невозможен и неприемлем дизайн, не связанный с социологическими, психологическими аспектами жизни и экологией окружения» [1, с. 127]. Чтобы создать новый метод проектирования, необходимо понимать механизмы, влияющие на процессы творчества в дизайне.

Целью работы является создание метода для генерирования идей на основе ассоциативного подхода.

Давно замечено, что стимулом для творческой идеи может быть мысль или эмоция, совершенно не связанная с темой

работы. Так, Д. С. Лихачев в «Очерках по философии художественного творчества» сказал: «Неслучайно физик Эйнштейн находил для себя стимулирующие импульсы в произведениях Достоевского, а филолог Р. Jakobson – в произведениях Матисса и Пикассо» [2, с. 10]. Тони Бьюзен в книгах «Супермышление» и «Научите себя думать» говорит об ассоциативности природы мышления: «Ассоциации – это своеобразные крючки, с помощью которых отдельные слова (образы, мысли) притягивают другие. Каждый “крючок” представляет собой ассоциацию, и каждая ассоциация, в свою очередь, располагает практически бесконечным множеством связей с другими ассоциациями. Количество ассоциаций, уже использованных, можно считать базой данных или архивом. Мышление, таким образом, можно представить себе в виде большой ассоциативной машины (БАМ), а ваш мозг – сверхмощным биокомпьютером, в котором мысли, подобно лучам, расходятся от практически бесконечного числа информационных узлов. Подобная структура отвечает строению нейронных систем, составляющих физическую архитектуру мозга» [3, с. 54–55]. На основе описанного механизма переработки информации базируется концепция радиантного мышления, практическим приложением которого является разработанный Тони Бьюзенем метод интеллект-карт, основанный на визуализации ассоциативных связей.

Созвучно с концепцией радиантного мышления теория о дивергентном мышлении Т. Бьюзен, Дж. Гилфорд, В. Н. Дружинин сходятся во мнении, что «основу проектного мышления, составляет дивергентное мышление. Под дивергентным («расходящимся») мышлением понимается “веерообразный” поиск по всем направлениям, часто приводящий к оригинальным решениям. Согласно теории Дж. Гилфорда, дивергентное мышление связано с порождением множества решений на основе однозначных данных и, по предложению Гилфорда является основанием творчества [4, с. 433–456]». Похожие мысли можно встретить в очерках Д. С. Лихачева: «В искусстве может быть несколько одинаково верных объяснений действительности» [2, с. 12]. В статье С. Ю. Смирновой высказывается мнение

о том, что «дивергентное мышление является базовой основой творческого и репродуктивного мышления через развитие ассоциативности, способствует актуализации проектного мышления» [5].

Ассоциативный подход предполагает генерирование множества вариантов проектных решений, которые в дальнейшем также могут получить развитие. В этом он схож с теорией дивергентного мышления, предполагающего не только «цель», как результат, но и путь, в виде разновекторных направлений ответов. В данном контексте также интересен ассоцианистский подход, как один из многих, ориентированный на процесс. Позиция «ассоцианистов» состоит в том, что творчество человека есть результат его способности находить отдаленные ассоциации в процессе поиска решения проблемы [6].

Теория биассоциации Артура Кестлера как специально спланированное столкновение между двумя несовместимыми наборами идей была исследована и опробована на практике и в учебном процессе В. Папанеком в течение десяти лет в его «стремлении к элегантной системе без механических отвлекающих факторов» [1, с. 119]. Механизм построения ассоциативных цепочек – биассоциаций подробно описан в книге В. Папанека «Дизайн для реального мира». Говоря о количестве и качестве идей можно сослаться на автора и сказать, что генерируется «около дюжины новых и оригинальных идей – причем большинство из них может быть запатентовано – менее чем за шесть минут» [1, с. 122]. Развитие техники биассоциаций продолжилось в методе триссоциаций. Причем количество ассоциативных связей вырастает в прогрессии.

Идея использования ассоциативного метода продолжает интересовать исследователей, что можно проследить по публикациям. В статье О. И. Денисовой «Архитектура информационной системы дизайн-проектирования» [7] детально анализируются методики проектирования и показывается условное деление их на группы. Акцентируется внимание на ассоциативном методе как одном из самых интересных приемов визуального проектирования.

Е. Г. Бердичевский в своей статье акцентирует внимание на связи семиотики с ассо-

циативностью и предлагает обоснование концепции проекта в виде «семиотического анализа» для расшифровки ассоциативной цепочки [8]. Он настаивает на «семеотическом анализе темы и задания на курсовое проектирование, а также использовании (ранее перечисленных) традиционных методов поиска новых идей (мозговой штурм и др.). Однако для «семиотического анализа темы» предлагает использовать «компьютерные базы данных различных информативных свойств линий, фигур, цветов, поз и жестов» [8].

Следует отметить, что до сих пор основной объем информации о семантике, который можно найти в источниках, касается вербальных понятий. Понимание семантики формы все еще мало изучено. Осуществление перевода вербальной информации в визуальную вызывает интерес у исследователей. В частности, Бердичевский поднимает вопрос перевода вербальной информации в графическую: «Логика знаковых систем лежит в основе семиотики. Используя свойства знаков и символов, технологию кодирования и декодирования вербальной информации в графическую, известные алгоритмы трансляции эмоциональных свойств проектируемого объекта в геометрические образы, можно построить “дизайн-ключ” для проекта, над которым ведется дизайнерская разработка. Из “дизайн-ключа” можно вычленить множество вариантов композиций, отличающихся оригинальностью и отвечающих исходным требованиям» [9].

Литературный анализ источников показывает интерес к данному направлению исследования. А вопросы соответствия вербальной информации визуальной может послужить основанием для новаторства в проектной деятельности.

Анализ ассоциаций. Многие дизайнерские идеи пришли их создателям из ассоциаций. Чаще всего это архитектурные и промышленные объекты, заимствующие бионическую форму: «Апельсин» Норманна Фостера и здание Swiss Re, здание оперы в Сиднее Йорна Утзона и др. Ярким примером ассоциации является канцелярский нож Олфа, по собственному признанию автора, идею создания ножа «подсказал» ему шоколад, который можно отламывать по

кусочку. В некоторых источниках приводится аналогия с камнем, от которого отсекают куски для заострения. Перечисленные объекты свидетельствуют о наличии различных типов ассоциаций. К примерам ассоциаций по сходству можно отнести объекты, созданные на основе бионики.

Как же происходит работа на основе ассоциативного подхода?

Опираясь на исследования, мышление целостно (теория гештальта), ассоциативно и радиантно. В случае радиантного мышления – это поток мыслей подобно лучам, которые расходятся по цепочкам ассоциаций. Проследить на практике это можно на следующих примерах. Когда необходимо изложить какой-либо материал, очень многие сталкиваются с желанием фрагментарно, обрывочно обрисовать картину. Проектную же работу многие дизайнеры начинают с поисковых макетов в стремлении охватить воображаемую картину целостно, затем возвращаясь к карандашным эскизам и чертежам, всесторонне развивая ассоциативные цепочки проектных идей. «Настоящее, подлинное развитие искусства идет сперва спонтанно, а затем входит в сферу своего осмысления». «Обычное представление о том, что “теория” того или иного стиля предшествует “практике”, совершенно неверно. Появление в искусстве классицизма, романтизма, реализма спонтанно, «бессознательно» и лишь потом осмысливается в творчестве» [2, с. 24–25].

Выстраивая проектную работу на основе ассоциативного подхода, необходимо детально остановиться на составляющих, а именно, понятии ассоциации.

Ассоциация – это связь, возникающая в процессе мышления между элементами психики, в результате которой появление одного элемента, при определенных условиях, вызывает образ другого, связанного с ним, соответственно информации из Википедии. Согласно ассоциативным теориям памяти, предметы и явления действительности запечатлеваются и воспроизводятся не изолированно друг от друга, а в связи друг с другом, по выражению И. М. Сеченова, «группами или рядами». Воспроизведение одних из них влечет за собой воспроизводство других, что обусловливается реальными объективными

связями предметов и явлений. Одни из ассоциаций являются отражением пространственно-временных отношений предметов и явлений (ассоциации по смежности), другие отражают их сходство (ассоциации по сходству), третьи – противоположность (ассоциации по контрасту), четвертые – причинно-следственные отношения (ассоциации по каузальности).

Вероятно, грани меж типами ассоциаций размыты и пример с канцелярским ножом Олфа можно отнести и к причинно-следственным отношениям – ассоциации по каузальности и к ассоциациям по сходству. Поэтому анализируя реальные объекты дизайна, можно найти проявления разных типов ассоциаций.

Связь ассоциаций с семантикой. В контексте нынешнего исследования наиболее интересны ассоциации по каузальности в силу их связи с понятием семантики. Семантика – есть частное от семиотики, и изучает отношение между означающим и означаемым и в данном случае представляет практический интерес. Семантика – наука о знаках и символах и способна объяснить соответствие вербального понятия графическому. «Наши слова представляют собой условные символы. Слова человеческого языка представляют собой самый распространённый, но не единственный пример условных символов» [10, с. 59]. Символ представляет собой внешний объект, который обозначает наши внутренние состояния, чувства и мысли. Такое понимание символа свойственно многим ученым. О психологии и символике формы и цвета известны публикации И. Иттена и В. Кандинского. В. Кандинский проводит аналогии между геометрическими формами, цветом и реальными объектами, анализирует эмоциональное и психологическое воздействие цвета, соотнося его со звучанием музыкальных инструментов.

Существующая ассоциативная связь вербальных понятий с семантикой формы и цвета дает возможность создания базы данных для проектной работы. База данных в данном случае представляет собой словарь перевода слов в соответствующие им ассоциативно геометрические формы, линии и цвет. Графические знаки и символы могут называться семантическими при-

митивами как единицы для конструирования композиций. Слова, не передающие буквально понятие о форме, как-то – «уютный», «комфортный» или напротив «агрессивный» благодаря такому словарю можно перевести в символы и уже с помощью них создавать формальные композиции.

Они могут трансформироваться в трехмерные объемно-пространственные структуры сколь яркие, столько и нестандартные. Осуществление перевода вербальной информации в графическую дает широкие возможности для наполнения формы эмоциональной и психологической окраской, создания объемно-пространственных структур, олицетворяющих дружественный человеку дизайн.

Генерирование идей. Ассоциативный подход в данном случае позволяет генерировать большое количество композиций благодаря возможности варьировать количество и качество геометрических форм и цветовой характеристики, а также возможности комбинаторных вариаций. Общие понятия представляют собой некий конструктор (сначала вербальных эстетических понятий, а затем перерастающий в визуальное воплощение), состоящий из линий различного начертания, совокупности характеристик цвета и символов, что в конечном итоге носит характер стереотипного мышления. Как и в конструкторе, который можно проиллюстрировать картинками детского калейдоскопа (где вероятность повторения ничтожно мала), предлагаемый словарь при различных комбинаторных сочетаниях уже носит характер индивидуального проектирования. Подобно тому, как сочетание семи нот в музыке рождает бесчисленное множество мелодий, словарь дизайн-терминов и понятий предполагает возможность для создания бесконечно разнообразного ряда дизайн-форм. Систематизация понятий и терминов ни в коем случае не должна носить застойный характер – это живой, постоянно развивающийся процесс, где немаловажную роль играют, а, следовательно, и оказывают непосредственное влияние менталитет, психология, тенденции времени.

Апробацией подобного подхода может быть студенческая работа на тему «Автопортрет» Анастасии Юрко.

Заключение. Подход к проектированию на основе ассоциативности характерен:

- нестандартностью решений, ввиду произвольности ассоциативных связей;
- большим количеством концептуальных идей;
- эмоциональной и психологической наполненностью в силу субъективного характера ассоциаций;
- созданием «дружественного» дизайна, ввиду ассоциативного отражения в форме желаний потребителя.

Новый метод решает проблему усиления интеллектуального потенциала дизайнера в поиске и генерировании концептуальных идей для наиболее целесообразной и продуктивной организации проектной работы. Может использоваться как по учебной линии дизайна, так и в реальной практике.

ЛИТЕРАТУРА

1. Папанек, В. Design for the Real World. Дизайн для реального мира [Текст]: пер. Г. Северская / В. Папанек. – М.: «Издатель Дмитрий Аронов», 2015. – 416 с.
2. Лихачев, Д. С. Очерки по философии художественного творчества [Текст] / Д. С. Лихачев ; РАН, Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). – 2-е изд., доп. – СПб.: БЛИЦ, 1999. – 191 с.
3. Бьюзен, Т. Супермышление [Текст]: пер. с англ. Е. А. Самсонов / Т. Бьюзен. – 2-е изд. – Минск: ООО «Попурри», 2003. – 304 с.: ил.
4. Психология мышления [Текст] / под ред. А. М. Матюшкина. – М.: Прогресс, 1965. – С. 433–456.
5. Смирнова, С. Ю. Проблемы актуализации проектного мышления студентов в процессе художественно-творческой деятельности [Электронный ресурс] / С. Ю. Смирнова. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/problemny-aktualizatsii-proektnogo-myshleniya-studentov-v-protsesse-hudozhestvennotvorcheskoy-deyatelnosti>. – Дата доступа: 22.02.2016.
6. Мартыненко, Е. В. Понятие и концептуальные основы креативности как творческие способности индивида: структура одаренности [Электронный ресурс] / Е. В. Мартыненко, В. В. Матвиенко // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-i-kontseptualnyye-osnovy-kreativnosti-kak-tvorcheskie-sposobnosti-individualnoy-struktura-odarennosti#ixzz40vhn8sRW>. – Дата доступа: 22.02.2016.
7. Денисова, О. И. Архитектура информационной системы дизайн-проектирования / О. И. Денисова // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук [Текст] О. И. Денисова // Вестн. Костром. гос. техн. ун-та. – 2007. – № 15. – С. 118–120.
8. Бердичевский, Е. Г. Особенности применения ИКТ в высшем художественно-дизайнерском образовании [Электронный ресурс] / Е. Г. Бердичевский // ИТО-Томск-2010 / Секция II. – Режим доступа: <http://ito.edu.ru/2010/Tomsk/II/II-0-8.html>.
9. Бердичевский, Е. Г. Визуализация вербальной информации в рекламных технологиях / Е. Г. Бердичевский // Информация и связь. – 2011. – № 3. – С. 45–48.
10. Орел, В. Е. Культура, символы и животный мир [Текст] / В.Е. Орел. – Х.: «Гуманитарный центр», 2008. – 61 с.

Поступила в редакцию 02.03.2016 г.

УДК 069.1:004.4'236:159.964.2(100)«20»

Музей XXI века сквозь призму «Visual studies»

Супрунчук А. П.

Национальный педагогический университет им. М. П. Драгоманова,
Институт философского образования и науки, Киев

В статье проанализированы следующие аспекты деятельности современного музея: пространственно-организационный, коммуникативный, деятельностный, перцептивный, аспект совершенствования работы музейных учреждений – где акцентируется внимание на их визуальной компоненте как в организации и обновлении экспозиционного пространства, так и в формировании диалога с аудиторией. Как важная характеристика функционирования современного музея визуальность не только улучшает и вносит разнообразие в его работу, но также может рассматриваться как основа для формирования новых креативных форм взаимодействия с музейной аудиторией. Примеры реальной музейной деятельности, включенные в содержание данной работы, наглядно представили характерные особенности коммуникации в системе «музей–посетитель», где за основу взят новый тип мышления – визуальный.

Проведенный анализ функционирования современного музея сквозь призму методологии «Visual studies» показывает приоритетность для семантического пространства музея, для его коммуникации с посетителем, использование возможностей визуальной перцепции наравне с традиционным информационно-словесным диалогом.

Ключевые слова: музейная коммуникация, визуальный поворот, интериоризация, сенсорика, медиа, сайнс-арт, визуализация.

(Искусство и культура. – 2016. – № 4(24). – С. 55–61)

Museum of the XXI Century through the Prism of «Visual studies»

Suprunchuk A. P.

National Pedagogical Dragomanov University, Kyiv

The following aspects of the operation of a contemporary museum are analyzed in the article: the space arrangement, the communicative, active, perceptual, aspect of improving museum functioning, in which attention is focused on their visual component both in the arrangement and renovation of the exhibition space and shaping the dialogue with the spectator. Visuality as an important feature of functioning the contemporary museum can improve, update, diversify museum's work, but also it can become a basis to shaping new creativity methods of communication with museum visitors. Examples of real museum work, which this article contains, visually demonstrate features of communication within the system of museum-visitor, where the basis is a new type of thinking, the visual one.

The analysis of the contemporary museum work through the prism of the methodology of Visual Studies demonstrates the priority of application of visual perception opportunities alongside with the traditional information and verbal dialogue for the museum semantic space, for its communication with the visitor.

Key words: museum communication, visual turn, interiorization, sensory, media, science art, visualization.

(Art and Culture. – 2016. – № 4(24). – P. 55–61)

Пришедший на смену «лингвистическому» «Визуальной поворот» (XXв.) поставил в центр внимания визуальную коммуникацию, социальные методы восприятия и наблюдения. Исследователи визуальной культуры отказались признавать «естественным» доминирование речи в обороте визуальных образов, акцентируют внимание на роли визуальных медиа [1]. Коммуникативные свойства образов и их влияние на человеческое сознание становятся предметами изучения для разнопрофильных наук (антропологии, психологии, узеологии, социологии, области медиатех-

нологий и рекламы и т. п.), что отражает тенденцию увеличения роли визуального в жизни современного социума.

Методология исследования визуального – «Visual studies» – сформировалась в конце XX – начале XXI в. Специфика «Visual studies» заключается в рассмотрении визуальной информации, способов ее восприятия человеком, вспомогательных средств и приборов для визуализации – как культурных ресурсов [2]. Объектами Визуальных исследований становятся разнообразные формы наглядной информации: Интернет, реклама, печатный ма-

Адрес для корреспонденции: e-mail: aleksandra.suprunchuk@gmail.com – А. П. Супрунчук

териал, дизайн, городская среда и т. п. По определению Н. Мирзоева, теоретика медиакультуры, профессора отдела медиа, культуры и коммуникации Нью-Йоркского университета – «визуальная культура – это не только часть повседневной жизни, она и есть повседневной жизнью социума» [3]. «Visual studies» меняет акценты в изучении визуального: с исследования объекта внимания на заинтересованность самим процессом созерцания человеком некоего объекта [2]. «Видение» приобретает относительную самостоятельность по отношению к рациональному мышлению. Цель исследований «Visual studies» заключается в поиске ответов на вопрос: «Что происходит, когда люди смотрят и что появляется в результате этого акта?» [1]. Теоретическая основа «Visual studies», кроме искусствоведения, включает: психоанализ, семиотику, постструктурализм, деконструктивизм, культурные исследования, социальную историю и социологию искусства, а также другие философские теории и методологии XX–XXI вв. (В. Беньямин, Ж. Бодрийяр, М. Фуко, Зиммель, Р. Барт, Ж. Лакан и др.). Основатели Визуальных исследований объединяют имена следующих теоретиков культуры и философии: С. Альперс, А. Варбург, М. Баксендолл, А. Мальро, Э. Хупер-Гринхилл.

Рассмотрение музея сквозь призму современных культурологических, междисциплинарных теорий и методологий позволяет на основе анализа отдельно выделенных элементов его работы выявить специфические особенности в организации пространства музея XXI века, которые становятся формообразующими элементами для современного музейного проектирования.

Целью статьи является определение границ визуализации современного музея.

Современный музей – рефлексивное пространство. Профессор и музеолог Э. Хупер-Гринхилл считает, что наибольшее влияние на изменение социальной роли визуального имеет только музей, ведь именно в его среде «образ» наделен особым значением [4]. Предмет, который изымается из своей естественной среды и включается в объекты музейной коммуникации, приобретает, кроме общекультурной, исторической, ценности, которые выражаются общими для социума культур-

ными кодами, еще и ценности как смысловую составляющую отдельного музейного пространства, часть его семантического наполнения, культурные коды которой прочитываются в личностном порядке каждым субъектом музейного диалога. Визуальный образ, включенный в пространство музея, представляется определенной мыслительной конструкцией, которая побуждает рефлекссию невидимых для глаза абстрактных категорий.

Компьютерные видеоигры, которые занимают достаточно важное место в развлекательной активности общества, становятся объектами и музейного диалога. Точкой отсчета в формировании указанной тенденции является 2012 г., когда Музей современного искусства г. Нью-Йорк (МоМА) приобрел 14 видеоигр в свою коллекцию, которая планируется, со временем, пополняться другими видеоиграми. Главный куратор отдела архитектуры и дизайна МоМА – П. Антонелли – говорит, что видеоигра – это сплав искусства и дизайна [5]. Индустрия видеоигр всегда была очень коммерциализированной, но сейчас, благодаря доступности технологий, созданию открытых платформ и постоянному увеличению количества желающих научиться программированию – появляется все больше новых нестандартных игр и, можно сказать, что их создание является новым видом творческой деятельности, видеоигра – это новый вид искусства. Включаясь в культурное пространство, как предмет музейной коммуникации видеоигра рассматривается с точки зрения ее историко-культурной ценности, эстетического, функционального и технологического значения. Заложенные в видеоигру культурно-философские смыслы недоступны для восприятия неподготовленным субъектом, который пользуется компьютерными играми только как игрушками и не желает посмотреть на предмет своего интереса с другой стороны. Настроить человека на подобный диалог с новыми технологиями может интерактивная полисемантическая атмосфера современного музея, который не только размещает новые девайсы в своих залах, но и инкорпорирует их смыслы внутрь рефлексивного пространства всего заведения. В июле 2013 г. в московском культурном центре «ЗИЛ» была открыта

выставка «Игры: взгляд в будущее», посвященная новейшим медийным технологиям, возможностям дополненной реальности, компьютерному программированию, CGI-графике и т. п. Выставка создавалась в лаборатории Московского политехнического музея с дублинской экспериментальной площадкой при Тринити Колледж – «Science Gallery», которая непосредственно занимается созданием мультимедийных технологизированных выставок в сотрудничестве с ведущими ирландскими учеными, художниками, программистами. Выставка «Игры: взгляд в будущее», в основу которой был положен синтез науки, искусства и дизайна, меняет акценты внимания субъектов коммуникации: с первоочередной задачи – выиграть игру, на осмысление ее как достаточно важного элемента повседневности социума. Просматривая выставку, гости заведения искали ответы на всплывающие в их сознании вопросы, ведь музейное пространство провоцирует такую рефлексию: «Что происходит, когда граница между реальным миром и миром компьютерных игр – размывается?», «Как создается игра, которая привязывает к себе миллионы людей?», «Какой механизм заставляет нас играть?» и другие. У каждого человека свое отношение к видеоиграм: как к форме досуга, как к искусству, компьютерной программе и т. п. Поэтому в контексте современной культуры видеоигру нужно рассматривать всесторонне, чтобы понять ее истинную сущность, прогнозировать развитие видеоигр и определить, в чем может заключаться их польза для общества. Рассматривая московскую выставку «Игры: взгляд в будущее» сквозь призму методологии «Visual studies», можно отметить, что визуальная коммуникация с видеоиграми в музее приподнимает и активизирует внимание к еще недостаточно распространенной их функции – воспитательной, которая органично раскрывается в современном культурном пространстве. Создание инновационной интерактивной выставки помогает музею быть в тренде интересов общества, модернизировать экспозицию и налаживать коммуникацию с молодежью, привлекая их внимание как к музею, так и к науке. Следовательно, визуальная компонента в пространстве современного музея при-

обретает значение отдельного уровня коммуникации с посетителем, что включает в свой инструментарий вариативные сенсорные возможности человека.

Пластичность визуальной компоненты в музейной коммуникации. «Визуальный поворот» и доминирующий в обществе сегодня визуальный тип мышления содействовали формированию определенной автономии образного восприятия по отношению к текстуальной коммуникации. Именно на примере работы современного музея можно убедиться в том, что визуальное характеризуется универсальностью и пластичностью. В диалоге с посетителем оно может выступать не только приложением к тексту, но также иметь основное значение.

За последнее время заметно выросла социальная активность в посещении научных музеев, которые популяризируют достижения различных отраслей научного знания: природоведческие, политехнические, научно-технические, научно-художественные музеи. На примере работы последних можно проиллюстрировать поиск ответа на вопрос: «Какой материал может быть визуально представлен в музее, а какой для этого непригоден?».

В основу работы Музея науки и искусства г. Сингапура (Marina Bay Sands), 2011 – положен синтез технологий, искусства, культуры и науки. Проекты и выставки, реализованные за время существования заведения, наглядно представляют пластичность современного музейного пространства, где с использованием возможностей инновационной техники, интерактивных приемов показа можно визуализировать и заинтересовать аудиторию разнообразным материалом. Выставка, посвященная истории, достижениям и перспективам исследования адронного коллайдера: «Коллайдер. Крупнейший мировой эксперимент» («Collider. The world's greatest experiment»), проходила в музее с ноября 2015 по февраль 2016 г. Инициатором создания выставки был Лондонский музей наук. История адронного коллайдера насчитывает уже более 40 лет, но для широкой общественности, это явление – сугубо научный феномен, информация о котором существует преимущественно в текстах с тяжелой научной

терминологией, не адаптированной для ненаучных кругов. Выставка «Коллайдер. Крупнейший мировой эксперимент» подарила аудитории возможность приобщиться и ознакомиться с жизнью науки XXI в. Аудиовизуальные установки, объемные проекции для наглядного восприятия («Gift of Mass» – интерактивное художественное отражение посетителя, как-будто собранного в массу из маленьких частиц), синтезирующие в себе искусство и науку, представляют адаптированный для публики научно-исследовательский материал 40-летней работы. Выставка привлекла внимание общественности как к науке, так и к науке в музее, которая направлена исключительно на общение с посетителем и привлечение последнего к познанию науки как неотъемлемой составляющей жизни социума.

Популярной деятельностью Сингапурского музея науки и искусства также является проведение перформансов современных художников. Японский медиа-художник, перформер Фуюки Ямакава в аудиовизуальном действии «В сердцебиении» («In a Heartbeat») визуализирует собственное сердцебиение. К груди Ф. Ямакавы присоединяется стетоскоп, который синхронизирован с мерцанием электрических лампочек: стетоскоп передает стук сердца в виде определенных сигналов электропроводам лампочек, которые, в свою очередь, реагируют на эти сигналы и, согласно импульсам, мерцают. Основой перформанса является выполнение Ф. Ямакавой музыкального номера в стиле хоомей, с характерными телодвижениями. Зрители наблюдают за физическими действиями перформера, звуками и движениями его тела, а через мерцание лампочек, им открывается «доступ» в недостижимый для человеческого глаза глубинный мир – во внутреннее состояние художника, что увеличивает эмоциональное впечатление от восприятия действия и тем самым дарит неожиданные ощущения.

В феврале 2015 года в Сингапурском музее науки и искусства был представлен итальянским художником Маурицио Мартинуччи большой междисциплинарный проект «BDS» (Bioluminescent Drifter Swarms), посвященный биолуминесцентным подводным исследовательским тех-

нологиям. В основе проекта лежит синтез знаний различных научных отраслей: биология, химия, экология, энергетика, физика, земледельческий промысел, информатика и пр., которые составляют теоретическую основу для включенных в проект стратегических инноваций научных исследований. К указанным инновациям следует отнести: разработку автономных подводных транспортных средств (AUVs), которые будут проводить научные исследования в море или других акваториях, а появляясь над поверхностью воды – иллюстрировать завершение работы, с помощью мета-языка – характерных световых и звуковых эффектов [6]. Такая модернизация подводных исследований эстетизирует научную деятельность и способствует увеличению общественного интереса к результатам работы, в контексте современного культурного пространства. Проект «BDS» (Bioluminescent Drifter Swarms) создан в коллаборации с американским ученым Д. Фризом, Национальным университетом Сингапура, городскими фермерами, учеными и хакерами.

Согласно концепции Сингапурского музея науки и искусства его деятельность направлена на изучение роли творческого процесса в сфере искусства и науки, а также его влияния на сознание общества. Приведенные в работе примеры реализованных музеем проектов, иллюстрируют универсальность пространства заведения для визуализации научного материала любой тематики. Удачный синтез научных достижений, технологических разработок, культурных концептов и художественной эстетики может создать аттрактивную коммуникативную среду для субъектов музейного диалога любого тематического направления.

Методы конструирования привлекательного для посетителя современного экспозиционного пространства. Аттрактивность экспозиционного пространства является приоритетной характеристикой музея XXI в. Сегодня конкуренцию ему составляют разнопрофильные заведения для проведения досуга, поэтому внешняя, визуальная, привлекательность музея для потребителя, до знакомства с содержанием его экспозиции (архитектурное здание, организация выставочного пространства, ат-

мосфера в заведении), играет важную роль в возникновении интереса ознакомиться с его внутренним пространством более основательно. Визуальный тип мышления ложится в основу музейной коммуникации с посетителем, он способствует формированию новых семантических слоев в смысловом поле экспозиции. Нижеприведенные примеры из музейной практики продемонстрируют, как меняется восприятие традиционной экспозиции, образа музея в контексте «диалога эпох», который берется за основу построения ее выставочного пространства. Эрмитажная выставка британского скульптора Э. Гормли, которая была представлена в сентябре–январе 2011–2012 гг., сформировала в стенах заведения мощный диалог эпох. Перемещение античных скульптур постоянной экспозиции с постаментов на пол, на уровень посетителей, вызвало большой резонанс в зрительской аудитории. В одном выставочном пространстве были объединены образцы античной скульптуры с «пиксельными» человекоподобными произведениями современного художника пластического искусства Э. Гормли. Неподобные ни хронологически, ни композиционно представленные скульптуры образовали вокруг себя благоприятную атмосферу для формирования диалогов с аудиторией. Согласно мнению Д. Озеркова – искусствоведа, куратора выставки Э. Гормли: «...Главным действующим героем на выставке является зритель, который соотносит себя как с классическим искусством, так и с современным, стоя на том же уровне, что и объекты его визуальной коммуникации, на полу... Нет границ или они условны, размыты. Каждый, наивно их строя, обращается к самому себе: "А кто я и где я стою"?» [7]. На протяжении экскурсии посетители выставки рефлексировали виденное и искали смысловые связи между представленными в скульптурах эпохами, особенностями мировоззрения их обществ и традициями скульптурного искусства. Античные скульптуры, перемещенные с постаментов на пол, воспринимались многими посетителями как новые экспонаты, которых раньше здесь не было представлено. Граница между «высоким», которое воплощено в скульптурах «классики» на привычных постаментах, и гостями

заведения – была опущена. Данный метод организации выставочного пространства вызвал большой познавательный интерес у аудитории и вариацию интерпретаций кураторского замысла. Определяющей характеристикой современного искусства является его контекстуальность: традиционное искусство в центр внимания ставит содержание произведения, а современное – контекст его существования. Согласно замыслу Эрмитажной выставки Э. Гормли античные скульптуры «вынимаются» из присущего им историко-культурного контекста и помещаются, установкой их на уровень посетителей, в контекст жизни социума XXI в. По словам А. Трофимовой – куратора выставки – их задача заключалась в «...предоставлении возможности зрителю почувствовать скульптуру как искусство, познать ее как объект... как то, что меняет нашу жизнь...» [7]. Видение – это не улица с односторонним движением – это множество перекрестков, которые переполнены диалектическими изображениями.

«Диалог эпох» как основа построения выставочного пространства музея формирует благоприятную красноречивую атмосферу и способствует расширению семантического пространства заведения за счет результатов визуальной коммуникации с посетителем, пересмотром последним своих предыдущих впечатлений, рефлексии представленных в предметах эпох, поиск их взаимосвязей и др. Ярким примером указанной тенденции является проект по включению в пространство Версаля произведений современного искусства, который стартовал в 2008 г. и продолжается по сегодняшний день. Работы Дж. Кунса (2008 г.), К. Вейлан (2009 г.), Т. Мураками (2010 г.), Х. Васконселос (2012 г.), А. Капура (2015 г.) и других современных художников создавали и продолжают формировать временные выставки во дворце и окружающем парке королевской резиденции. Директор Центра культуры и искусств Ж. Помпиду, куратор данного проекта – Лоран Ле Бон – в одном из интервью выразил его цель: «...формирование диалога между Версалем и современным искусством» [8]. Версальский дворец, включенный в общественное сознание как один из самых значительных символов западноевропейской истории, образец ба-

рочного стиля XVII в., олицетворение национальной художественной идентичности Франции и весомый хранитель ее национального историко-культурного наследия. Пространство Дворца – центральная фигура в концепции проекта – стало коммуникативным полем для классического и современного искусства, что вызвало большой резонанс в обществе и в кругу теоретиков культурно-художественной области знаний. Общественный образ Версаля больше связан с прошлым, с традиционным искусством, чем с современной культурой и формами ее искусства. Данный проект вписывает Версаль в контекст жизни социума XXI в., он провоцирует диалог современного искусства с традиционным, где первому присуща рефлексивность, активность в поиске семантических связей с окружающей средой, окружающими предметами и жизнью общества. Одновременно проект побуждает диалог традиционного искусства с современным. Традиционное искусство временно «изымается» из своего историко-культурного контекста и влечет осмысление через основы современной жизни. Центральным элементом экспозиционного диалога эпох является посетитель, который пытается визуальное и умозрительно постичь индивидуально важные для себя смыслы в семантическом пространстве музея, квинтэссенцию связи своего «Я» со смысловой средой экспозиции. Рассмотрение «диалога эпох» как основы организации выставочного пространства в практической реализации иллюстрирует изменения, происходящие в визуальном образе музея в глазах посетителей. Образ музея приобретает свойства пространства мыслительной игры – попадая в его середину каждый ищет и дешифрует смысловые связи, проложенные авторами выставки от одной эпохи к другой, от выставочного пространства к экспонируемым объектам, и у каждого такой «квест» имеет индивидуальное начало и конец.

Представляется интересным для рассмотрения в содержании данной работы еще один способ организации пространства музея как среды для мыслительной и чувственной игры: построение экспозиции с рефлекслируемой, захватывающей внимание атмосферой для ведения визуального диалога. Внедрение в практику музейной

деятельности указанного способа модернизации визуального диалога с посетителем выступает основой выставки «Head-in» немецких архитекторов, дизайнеров объединения «Magma Architecture», проходившей в Берлинском музее современного искусства, фотографии и архитектуры (Berlinische Galerie) в 2008 г. [9]. Авторы выставки сформировали экспозиционное пространство таким образом, чтобы диалог с посетителем начинался с «погружения» людей, в прямом смысле слова, в среду экспонированных предметов. Креативность структуры экспозиции заключается в ее нестандартной организации: подвешенные на веревках предметы выставки, будто их прикрепили к потолку, были обтянуты оранжевой материей, которая закреплялась за потолок и стены зала – снаружи все это выглядело как кокон [9]. Чтобы увидеть выставку, посетитель просовывал голову через специальное отверстие в «коконе» – то есть, в одном из экспонатов – и погружался в атмосферу других, которые представляли собой: фотографии, рисунки, модели для проекта по ревитализации бывшего Центра Радио ГДР в Берлине и нового главного офиса кинокомпании «Nexus Productions» в Лондоне [9]. Берлинская выставка «Head-in» наглядно презентует возможности привлечения внимания как художников, так и современных культурных центров, куда включаются и музеи, создавать атмосферные рефлекслируемые пространства для визуального диалога, не требующие текстовых экспликаций, ведь каждый посетитель строит диалог с увиденным на индивидуальном уровне. Такой тип взаимодействия музейного пространства и посетителя претендует на консолидацию в новую форму музейной коммуникации, что характеризуется аттрактивностью для общества, непринужденностью атмосферы общения, большей включенностью субъекта в семантическое пространство заведения за счет углубления ее сенсорного восприятия. В контексте отечественного культурного пространства, одной из главных локаций реализации подобных инициатив, является центр современного искусства PinchukArtCentre в Киеве. В 2011 г., с мая по октябрь, в Арт-центре презентовалась персональная выставка датско-исландского ху-

дожника О. Элиассона «Твое эмоциональное будущее». Центром внимания в творческой деятельности художника является связь человека с реальностью («Каким образом взаимодействие тела и мозга влияет на мировосприятие человека?») во всех ее социальных, урбанистических, технологических и эмоциональных аспектах. Из интервью О. Элиассона: «...готовя проекты, подобные этому, я тщательно продумываю: как посетители будут ходить по галерее, как повлияет впечатление от одной работы на эмоции, вызванные другой» [10]. Художник работает в жанре фото, инсталляции, кино, скульптуры. На выставке в Арт-центре О. Элиассоном было организовано творческое пространство, где посетители получали роли не субъектов коммуникации, а становились ее соавторами. «Погружаясь» в атмосферность экспозиции через цвета и свет и взаимодействуя с ней на эмоционально-сенсорном уровне каждый посетитель открывал взаимосвязи между выставкой, пространством галереи и собственными ощущениями индивидуально. Работа «Твое слепое движение» (2010 г.), созданная специально для выставки в Пинчук Арт-центре, представляет собой комнату, заполненную дымом, где плавно меняется цвет освещения зала. Человек, попадая в пространство данной работы, наполняется спектром меняющихся переживаний: от дезориентации, опасения резкого столкновения с другими посетителями к непередаваемым ощущениям от взаимодействия своего тела и комнаты разноцветного дыма.

Заключение. Как показали некоторые страницы из практики современных музеев, способы взаимодействия с аудиторией, методы формирования диалога с посетителем характеризуются вариативностью и креативностью. Музеи пользуются не только традиционными или обновленными методами коммуникации, но и формируют новые, которые вызывают интерес у представителей информационного общества и популяризируют работу культурно-творческих заведений для проведения досуга. Анализ музейной деятельности сквозь

призму междисциплинарной методологии исследований визуального «Visual studies» проиллюстрировал приоритетность визуальности как неотъемлемой и пластичной компоненты аттрактивного семантического пространства музея, которая характеризуется той же степенью важности, что и текстуальная составляющая коммуникации с посетителем. Согласно анализу визуальности в контексте работы современного музея она может стать основой для формирования новых креативных форм взаимодействия с аудиторией культурных пространств XXI века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баль, М. Визуальный эссенциализм и объект визуальной культуры [Электронный ресурс] / М. Баль // Журнал визуальной культуры. – 2013. – № 4. – С. 5–31. – Режим доступа: <http://vcu.sagepub.com/content/2/1/5.abstract>.
2. Альперс, С. Визуальная культура. Вопросник [Электронный ресурс] / С. Альперс, Е. Аптер, С. Армстронг. – Режим доступа: <https://webpace.yale.edu/wood/visualcultureoctober1996.pdf>.
3. Визуальная культура по Митчеллу и Мирзоеву [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://tvkportf.blogspot.com/2015/02/blog-post_83.html. – Дата доступа: 15.02.2015.
4. Хупер-Гринхилл, Э. Музеи и интерпретация визуальной культуры [Электронный ресурс] / Э. Хупер-Гринхилл – Режим доступа: http://www.jstor.org/stable/3497086?seq=1#page_scan_tab_contents.
5. Антонелли, П. Видеоигры: 14 в коллекцию, для стартера [Электронный ресурс] / П. Антонелли // Музей современного искусства г. Нью-Йорк (MoMA). – Режим доступа: http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/11/29/video-games-14-in-the-collection-for-starters. – Дата доступа: 15.11.2012.
6. Веб-страница Сингапурского музея науки и искусства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.marinabaysands.com/museum.html>. – Дата доступа: 20.02.2015.
7. Гормли, Э. Во весь рост. Античная и современная скульптуры: материалы круглого стола «Скульптура в музее и за его пределами» [Электронный ресурс] / Э. Гормли; Государственный Эрмитаж. – СПб. – Режим доступа: <http://www.proarte.ru/events/kruglyy-stol-skulptura-v-muzee-i-za-ego-predelami/>. – Дата доступа: 22.09.2011.
8. Мураками в Версале [Электронный ресурс] // Декоративное искусство. – № 1/412. – Режим доступа: <http://www.fondartproject.ru/journals/dekorativnoe/No1412-2011/murakami-versale>. – Дата доступа 09.12.2011.
9. «Head-in» by Magma Architecture [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dezeen.com/2009/02/11/head-in-by-magma-architecture/>. – Режим доступа: 11.02.2009.
10. Как видеоигры попадают в музей [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lookatme.ru/mag/people/experience/194299-games-exhibition>. – Дата доступа: 15.07.2013.

Поступила в редакцию 10.03.2016 г.

Дмитрий Шостакович и его творчество в кинематографическом ракурсе А. Сокурова

Зуев С. П.

Сумский государственный педагогический университет
имени А. С. Макаренко, Сумы

Проанализирован документальный фильм А. Сокурова «Альтовая соната. Дмитрий Шостакович» в контексте проблемы кинематографического ракурса. В структуре фильма, который рассматривается сквозь призму сонатно-симфонического цикла, выделено пять частей с прологом и эпилогом. Выявлен ключевой символ (маятник), выполняющий функции метатекста в картине, и определены особенности взаимодействия его визуального и музыкального компонентов. Реализация идеи маятника связана с использованием приема флэшбэк; созданием зеркального эффекта (построение финала картины как зеркальной репризы ее первой части, оппозиция «актер–зритель» и т. п.); смысловой инверсией идеологических установок советских документальных фильмов, посвященных Шостаковичу; смысловой дифференциацией ракурсов, а также восходящих и нисходящих движений камеры.

Ключевые слова: документальный фильм-портрет, ракурс, сонатно-симфонический цикл, символ маятника.

(Искусство и культура. – 2016. – № 4(24). – С. 62–69)

Dmitri Shostakovich and his Creative Work in A. Sokurov's Cinema Foreshortening

Zuyev S. P.

Sumy State A. S. Makarenko Pedagogical University, Sumy

A. Sokurov's documentary «Alto Sonata. Dmitri Shostakovich» is analyzed in the context of the issue of cinema foreshortening. Within the structure of the film, which is considered through the prism of the sonata and symphony cycle, five parts with the prologue and the epilogue are singled out. A key symbol of a pendulum is identified, which has the function of metatext in the film, and features of the interaction of its visual and musical components are established. The implementation of the idea of a pendulum is connected with the application of a technique of flashback, producing a mirror effect (arranging the final part of the film as a mirror boff of its first part, the opposition of actor and spectator, etc.), sense inversion of the ideological setting of Soviet documentaries devoted to Shostakovich, sense differentiation of foreshortenings as well as ascending and descending movements of the camera.

Key words: documentary-portrait, foreshortening, sonata and symphony cycle, symbol of a pendulum.

(Art and Culture. – 2016. – № 4(24). – P. 62–69)

Одним из ключевых в кинематографии является понятие ракурса, связанное с возможностью изображать предмет с разных точек зрения. Предполагая установление конкретных пространственных соотношений, выбор ракурса обуславливает также и определенный смысловой эффект. Так, Ю. Тынянов указывает на способность ракурса стилистически преобразовать видимый мир [1, с. 330]. Не менее важно и то, что ракурс всегда симптоматичен и, по мнению Б. Балаша, «выявляет не только эмоции персонажей, но и в первую очередь эмоции художника, творца фильма... В ракурсах кадра вскрывается отношение режиссера к

снимаемому предмету – его нежность и ненависть, его пафос или ирония» [цит. по: 2, с. 79].

Цель статьи – анализ в контексте проблемы кинематографического ракурса документального фильма С. Арановича и А. Сокурова «Альтовая соната. Дмитрий Шостакович».

Снятая в 1981 году картина в силу новизны подхода к освещению жизни и творчества советского композитора была запрещена цензурой вплоть до 1987 года. Исследованию киноленты посвящены работы Б. Березовского, М. Прицкер, С. Уварова, в которых она предстает «очищающим при-

косновением к великой душе и великой жизни» [3], «философским осмыслением нашей недавней истории» [4], «смелым, новаторским кинопортретом великого композитора» [5, с. 77].

Структура фильма. Фильм назван по последнему произведению Д. Шостаковича (Соната для альта и фортепиано, соч. 147), которое пронизывает звуковую ткань произведения в качестве лейтмотива и становится своеобразным мерилom жизненного пути композитора. Программность, заложенная авторами фильма, указывает на ракурс, с которого может вестись исследование кинематографического текста. Традиционное для жанра фильма-портрета деление на периоды жизни может быть переосмыслено сквозь призму знаковых для творчества Шостаковича сонатно-симфонических циклов. В структуре фильма можно условно выделить пять частей, обрамленных Прологом и Эпилогом.

А. Сокуров далек от прямолинейного, поверхностного сопоставления. Он выстраивает архитектуру фильма, применяя принципы музыкального мышления и учитывая особенности музыкальной фактуры. Режиссер находит образы, функции которых заключаются в модуляции музыкального в визуальное и наоборот. Таковым выступает образ маятника, открывающий картину и служащий ключом к ее пониманию.

Из неясного пятна в глубине кадра перед зрителем вырастает на переднем плане шар. Это строительная гиря, предназначенная, как известно, для сноса зданий. Идея ракурса («не привычное вправо-влево, а вперед-назад» [3]) ясна: находиться в этой точке и наблюдать за маятником страшнее всего. Вынесенное в Пролог, орудие труда превращается в символ и приобретает значение метатекста, который маркирует многие эпизоды фильма.

Зрительный образ маятника сопровождается фрагментом Серенады из Пятнадцатого квартета, соч. 144 (т. 92–101). Череда звуков, взятых на пианиссимо и доведенных до максимального sforzando с резким снятием, воспринимаются как состояние ужаса, предельного нервного напряжения в ожидании удара. Мелодическая линия, образуемая звуками, имитирует возвратно-поступательные движения маят-

ника с увеличением амплитуды. Диапазон расширяется от малой сексты до малой секунды, взятой через три октавы, при этом экспрессионистичный динамический оттенок создает впечатление, будто эти звуки реверсированы (т. е. записаны и воспроизведены в обратном направлении). «Раскачка» завершается резкими диссонирующими и синкопированными аккордами – «гиря в работе». И практически без перерыва звучит песня на слова Е. Долматовского «Родина слышит», соч. 86. Однако вместо живописного визуального ряда «лесов, полей и рек», усиливающего пафос музыки, зритель видит только черно-белый экран с титрами. Невольно возникает жутковатое ощущение, что Родина действительно все слышит и все знает. Пролог служит эпиграфом ко всей картине и создает образ судьбы человека, надломленного тоталитарной машиной.

Обращение к Пятнадцатому квартету в Прологе наряду с Альтовой сонатой, вынесенной в название фильма, обнажает концепцию фильма. Последний квартет композитора, заверченный за год до кончины, также пронизан философским осмыслением жизни и смерти. Отмеченные родством образного строя, Квартет и Соната словно имитируют фазы движения маятника: от ми-бемоль минора – тональности глубокой печали и одновременно «напряжения трагического» [6, с. 521] – к До-мажору, призыву проститься «без трагической непримиримости, с надеждой» [6, с. 575]. Показательно, что звучащая в Прологе маятникообразная линия Серенады Квартета перекликается с волнообразными же квинтами пиццикато альта в начале Сонаты.

Маятнику уподобляется и сама форма Квартета, начальная тема которого, повторяясь в конце произведения, обрамляет цикл. В 1999 году Р. Берк предложил рассматривать структуру Квартета, состоящего из шести частей Адажио (Элегия, Серенада, Интермеццо, Ноктюрн, Траурный марш, Эпилог), как хронологический нарратив с применением кинематографического приема флешбэк [цит. по: 7] («обратный кадр», временное прекращение повествования сюжетной линии с целью демонстрации зрителю событий прошлого). Этот кинематографический прием активно используется

и А. Сокуровым. Так, режиссер выстраивает картину, начиная повествование с последнего лета композитора¹.

На протяжении всей картины А. Сокуров обращается к символу маятника. Так прочитываются в фильме изображения настенных часов, отсчитывающих последние дни жизни, «популярный в 20-е годы аттракцион в виде вращающегося вокруг своей оси гладкого деревянного круга с пытающимися удержаться на его поверхности отчаянными смельчаками» [4] (появляется дважды как символ превратностей судьбы, фатума), станционный колокол с языком-маятником как символ гоголевского пророчества, наконец, вздымающаяся и опускающаяся груша аппарата искусственного дыхания. Справедливо также замечание М. Прицкер о том, что «маятник – символ времени, трагического и преисполненного оптимизма, простодушного и неумолимого, одного из главных героев фильма» [3].

Реализация идеи маятника связана, во-первых, с особенностями структуры фильма. Это упомянутый и, в общем, традиционный для фильма-портрета флешбэк², а также построение финала картины как зеркальной репризы ее первой части. Во-вторых, Сокуров целенаправленно осуществляет смысловую инверсию идеологических установок советских документальных фильмов, посвященных Д. Шостаковичу. Это проявляется в выборе и особенностях синхронизации музыки композитора с визуальным рядом, неожиданное монтажное сопоставление исторических событий, запечатленных в хронике, в конструировании личного пространства Д. Шостаковича. В-третьих, идея маятника обнаруживается в смысловой дифференциации ракурсов, а также восходящих и нисходящих движений камер³.

¹ Флешбэк разбит на несколько эпизодов, которые, появляясь по ходу фильма, служат одновременно и объединяющим образом, и элементом, обозначающим водоразделы формы.

² Так, Альтовой же сонатой начинается и фильм 1976 года «Воспоминание о Шостаковиче» (автор сценария Л. Белокуров, режиссер Б. Гольденбланк, операторы Н. Зотов, А. Климентьев, И. Кузнецов).

³ Например, при показе фотографий Шостаковича детской поры и молодости используется восходящее движение камеры от ног к голове и фиксация на лице. Опустевший же домашний стул во время последнего пребывания Шостаковича в больнице, а также больничная койка, на которой умер композитор, снимаются движением камеры сверху вниз.

Части фильма: контент. Возвращаясь к условному делению фильма на части с учетом музыкального наполнения и зрительного содержания, можно обозначить их центральные образы. Первая часть – Сонатное Allegro, вторая часть – Интермеццо. Социалистический быт и массовые действия, третья часть – Война, четвертая часть – Скерцо. Травля и почести, пятая часть – Финал.

В Сонатном Аллегро, которое охватывает период от детских лет Д. Шостаковича до его женитьбы на Нине Варзар, выделяются несколько музыкальных тем. Функцию «главной партии» выполняет фрагмент Адажио Сонаты для альта (начинается с т. 14), аллюзия Шостаковича на бетховенскую Лунную сонату. Это маркер флешбэка, который повествует о последних днях больного композитора, завершающего свой «лебединый» опус. Музыка сонаты продолжает звучать и после «обратного кадра», сопровождая рассказ о семье композитора, Петрограде революционной поры, учебе в консерватории. В результате возникает образ глубокой рефлексии, в которую погружается человек на пороге смерти.

«Связующая партия» рассказывает о работе Д. Шостаковича пианистом-иллюстратором в кинотеатре. Обрамляющий дикторский текст устанавливает раму «киношной» темы. В начале он сообщает, что молодой Шостакович устраивается на работу, а в конце воспроизводит воспоминания композитора, не желающего больше служить в кино. Эпизод начинается незамысловатым таперским аккомпанементом, который сопровождал немые фильмы со сценами карточной игры, драки, убийства и самоубийства, а заканчивается Первым фортепианным концертом. Он синхронизирован с хроникой советских развлечений: велосипедные прогулки, катанье на лодках, прыжки в воду с вышки, качели, карусели.

Первый смысловой уровень, совпадающий с советской идеологией, – твердая решимость композитора покончить с ремесленничеством и посвятить себя служению великому искусству. Однако А. Сокуров усложняет «киношный» эпизод введением в его середине на первый взгляд неуместной здесь музыки – сцены свадьбы из

восьмой картины третьего действия оперы «Катерина Измайлова»⁴. Начало оперного фрагмента («Горько» священника и хора, начинается с т. 41) синхронизируется с важной монтажной точкой. Сцена пьяной драки из художественного фильма уступает место хронике, запечатлевшей народные гуляния и, в частности, не держащихся на ногах мужиков. Переходным является последний кадр из игрового фильма с крупным планом головы, которую пьяный, решивший распрощаться с жизнью, просовывает в петлю. Изображение расплывается и далее следует хроника. При таком монтаже возникает эффект проникновения в повседневность. Музыка же оперы воспринимается как «музыка к кино», в котором собственно кинотекстом становится невеселая проза жизни.

Важной деталью эпизода является показ зрителя и атрибутов типичного киносеанса 1920-х годов: афиша сеансов, очередь в кассу, работа киномеханика, заправляющего пленку и крутящего ручку аппарата, луч проектора в зрительном зале. А. Сокуров так строит повествование, что запечатленные хроникой зрители, как бы смотрящие документальные кадры современной им поры, фактически «видят» на экране свое отражение. В результате достигнутого эффекта особый смысл приобретают слова «Кто краше солнца в небе? – Никого нет краше солнца в небе!». Соответствующий ракурсный кадр хроники, снятый с хвоста взлетающего самолета, ассоциируется с советскими авиапарадами, где с высоты птичьего полета на трудящихся смотрели прикрепленные к воздушным шарам портреты вождей⁵.

«Побочная партия» – это светлый образ, сфера интимно-лирического, всего прекрасного, что напоминает человеку о юности: творчество, дружба, любовь. Звучание побочной партии Первой симфонии сопровождает рассказ о знакомстве с Н. Варзар, И. Соллертинским, В. Шебалиным. В кругу дорогих Шостаковичу людей оказывается также глубоко им уважаемый А. Глазунов.

Функцию «заключительной партии», нарушающей идиллию образов побочной, выполняет упомянутый фрагмент Эпилога Пятнадцатого квартета, символ фатума (бурные 32-е у виолончели, начинающиеся в т. 24 и синхронизированные с диском-аттракционом). Он завершает рассказ о неудаче Д. Шостаковича, постигшей его на Конкурсе пианистов имени Шопена в 1927 году.

После эпизода о намерении композитора вступить в решительную борьбу с «музыкальной порнографией» следует флешбэк о завершении им Альтерной сонаты. Он воспринимается одновременно как реприза Сонатного АLEGRO, и как переход ко второй части фильма. Ее фабула раскрывает тему коллективного строительства социалистической жизни и ликования народа. В отличие от рефлексивного кода первой части, здесь – торжество единения народных масс. Однако начинается часть саркастической музыкой вступления из оперы «Нос». При помощи монтажа режиссер снова создает зеркальный эффект. Три кадра сменяют друг друга: «зрители, смотрящие спектакль», «актеры, глядящие из-за декораций решетки ограды в зрительный зал», «зрители, смотрящие спектакль». Благодаря этому возникает эффект отражения, визуализируется смысловой код, через который прочитывается содержание раздела.

Так, А. Сокуров монтирует хронику, запечатлевшую И. Сталина и должностных лиц на стройке, под удалую музыку танцев рабочих и красноармейцев из финала балета «Болт». Жизнерадостные пролетарии голыми ногами утрамбовывают фундамент строящегося дома (крупный план ног), и залихватски пляшут, а советские вожди одобряюще наблюдают за этим процессом (их взгляды направлены вниз, как бы на топчущие и пляшущие ноги)⁶. А. Сокуров реализует основной принцип «достоверного отражения» действительности в советском искусстве той поры, возвращая кесарю кесарево: музыка Шостаковича попадает на стройку с такой же легкостью, с какой и танцы рабочих оказываются на балетной сцене. С этой же легкостью и конь Буденного своими копытами буквально входит на пьедестал.

⁴ В документальных фильмах А. Гендельштейна (1967) и Б. Гольденбланка (1976) нет такого перекрестного наложения; музыка «Катерины Измайловой» синхронизирована с эпизодами, посвященными опере.

⁵ О популярности воздушной агитации в СССР свидетельствует кадр с колоссальным портретом И. Сталина в небе из фильма Н. Михалков «Утомленные солнцем».

⁶ Этой же деталью (ноги в сапогах) охарактеризована публика в эпизоде обсуждения премьеры «Носа».

стал искусства, когда маршал подъезжает на коне к своему отражению – картине в натуральный рост. Наконец, появляющийся короткий кадр с И. Мичуриным можно расценивать как иронию А. Сокурова, ставящего знак равенства между социалистическим реализмом и советским естествознанием той поры.

Показателен и эпизод, посвященный балету «Золотой век». Бесстрастным голосом А. Сокуров добросовестно воспроизводит краткое содержание либретто на фоне фотографий спектакля. При этом обнаруживается его схематизм и шаблонность. Режиссер подводит нас к мысли, что эти воинствующие схематизм и шаблонность ведут к унификации человеческой личности, о чем и свидетельствуют последующие кадры парадов.

Шествия спортсменов открывает «Песня о встречном» из кинофильма «Встречный», ставшая с легкой руки голливудской киноиндустрии гимном дружбы наций⁷. Такое музыкальное оформление является прогнозируемым и идеологически безупречным. Однако А. Сокуров вставляет кадры хроники с мятежно настроенными массами периода гражданской войны и синхронизирует их с эпизодом расстрела из второй части Одиннадцатой симфонии, традиционно используемой в советских фильмах для рассказа о заре революции. Возвращение кадров с парадом образует еще одну зеркальную триаду: парад–война–парад. При этом изображение парадов под продолжающую звучать музыку Симфонии выглядит жутко и рисует образ зловещего предзнаменования. Такой монтаж готовит поворот повествования к теме войны и одновременно вскрывает сущность тоталитарного строя. Возникающая параллель с XI Олимпийскими играми, проходившими в фашистской Германии, обнаруживает и первоисточник ракурса, с которого снимается гиря-маятник в начале фильма. Так же качается колокол, возвещающий о начале Олимпийских игр в первой части кинокартины Л. Рифеншталь «Олимпия».

После кульминации «сцены расстрела» звучит заключительное Адажио второй ча-

сти Одиннадцатой симфонии (ц. 91), где исполнение темы челестой создает образ смерти, витающей над площадью. Появляется изображение платьев, развивающихся на ветру – визуальное воплощение отсутствия телесности. Такой монтаж может интерпретироваться как реквием по жертвам войны и репрессий⁸.

Далее появляется «обратный кадр», в котором под музыку Альтовой сонаты сообщается о приступе удушья у Д. Шостаковича. Повествование фильма переходит к третьей части, посвященной войне и проходящей под знаком военных симфоний Д. Шостаковича. Помимо традиционной темы нашествия звучат III и IV части Восьмой симфонии. Используя все тот же прием зеркальности, А. Сокуров выстраивает арку с эпизодом парадов. В один момент оказываются рядом два хроникальных ракурсных кадра, снятых с большой высоты: постановочный номер «рукопашный бой с врагом», где на фоне темной земли выделяются участники в светлой одежде, а также работы по уборке льда в блокадном Ленинграде (люди в черных телогрейках на белом фоне снега). Возникает эффект, будто это не два разных кадра, а один кадр, переходящий от своего позитива к негативу. При этом обусловленный высоким ракурсом мелкий масштаб представляет человека «винтиком» унифицированного общества.

Следующая часть («Травля и почести») открывается словами самокритики Д. Шостаковича. Далее следует поток критических замечаний коллег, началом которого становится высказывание Б. Асафьева о «ложном новаторстве». Вербальный закадровый текст «перекрывает» пианиссимо продолжающего звучать Ларго опальной Восьмой симфонии и выполняет функцию хлесткой фактуры «злого» скерцо. После предостережения композитора В. Белого о необходимости преодоления Шостаковичем иссушающего влияния формализма и натурализма следует повтор кадра с И. Мичуриным. Именно этот фрагмент текста удостоверяет торжество принципов соцреализма и одновременно его ирониче-

⁷ В 1943 году киностудия MGM выпустила киномюзикл *Thousands Cheer*, в конце которого Кэтрин Грейсон поет песню на музыку Шостаковича. В титрах композитор значится как автор песни «United Nations».

⁸ Обнаруживается смысловая арка с эпизодом о возвращении оперы «Нос» на сцену в 1974 году. Однако в отличие от платьев, вызывающих эмоциональный отклик, сценические костюмы (мундиры на вешалках) создают гоголевский образ пустой оболочки, обывательщины.

ская интонация распространяется на выдающегося экспериментатора, кому точно не грозят подобные обвинения.

Последующая галерея фотопортретов Д. Шостаковича иллюстрирует реакцию композитора на предъявленные обвинения. Диапазон эмоций широк: от изумления («Неужели я это слышу?») до подавленности и безразличной усталости⁹. Ожидаемым результатом критики становится сообщение об увольнении Д. Шостаковича из Московской консерватории. Переход от «Травли» к «Почестям» осуществляется посредством песни «Родина слышит», которая синхронизируется с изображением открывающихся ворот водного шлюза. Именно в этой точке возникает образ «мудрой Родины», справедливо карающей, щедро воздающей и указующей для художника единственно правильный в жизни и творчестве путь. При этом симметричные створки ворот шлюза вызывают в памяти образ двудликого Януса.

Интересен эпизод, посвященный празднованию юбилея композитора. Сообщение о нем совпадает с окончанием песни «Родина слышит»¹⁰. Однако после фразы «Юбилей Шостаковича был праздником всей нашей музыки» звучит скерцозный фрагмент третьей части Восьмого квартета, написанного на монограмму DSCH. Музыка синхронизирована с кадрами, изображающими напряженное лицо композитора, его едва заметную судорожную попытку избавиться от ритуальных объятий и неловкость, с которой он принимает поздравления коллег. Это сарказм А. Сокурова, который способствует проявлению трагического одиночества художника и устанавливает ту дистанцию, которая всегда будет отделять его от хора критиков и идеологических наставников.

Апофеозом «Почестей» становится исполнение Финала признанной Пятой симфонии в интерпретациях Е. Мравинского

⁹ Примечательна синхронизация ракурсного фото публики с замечанием Б. Асафьева о советском народе, «культивирующем из года в год свой слух». Слушатели в креслах партера сфотографированы с верхних ярусов концертного зала, а Шостакович с опущенным взглядом словно смотрит вниз на макушки и затылки публики. Такой монтаж визуализирует дистанцию и непонимание одновременно.

¹⁰ У А. Гендельштейна кадру взаимного приветствия композитора, зрителей и оркестрантов, четко синхронизированному с песней, предшествует кадр с мчащейся к нездоровому Шостаковичу «скорой помощью» – однозначный образ.

и Л. Бернштейна. Это сопоставление двух кардинально противоположных трактовок вытесняет вербальный компонент картины. В отличие от фильма «Воспоминание о Шостаковиче» (1976), где симфония иллюстрирует достижения советского народа, здесь она предоставлена сама себе. Словесные комментарии умолкают, и остается только гениальная музыка, доказывающая свою самодостаточность, многогранность и глубину.

В условном Финале фильма, сообразуясь с логикой зеркальной репризы, проходят основные его «темы». Функцию «побочной партии» выполняет уже не светлая тема из юношеской Первой симфонии, а проникновенная музыка второй части Первого фортепианного концерта, где мотив реминисценции обнаруживается в аллюзии на вторую часть Второго фортепианного концерта Й. Брамса. Таким образом, побочная партия окрашивается «основной тональностью» фильма – рефлексивностью.

Этой же рефлексивностью проникнута и «связующая партия». Эпизод, рассказывающий о срыве гастролей композитора в Париже из-за болезни рук, проходит под Четвертую часть Первого фортепианного концерта. Примечательно, что для «репризы» фильма А. Сокуров прибережет «воспоминание» – архивную запись, где молодой Д. Шостакович блистательно исполняет свой Концерт.

«Заключительная партия» (32-е у виолончели в Эпилога Пятнадцатого квартета, синхронизированные с аттракционом-диском) проходит в сокращенном виде. Это лишь подчеркивает ее символическую функцию: в этот раз фатум возвещает о крахе исполнительской карьеры Д. Шостаковича.

Репризные метаморфозы претерпевает и тема близкого окружения композитора. Если в начале фильма под светлую побочную партию Первой симфонии Д. Шостакович «знакомится» со своими лучшими друзьями, то в финале картины между сообщением о смерти В. Шебалина и показом похорон А. Ахматовой демонстрируется исполнение последних трех цифр Квинтета, соч. 57 (начинается с ц. 110 V части)¹¹. Качающийся аккомпанемент фортепианной партии на-

¹¹ Репетиция С. Рихтера с квинтетом им. Бородина.

поминает маятник, а ансамбль музыкантов – уходящих друзей, где роль пианиста отведена самому композитору.

Важной смысловой аркой, которая удерживает связь между «Первой частью» и «Финалом», является эпизод, посвященный возвращению оперы «Нос» после сорокатрехлетнего перерыва на сцену в постановке Московского камерного музыкального театра под управлением Б. А. Покровского¹². При этом функциональным частям фильма установлено соответствие с определенными смысловыми узлами оперного либретто. Так, эпизод о постановке 1930-го года озвучен вступлением к опере, а также интермедией из III действия, где толпа обывателей занята поисками носа майора Ковалева: «Где же он?». Из архивной записи постановки 1974-го года демонстрируется Эпизод с возгласами майора: «Вот он!». Нос найден, и эта многозначная сюжетная точка становится общей в нарративах либретто и фильма. Примечательно, что в отличие от начала фильма, в его финале оппозиция «зритель–сцена» дана в виде пустых кресел партера и декораций без актеров. Это обостряет актуальность спектакля, возможность заполнения зала «сегодняшним» зрителем.

В середине эпизода, посвященного «Носу», появляется звучащая уже в фильме музыка с челестой (заключительное Адажио из второй части Одиннадцатой симфонии). Она сопровождает галерею слайдов с Д. Шостаковичем, показанных диапроектором, словно в домашнем кругу. Здесь также устраняется телесность: последнее фото, разъедаемое кислотой, превращается в пепел. Показательно, что этой последней фотографии предшествует изображение гири-маятника из первого кадра фильма. Этот символ уничтожения появится последний раз уже в сопровождении «своего» лейтмотива (Серенады Пятнадцатого квартета) и обозначит кульминационный перелом Финала. Последний большой театральный успех и полная жизненных сил гротескная музыка «Носа» сменяются больничной тишиной, угасанием, скорбными последними

тактами Элегии Пятнадцатого квартета, переходящими в Серенаду. Перелом нагружен символом маятника в трех «ипостасях», сменяющих друг друга: строительная гиря, маятник часов на стене пустующей дачи, груша аппарата искусственного дыхания в больнице.

Подготовленная таким образом появляется «главная партия» фильма – музыка Адажио из Альтовой сонаты. Она служит фоном для отрывка из чеховского рассказа «Гусев», который Д. Шостаковичу читала жена перед смертью¹³. Использование А. Сокуровым этого факта последнего дня жизни композитора обнаруживает определенные параллели. Последнее морское путешествие смертельно больного чахоткой Гусева вторит приближающейся встрече со смертью Д. Шостаковича¹⁴. Кроме того, упоминание Чехова «Черного монаха», которого Шостакович воспринимал как «вещь, построенную в сонатной форме» [8], является, возможно, косвенным свидетельством композиционного замысла А. Сокурова.

Финал завершается сообщением о смерти композитора. Музыка Сонаты умолкает и «передает слово» изображению. Наезд камеры на белую подушку делает белым весь экран – кинематографический символ смерти и утверждение основной тональности До-мажор.

В Эпизоде звучит пронзительная труба из Финала Первого фортепианного концерта, нарушающая зеркальную симметричность картины. Преодолев таким образом инерцию маятника, музыка Концерта вырывается из образной сферы Альтовой сонаты и возвещает победу Художника над Временем.

Заключение. В своем фильме А. Сокуров отходит от канонизированного монументального стиля жизнеописания Д. Шостаковича и снимает идеологический налет с музыки композитора. Режиссер отказывается от плакатно-агитационного ракурса во имя достоверности портрета художника

¹² Премьера состоялась 12 сентября 1974 года (режиссер – Б. Покровский, дирижер – Г. Рождественский, художник – В. Талалай).

¹³ Примечательно, что закадровое чтение А. Сокуровым чеховского текста сопровождается показом ключевой для фильма темы. Это стройка, ставшая абсолютно мирной и привычной, прочно вошедшая в быт и наблюдаемая повсеместно – в окне больничной палаты или в телевизоре.

¹⁴ Известно также, что за два года до смерти Шостакович, страдающий от боязни движений, отправился в Америку на океанском лайнере «Михаил Лермонтов» в надежде излечиться.

и его трагической судьбы. Именно поэтому А. Сокуров избегает клишированных изображений кадров «кабинет композитора», «композитор и публика», «композитор на общественной работе». Внимание акцентируется на сверхкрупных планах фотографий Д. Шостаковича, предметов интерьера его загородной дачи, словно осуществляется попытка разъять на элементы сложившийся официальный образ композитора и создать иной. Показательно, что из этого образа изъят «большой» нарратив, связанный с шостаковичской киноэпопеей.

Центральным образом фильма является символ маятника, концептуальный потенциал которого активно разрабатывается А. Сокуровым. Это зеркальные построения (репризная форма, а также отражения «зритель-экран», «зритель-актер», «парад-война», «травля-почести») и возможность перехода позитива в негатив. Важным принципом становится смысловые инверсии, возникающие в результате смещения относительно друг друга границ фрагмента звучащего музыкального произведения и кадра визуального ряда. При этом обна-

руживается «скрытая полифония» смыслов, актуализирующая философскую проблему «художник и время».

ЛИТЕРАТУРА

1. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М.: «Наука», 1966. – С. 330.
2. Аристарко, Г. История теорий кино / Г. Аристарко. – М.: «Искусство», 1966. – 356 с.
3. Прицкер, М. Портрет на фоне эпохи [Электронный ресурс] / М. Прицкер // Музыкальная жизнь. – 1988. – № 13. – С. 10. – Режим доступа: http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/29404/.
4. Березовский, Б. А. Фильм уцелел... [Электронный ресурс] / Б. Березовский // Смена. – 1988. – 16 марта. – Режим доступа: http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/29404/.
5. Уваров, С. Три взгляда на Шостаковича Александра Сокурова. «Альтовая соната» и фильмы «для отвода глаз» / С. Уваров // Музыкальная жизнь. – 2014. – № 6. – С. 76–79.
6. Хентова, С. Д. Шостакович. Жизнь и творчество: монография / С. Хентова: в 2 кн. – Л.: Сов. композитор, 1986. – Кн. 2. – 624 с.
7. Harris, S. Shostakovich and his string quartets. Quartet no. 15 [Electronic resource] / S. Harris. – Mode of access: : <http://www.quartets.de/compositions/ssq15.html>.
8. Деревянко, Н. Повесть А. П. Чехова «Черный монах» и сонатная форма [Электронный ресурс] / Н. Деревянко // Зеленая лампа. – Режим доступа: <http://jgreenlamp.narod.ru/chernmon.htm>.

Поступила в редакцию 05.09.2016 г.

Концептуальный потенциал искусства: музыкально-исторический этюд на материале 1930-х годов

Демченко А. И.

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

Автор статьи концентрирует научный интерес на отношении к художественному творчеству и его восприятию. Уникальность состоит в возможностях искусства проникать в такие сферы человеческого бытия, которые практически недоступны для научного познания. И в идеале законченная картина мира может быть сформирована только при условии объединения ее научной и художественной составляющих. Для конкретизации сказанного поводом к выбору художественного материала служат две большие юбилейные даты нынешнего года: 125-летие со дня рождения Сергея Прокофьева и 110-летие со дня рождения Дмитрия Шостаковича. Для непосредственного рассмотрения остановимся на показательных фрагментах их отдельных произведений 1930-х годов. Подобно тому, что К. Станиславский определял как «сверхзадачу» театрального искусства, и в осмыслении художественных произведений можно определить как «сверхпроблему» большого искусства. Подразумевается восхождение от привычных методов анализа технологии и образности художественного материала к выявлению в нем идей и концепций общечеловеческого содержания.

Ключевые слова: высокое искусство, музыка, сверхзадача искусства, Шостакович, Прокофьев.

(Искусство и культура. – 2016. – № 4(24). – С. 70–80)

Conceptual Potential of Art: Musical and Historic Sketch on the Material of the 1930-s

Demchenko A. I.

Federal State Educational Establishment of Higher Professional Education
«Saratov State L. V. Sobinov Conservatoire (Academy)», Saratov

The author centers round the scientific attitude to art creativity and its perception. The uniqueness is in possibilities of art to penetrate into such spheres of human being which are practically inaccessible for scientific cognition. The ideal complete picture of the world can be shaped only on condition of joining its scientific and artistic components. The reason for choosing artistic material is two big anniversaries of this year: 125 years since Sergei Prokofiyev's birthday and 110 years since Dmitri Shostakovich's birthday. We dwell upon demonstrative fragments of their pieces of the 1930s. What K. Stanislavski defined as a super objective of theatrical art, in understanding artistic pieces can be defined as a super issue of big art. Assent form habitual methods of analysis of the technology and the image of art material to finding out in it ideas and conceptions of general human content is meant.

Key words: high art, music, super objective of art, Shostakovich, Prokofiyev.

(Art and Culture. – 2016. – № 4(24). – P. 70–80)

Если воспользоваться аналогией с кругом прикладных и фундаментальных наук, то и в художествах разного рода находим, с одной стороны, легковесное чтиво, лишенное малейших претензий на какую-либо значимость, а с другой – большую литературу. Или дизайн красочной обертки какого-либо предмета и проблемное живописное полотно. Если же обратиться к музыке, то она может служить сугубым фоном,

быть так называемой «музыкой отдыха», «музыкой быта», то есть выполнять развлекательные функции, а с другой стороны – ставить перед собой высокие концепционные цели.

Само собой разумеется: в отличие от «ширпотреба», только то, что касается любого второго случая (большая литература, проблемное полотно, концепционное музыкальное произведение и т. д.), то есть

сфера художественной культуры в лучших ее достижениях, может претендовать на роль нетленного достояния человеческой цивилизации.

Именно этот материал, естественно, и становится, как правило, основным предметом исследовательского внимания.

Этот своего рода антропологический подход, связанный с аксиологическими и герменевтическими ориентирами, представляет возможности высшего оправдания существования искусства. В таком своем качестве оно предстает не как некий вымысел, игра фантазии или даже занятная «игрушка», имеющая своим назначением сугубо гедонистические цели, а уникальный инструмент познания мира и человека.

Что касается художественной картины мира, то каждый из видов искусства располагает своими специфическими ресурсами в познании мира и человека. Музыку обычно соотносят главным образом с эмоциональными проявлениями (согласно известному определению Л. Толстого, она представляет собой «стенограмму чувств»).

Цель статьи – выявление картины мира в произведениях Дмитрия Шостаковича и Сергея Прокофьева.

Музыкальным образам зачастую присуща эмоциональная окрашенность, и никакой другой вид искусства не способен к столь непосредственной, гибкой и многообразной передаче всеобъемлющего спектра человеческих чувств и ощущений в их жизненной изменчивости и процессуальности. Но и за пределами сферы эмоций музыкальному искусству в сущности подвластно все в воссоздании происходящего с миром и человеком.

И еще одно необходимое из предварительных соображений. Разрабатывая названную выше «сверхпроблему», искусство нередко обращается к темам и сюжетам прошлого. В таких случаях мы ожидаем художественно убедительного воспроизведения общей атмосферы и конкретных примет ушедшего времени. И при условии такой убедительности, воспринимая подобное произведение, мы естественным образом погружаемся в предлагаемые обстоятельства, реагируем на них.

При всем том в ходе аналитического осмысления этого произведения сознание

побуждает нас признать: как бы ни были удалены воссоздаваемые события и образы от времени создания данного произведения, своей коренной сутью оно всегда принадлежит времени своего создания (что, как правило, распространяется даже на стилизации).

Иначе быть и не может, ибо творцы искусства всецело принадлежат породившему их времени. И потому актуализация исторического материала неизбежна, что чаще всего происходит непроизвольно, а когда мы начинаем говорить о сознательных намерениях художника, это именуется аллюзией или эзоповым языком.

Время в творчестве великих композиторов. В данном случае очень важным является следующее: если в предыдущий период (1910–1920-е годы для Прокофьева и 1920-е годы для Шостаковича) эти композиторы находились в условиях достаточной творческой свободы, то в 1930-е оба оказались в обстоятельствах неусыпного давления со стороны органов государственной власти (Шостакович был подвергнут открыто репрессивным мерам в разгромных статьях газеты «Правда»). Тем не менее будучи лидерами отечественного музыкального искусства тех лет, Прокофьев и Шостакович сумели в своих произведениях со всей отчетливостью высказаться *«о времени и о себе»*.

Вот теперь можно поставить вопрос, касающийся заявленной выше «сверхпроблемы-сверхзадачи»: что иное привносит в картину мира видение-слышание 1930-х годов двумя выдающимися композиторами в сравнении с общеизвестными представлениями о том десятилетии?

Историческая наука в основном оперирует фактами, и с ее позиций в самых общих чертах можно сделать следующие выводы. Они касаются безусловных достижений страны, но каждое из них неизбежно сопровождается определенными «но», то есть оговорками, которые отражают неоднозначность и противоречивость видимых успехов.

Прежде всего, рассматриваемый период характеризовался значительным ускорением индустриализации страны. К 1940 году по объему промышленного производства СССР вышел на первое место в Европе и вто-

рое в мире. Однако осуществлялось это за счет неимоверного напряжения сил и уже-сточения трудовой дисциплины.

Далее. Была проведена повсеместная коллективизация сельского хозяйства, установился колхозный строй, чему сопутствовало активное привлечение машинной техники. Но делалось это во многом насильственным путем и с явным закрепощением крестьянства, фоном чему стал страшный голод, разразившийся в начале 1930-х в самых плодородных регионах (Поволжье, Черноземье, Северный Кавказ, Украина).

Несомненной победой социалистического строя стали завоеванная практически всеобщая грамотность населения, интенсивное развитие образования и науки, радикальные изменения в культурном облике масс, что позволило говорить о «культурной революции».

Однако все в этой сфере было поставлено под идеологический контроль, жестко регламентировалось в соответствии с государственной доктриной и, в частности, при условии строжайшей цензуры установилась централизованная система творческих союзов (писателей, художников, композиторов, кинематографистов).

Это явилось составной частью общей системы диктата по всем направлениям социальной, экономической и духовной жизни общества. Установление подобной системы шло в ходе беспощадной борьбы с инакомыслием, путем жестокого подавления оппозиции (государственный террор, массовые репрессии, в том числе и по сфабрикованным обвинениям).

В результате утвердилось господство верхушки партийного аппарата, которую возглавлял Сталин, провозглашенный вождем партии и народа, что означало режим единоличной власти. Таким образом, после крушения в 1917 году Российской империи, к 1930-м была возрождена крупнейшая мировая многонациональная держава, но возрождена она была в облике тоталитарного государства.

То, о чем может поведать музыка Сергея Прокофьева и Дмитрия Шостаковича 1930-х годов, содержит в себе определенные переключки с только что сказанным, и это относится главным образом к юрисдикции социума. Попытаемся скор-

релировать сказанное путем осмысления отдельных фрагментов некоторых показательных произведений.

Анализ контента произведений Прокофьева. Начнем с того, что музыкальное искусство искало возможности своими средствами отобразить сложную политическую обстановку в СССР, особенно накалившуюся к середине 1930-х годов. Судя по уровню конфликтности образно-драматургического профиля ряда произведений, в стране кипели настоящие социальные битвы. И оказалось, что это можно было передать даже в формате так называемого госзаказа, но пользуясь языком аллюзий.

В этом отношении чрезвычайно показательна *«Кантата к XX-летию Октября»*. Мысли о ней возникли у Прокофьева с момента возвращения в 1932 году в Советский Союз. Находясь за границей, его живо интересовало происходящее на родине ее после-революционных времен, чему прямым свидетельством служили его балеты *«Стальной скок»*, *«Блудный сын»*, *«На Днепре»*.

Непосредственно соприкоснувшись с новой реальностью, он задумал монументальное полотно, в котором можно было бы реконструировать поэтапное движение от зарниц коммунистической идеи на Западе до ее воплощения в жизнь в России. При этом его не устраивал проторенный путь литературных сценариев. Он, который и в своих операх отвергал традиционный поэтический слог, искал для оратории о Революции нечто адекватное в вербальном отношении.

Так возникла дерзкая мысль опереться на тексты тех, кого именовали классиками марксизма-ленинизма, к которым в 1930-е годы, помимо Маркса, Энгельса, Ленина, был причислен и Сталин. Мысль эта, окончательно созревшая к 1936 году, не без затруднений, но все-таки получила одобрение у руководителей советского искусства, и композитор получил заказ на создание *«Кантаты к XX-летию Октября»*.

Обратимся к кульминационной, наиболее развернутой, многообразной и динамичной *VI части* произведения, основанной на текстах из статей и писем Ленина, относящихся ко времени октябрьских событий 1917 года. Почти два десятилетия назад под непосредственным впечатлением

от этих событий композитор запечатлел стихию грандиозной ломки мира в кантате «Семеро их».

Но то была полуфантастическая метафора и стилистически то была совершенно иная музыка. Теперь, обозначая данную часть «Октябрьской кантаты» словом «Революция», Прокофьев всем строем художественного высказывания явно актуализирует вербальную канву, проецируя ее на реалии середины 1930-х годов.

Начальные эпизоды данной части, составляющие ее пролог, передают ситуацию собирания сил и решены преимущественно в психологическом плане. В зыбкой, полупризрачной атмосфере настороженного затишья зарождается диалог колеблющихся (женские голоса) и радикалов (мужской хор).

Вторые настаивают на решительном немедленном перевороте и, в отличие от робких констатаций первых (*«кризис назрел»*), императивно требуют незамедлительно одолеть «капиталистическое чудовище», абсолютно уверенные в том, что *«победа восстановления обеспечена»*. И их твердый, волевой настрой одерживает верх в горячих дебатах *pro et contra*.

Последующее действие разворачивается в виде грандиозной панорамы стремительно сменяющих друг друга батальных сцен. Этой событийной динамике соответствует обилие ярких тем, сцепленных в единый поток идущими от кинематографа монтажными приемами кадровой драматургии. Исключительный накал противоборства, его поистине огнедышащее клокотание подхлестывается горячей пульсацией зажигательных ритмов и «мотором» однотактовых *ostinati*.

Атмосфера уличных боев воссоздается средствами виртуознейшей звукописи: молниеобразные пассажи, сигнальность, порой непосредственно идущая от пронзительно-острого выстукивания морзянки (на малосекундовых созвучиях), цепная реакция переключек хоровых групп и прямые «съемки с натуры» (вой сирен и изобразительные эффекты ружейной перестрелки, треска пулеметов, орудийной канонады).

Стремясь подчеркнуть воспроизводимый дух массовки, композитор вводит гармошечные наигрыши и присоединяет

к симфоническому составу оркестр баянов. Плакатную заостренность образности подкрепляют бросаемые в гущу людской толпы зажигательные агитационные лозунги (от лица вождя, с использованием микрофона): *«Мы отнимем весь хлеб и все сапоги у капиталистов. Мы оставим им корки, мы оденем их в лапти...»*

В своей музыке Прокофьев явно актуализирует описываемые события двадцатилетней давности, с захватывающим темпераментом передавая вздыбленную атмосферу и кипение ожесточенных схваток середины 1930-х годов. Вероятно, он воспринимал происходящие тогда в стране партийные чистки, борьбу с «врагами народа» и государственный террор как некую необходимость.

Композитор отстраняется от оценок (позитив – негатив), не вникает в подоплеку, ему важно было в этой драматической фреске воспроизвести общую атмосферу времени с ее остротой и высочайшей напряженностью.

Анализ контента произведений Шостаковича. Другое дело – Дмитрий Шостакович с его внутренней ранимостью и почти болезненным реагированием на проявления социального зла, что побуждало композитора расставлять соответствующие акценты. Причем делал он это преимущественно средствами «чистой», непрограммной музыки, то есть в завуалированной форме, однако смыслы подразумеваемого им были чуткому слушателю вполне доступны.

Что касается происходящего в социуме «страны Советов», увиденного вначале глазами Прокофьева, то теперь по контрасту предлагаем обратиться к кульминационному разделу *I части Пятой симфонии Шостаковича* (написана в печально известном 1937 году), который открывается эпизодом, где лирико-философская тема главной партии трансформируется в марш.

Перед этим, в начале разработки, в сферу возвышенно-благородных образов экспозиции происходит вторжение надличного, враждебного человеку социума, что осуществляется путем коренного преобразования того же тематизма главной партии. Раскрывая диалектику бытия, композитор показывает его прямо противоположные

ипостаси, рисуя своего рода изнанку этого бытия посредством использования так называемых тем-оборотней.

Исходный материал предстает теперь искаженным до неузнаваемости, обретая личину грубой, прямолинейно-топочущей, одиозной силы (чего хотя бы стоит открывающее разработку *solo* низкой трубы на сухом «выстукивании» рояля). Негативная сущность этой экспансии со всей очевидностью обнаруживается в маршевом эпизоде с его резко очерченным абрисом, властной поступью и хлещущим ритмом фанфаронской бравуры.

В торжественно-зловещей характерности данного образа и в свойственном ему отчуждающе холодном стальном блеске армейского сапога без труда угадываются контуры механизма НКВД, родственного установлениям «нового порядка» фашистского образца.

Возникающие в качестве реакции попытки противостояния насилию связаны с колоссальным духовным напряжением (смятенная патетика струнных). Максимального накала конфликт достигает к началу репризы, где приемами сложного контрапунктического наслоения в единый узел стягиваются все основные тематические элементы.

Мучительность превозмоганий свидетельствует о фатальной обреченности гуманных начал перед беспощадным натиском подавляющих воздействий. К концу кульминационного раздела I части становится совершенно очевидным неравенство сил, что подтверждают буквально вколачиваемые устрашающие императивы тяжелых духовых и ударных.

Остается заметить, что обрисованная выше картина по своему стилевому модусу отнюдь не локализована на происходившем в нашей стране – художественные обобщения Шостаковича выводили в общечеловеческое пространство жизни XX века и в плоскость ключевой для прошлого столетия проблемы столкновения гуманизма с противостоящими ему силами.

Во всей своей масштабности и впечатляюще-импозантном контуре лик тоталитаризма 1930-х годов обрисован в *коде финала Четвертой симфонии* Шостаковича. В звучащих здесь могучих провозглашениях чувствуется стальная воля, невероятная

мощь, всепокрушающая и всеподавляющая неодолимая сила.

Вместе с тем торжествующая победность величественного *grandioso*, поддержанного гулом-грохотом литавр и тарелок, пронизана колоссальным внутренним напряжением преодолевающих усилий, поскольку система «нового порядка» брала на себя бремя державы, являя способность концентрировать все ресурсы нации, сосредоточивая их в определенном направлении.

Этот титанизм непререкаемой императивности заставлял только принимать его и подчиняться ему – без каких-либо альтернатив и отклонений. Олицетворяя веление Истории, данный феномен предстает в образе некой фатальной громады, вздымающейся над всем и вся, карающая длань которой требует для себя жертв и жертвенности, так что музыка коды финала может восприниматься как литургия заклания.

То был триумф «сталинской эпохи» (с прямой параллелью в самоутверждении Третьего рейха) – триумф вдохновенный и устрашающий, суровый и мрачный (господство тяжелого массива духовых). И стояла за ним отнюдь не единичная воля «великого вождя и учителя», а державный монолит, воздвигнутый на базисе всеобщего и надличного.

Констатируя непререкаемое верховенство тоталитарного диктата, музыкальное искусство 1930-х годов стремилось всемерно проакцентировать присутствие здоровых начал жизни того времени и ее позитивных ценностей. Одной из таких ценностей был переживаемый страной пафос созидания и то, что прокламировалось тогда как «*всенародный энтузиазм*».

Действительно, общественно полезный труд был возведен в высшую доблесть и, к примеру, наряду с орденом Боевого Красного Знамени существовал орден Трудового Красного Знамени, а наряду со званием Герой Советского Союза присуждалось звание Героя Социалистического Труда. На переднем крае жизни «страны Советов» неизменно находились так называемые стройки социализма. Однако созидание созиданию рознь, и это можно проиллюстрировать на двух контрастных примерах.

Вначале еще раз обратимся к *Четвертой симфонии* Шостаковича. В ее I части вос-

создается тот тип созидательной деятельности, который был специфически присущ именно эпохе тоталитаризма (нечто аналогичное можно отметить и в нацистской Германии тех лет).

Имеется в виду монолит масс, шагающих в едином строю, и это шествие сомкнутых колонн отличается стремительной, твердой поступью и воинственным, ошестившимся характером, так что боевитость и грозная экспансия подобного движения приобретает отчетливо военизированный склад. Вот почему в таком ходу были тогда определения «*страна на марше*», «*трудовой фронт*», «*армия труда*».

Мощный напор энергии, опирающейся на жесткий, механический ритм-*ostinato*, властно подчиняет себе, отчуждая все хоть сколько-нибудь личное и эмоциональное. В результате складывается неопределенный баланс «позитив–негатив», по отношению к которому автор настроен достаточно критически.

Это отчетливо сказалось в выборе выразительных средств: общий мрачный колорит и холодный «стальной» блеск тембровой палитры, плакатные черты, угловатый рельеф и нарочитая прямолинейность его очертаний, пронзительное звучание массивных *tutti*, включая «гортанную», почти варваристскую окрашенность призывных кличей.

Совершенно иной подход к теме созидания демонстрирует Прокофьев. В отличие от Шостаковича, столь тяготевшего к аналитизму, он трактует ее в сугубо положительном ключе. Возвращаясь к его «*Кантате к XX-летию Октября*», находим образец такого подхода во II части («*Философы*»).

На фоне неспешного (*Andante assai*), но неутомимо-деятельного репетиционно-го движения (оркестр и мужской хор, в непрерывной пульсации восьмых скандирующий слово «*философы*») женские голоса в широких длительностях интонируют необычайно красивый, привольный и величавый распев знаменитой фразы «*Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтоб изменить его*» («Тезисы о Людвиге Фейербахе» Маркса).

Незамирающий фоновый ритм наполняет пластику мелодической линии, и это

сопряжение двух взаимодополняющих фактурных пластов (мерная поступь верхнего и неустанный «рабочий мотор» нижнего) создает удивительное полнозвучие.

Кроме того, впечатляющая объемность образа в немалой степени определяется также богатейшей ладогармонической светотенью в чисто прокофьевской расширенной диатонике (условно: *C–G–F–Des–d–A–B–H–C*). Так складывается вдохновенный гимн, утверждающий дух созидания, несущий в себе спокойствие и уверенность.

Одним из важнейших принципов тоталитаризма была установка на господство всеобщего, надличного с соответствующим нивелированием индивидуального начала, с его безусловным подчинением массовому потоку, а в идеале – и с полным его подавлением (пресловутая теория гаек и винтиков). Тем не менее государственная система при всем желании была не в силах контролировать то, что происходило в недрах человеческих душ, и именно искусство исподволь или даже открыто говорило о его присутствии и его нетленной ценности.

Важнейший ресурс обеспечения относительно независимого существования личности как раз и был связан с утверждением ею автономии своего внутреннего мира. Именно в имманентных богатствах собственного духа и души более всего приходилось искать спасения и утешения среди угроз и опасностей, исходящих от внешнего мира. Какими были эти богатства внутреннего мира воочию демонстрирует III часть Пятой симфонии Шостаковича.

Это то, что мы традиционно именуем «лирическим центром» многочастного циклического произведения. О лиризме высказывания здесь говорит его самоуглубленность, монологичность, исповедальность, чему отвечает сумеречный колорит ноктюрна.

Сокровенные думы и ощущения, которыми индивид делится наедине с самим собой, выливаются в безостановочно текущий процесс, в ходе которого состояние представит во множестве градаций: от почти экстатической экспрессии на кульминации до тихого катарсического просветления в конце.

В данной части наиболее зримое воплощение получило характерное для творчества Шостаковича органическое сопряжение двух ипостасей образности подобного

типа: мысль, согретая эмоциональной прочувствованностью, и чувство, одухотворенное мыслью.

К большой содержательной наполненности этой образности присовокупляются такие качества, как тонкость нюансировки, возвышенность, благородство и при всем личностном посыле – общезначимость изъяснения. Мелос поразительной красоты и проникновенности звучит преимущественно уструенных с частичным присоединением прозрачных *solī* деревянных духовых.

Участки хоральной фактуры перемежаются эпизодами полифонического сопряжения взаимодополняющих линий, и эта стереофония подчеркивает собой ощутимый противовес разгулу антигуманизма, олицетворяя некое прибежище человечности, позволяющее хоть в чем-то оставаться самим собой и хранить в глубинах своего «я» то, что было недоступно для посягательств извне. Необходимо заметить, что музыка такого рода подразумевала в первую очередь ауру интеллигентной натуры.

Может быть, самым поразительным отличием 1930-х годов было присущее этому времени исключительное, несравненное и неискоренимое жизнелюбие. При всех лишениях и суровых испытаниях оно помогало людям относительно легко переносить невзгоды, в том числе как бы огибая смертоносные рифы «железного порядка».

Сильнейшим противовесом тяготам существования служила тогда советская массовая песня, о которой действительно можно было говорить, что она *«строить и жить помогает»*. Первой «ласточкой» в этом ряду стала *«Песня о встречном»*, написанная Шостаковичем в 1932 году к фильму «Встречный». Она же была и первой советской песней, пришедшей в быт из кино, открыв этим большую традицию шлягеров, сошедших с экрана.

Наконец, являясь яркой музыкальной эмблемой 1930-х годов, она первой перелетела границы страны. В Швейцарии на мелодию Шостаковича создали свадебную песню, в 1941-м она вдохновляла заключенных в концлагере героев французского Сопротивления, несколько позже на эту мелодию был создан гимн Объединенных наций, боровшихся против фашизма, а в 1945-м она была принята в качестве

гимна только что созданной Организации Объединенных Наций.

По тексту (Б. Корнилов) «Песня о встречном» воспринималась как символ вхождения в светлую созидательную эпоху первых пятилеток, поскольку *встречным* в фильме называли план, выдвигаемый передовиками социалистического производства. Но даже изначально этому придавался более широкий смысл, отмеченный фразой *«Страна встает со славою на встречу дня»*, где «на встречу» прочитывается как *«навстречу»*.

Это определило присущую мелодии свежесть чувств, молодость духа, радостную окрыленность, бодрую устремленность *«вперед и выше»* (*«И радость поет не скончая... И ты улыбнешься друзьям, // С которыми труд и забота, // И встречный, и жизнь – пополам»*).

Легкий, упруго-стремительный ритм напева поддержан слегка подтанцовывающим аккомпанементом, в котором улавливаются отголоски приемов шубертовской фактуры. И это не случайность – в подчеркнутой ясности и простоте песенно-демократической формы здесь хорошо ощутимы связи с музыкальной классикой.

Подобного рода классичность станет характерной для многих образцов советской песни 1930–1950-х годов и сохранится постоянной приметой других песен самого Шостаковича («Фонарики», «Родина слышит»).

Естественным было ожидать, что упомянутая классичность уже в совершенно открытом виде проявится у Шостаковича в академических жанрах. Причем даже при всей его склонности к конфликтно-драматургической концепционности на общей волне ярко выраженных оптимистических настроений 1930-х годов не могло не появиться произведений соответствующего характера.

Одно из них – *Первый квартет*, в котором роде увенчавший последовательную эволюцию мироотношения композитора в предвоенное десятилетие: от исключительной противоречивости (Четвертая симфония, 1935–1936) через поиск компромисса с реалиями бытия (Пятая симфония, 1937) к обретению гармонии и жизненной удовлетворенности (Первый квартет, 1938).

Классичность этого Квартета состоит в абсолютной уравновешенности форм, в подчеркнутой мягкости звуковой палитры (господствует *piano*) и в той прозрачности фактуры, которая роднит с музыкой Гайдна и Моцарта. Обаяние особой деликатности высказывания указывает на то, что оно исходит от лица тонкой интеллигентной натуры.

«Беспроблемность» данной композиции повлекла за собой ее предельную компактность, почти миниатюризм, так что перед нами скорее «квартетино». Композитор говорил на сей счет: *«Не ищите в этом моем Первом квартете никакой особенной глубины. Я бы назвал его "Весенним" квартетом»*.

И действительно, колорит здесь чрезвычайно высветленный, интонационность отличается особой свежестью и непосредственностью, все исполнено радостных ощущений, передавая только отрадное в жизни.

В Первом квартете разрабатывается очень характерная для отечественной музыки конца 1930-х годов лирико-скерцозная образность (в той же линии находятся, к примеру, такие произведения, как опера С. Прокофьева «Дуэнья» и музыка Т. Хренникова к спектаклю «Много шума из ничего»). Причем в Квартете Шостаковича эта двуединая образная сфера представлена в прямом своем выражении: первая половина цикла (I и II части) – лирика, вторая половина (III и IV части) – скерцозность.

Взаимодополняющий контраст между частями первой половины составляет то, что можно обозначить понятиями *идиллия* (безмятежно блаженствуя и нежась в «поэтических грезах») и *элегия* (задумчивость с налетом легкой грусти). Музыка второй половины цикла направлена вовне, к деятельно-игровым проявлениям, по-разному преподнося настроение веселья и радостных утех.

Жемчужиной Квартета является его *III часть*, и в этой радужно-шаловливой музыке в высшей степени притягательно то, что она изнутри пронизана нежным лиризмом, чем отдаленно напоминает юношескую романтику «порхающих» скерцо Мендельсона.

Контрасты в музыке Прокофьева. Если для Шостаковича образы, подобные только что рассмотренным, находились преимуще-

ственно на периферии творческих интересов, то для Прокофьева на данном этапе это составляло едва ли не магистраль художественного продуцирования, и он, как никогда до и после, выступал правофланговым жизнелюбья.

Очень примечательно свидетельствует о том балет «Ромео и Джульетта» (1936). Являясь центральным произведением композитора 1930-х годов и, возможно, всей отечественной музыки рассматриваемого периода, оно чрезвычайно характерно преобразует шекспировский сюжет, актуализируя его в соответствии с реалиями переживаемого исторического момента.

В частности важной составляющей драматургического каркаса балета-трагедии становится то, что совершенно отсутствует в литературном первоисточнике – широко разработанные народные сцены, включающие в свою орбиту и образ Меркуцио.

Эти сцены до краев наполнены светом, юмором, задорной радостью, праздничным ощущением бытия. Представленное в них бурное цветение жизни, идущее рука об руку с красотой лирических чувств, как бы бросает вызов царящей вокруг атмосфере вражды и насилия.

В качестве одного из ярких образцов оптимистического «шумства» толпы можно привести № 12 («Маски»), где характерный для многого в балете дух молодости выражен с поразительной непосредственностью и поразительным обаянием. В облике неунывающих натур подчеркнуты легкость, раскованность, шалость, озорство, склонность к добродушному подтруниванию, конечно же, с неприменной улыбкой. Все это базируется на открытой жанрово-танцевальной подаче материала и его броской, нарядной «шлягерности».

В ходе рассмотрения Первого квартета Шостаковича в качестве параллели была упомянута опера Прокофьева «Дуэнья» (ее другое название – «Обручение в монастыре», 1940). Выше говорилось о принадлежности Квартета к лирико-скерцозной линии, а при переходе в сферу театральных жанров правомерно воспользоваться обозначением *лирическая комедия*, и в «Дуэнье» комическое и лирическое сосуществуют на паритетных началах, равно как и соотношение быденного, бытового и возвышенного.

С одной стороны, это типичная комедия характеров и положений, искрящаяся юмором, наполненная сочным жанризмом и чисто буффонными перипетиями. С другой – светлый лиризм, воспевание любви, романтика чувств молодых влюбленных, которая в орбиту своей поэзии втягивает и остальных персонажей оперы.

Все вместе взятое так или иначе передает упоение жизнью, ее радостное, праздничное ощущение, способность человека шутить, наслаждаться и быть счастливым, что делает «Дуэнью» одной из высших кульминаций в траектории оптимизма, каким он запечатлен в музыкальном искусстве 1930-х годов.

Характерная для всей оперы тесная связь комического и лирического нашла превосходное отражение в сцене Дуэньи и Мендозы из 4-й картины. Именно Дуэнья (исп. няня) и здесь, и для сюжета в целом становится главной пружиной действия. Выдав себя за свою воспитанницу, она сумела заморочить голову богатому торговцу и выйти за него замуж.

В данной сцене мы становимся свидетелями удивительно живого, непосредственного диалога двух людей в возрасте. Дуэнье удается ловко одурачить Мендозу, и ее хитроумное плутовство замечательно обыгрывается в прихотливых изгибах интонационного рисунка. При всей эффектности буффонных приемов композитор подает их очень тонко, и вкупе с обольстительным кокетством субретки это сообщает музыке неотразимое поэтическое обаяние.

Появление произведений, подобных «Дуэнье», убедительно свидетельствовало: помимо удивительного жизнелюбия как такового, мироощущению человека того времени нередко сопутствовала несомненная удовлетворенность сущим. И более того – уже говорилось о посещавшем этого человека счастливым состоянии духа, что к концу 1930-х годов не раз выливалось в претворение мотивов благоденствия.

К слову, страну облетела тогда ставшая крылатой фраза вождя *«Жить стало лучше, жить стало веселей»*. И как бы откликом на нее стала прокофьевская кантата *«Здравица»* (1939), в которой есть соответствующий словесный посыл: *«Никогда нам не была жизнь так весела»*.

Ее можно считать еще одним из образцов так называемого госзаказа, потому что она была приурочена к широко отмечавшемуся 60-летию со дня рождения *«великого вождя и учителя всех народов»*. По официальной версии ее текст составлен на основе компиляций из песенного фольклора ряда народов СССР – русского, украинского, белорусского, кумыкского, курдского, марийского и мордовского.

Однако многие справедливо полагают, что это – псевдонародное «творчество», то есть неизвестно кому принадлежащие неуклюжие, слащаво-умилительные подделки к юбилею высокочтимой персоны (*«По-иному светит нам // солнце на земле. Знать оно у Сталина // побыло в Кремле... Это свет, тепло и солнце // Сталин нам принес»*).

Столь выпяченному тексту в музыке вполне соответствует набор плакатно-примитивных славословий, нашедших место в эпизодах семичастного рондо. Современные исследователи во спасение репутации выдающего композитора чаще всего заняты поиском критических подтекстов, но похоже, что это напрасный труд, особенно если иметь в виду те случаи, когда Прокофьев действительно хотел излить свое саркастическое отношение к политическому режиму (например, финал Симфонии-концерта для виолончели с оркестром, 1952).

От забвения этот конформистский опус спасает только рефрен, ставший истинным художественным откровением. И как в отношении к рассмотренной выше коде Четвертой симфонии Шостаковича было бы недопустимым упрощением видеть только роковую длань «хозяина» (какиногдаименовали тогда между собой Сталина), так и здесь за славницей вождю стоит неизмеримо большее. Это образ Родины-России, пребывающей в полноте своих сил (пользуясь хрестоматийной строкой – *«Ты и обильная...»*), в величавом покое, в необъятной шире и неоглядности далее родного приволья.

Светозарный лик образа дополняется теплотой, мягкостью и красотой мелодического распева с его интонационной раскидистостью и близостью к песенной, запевно-припевной структуре. Полный спектр оркестровых красок при главенстве «по-

ющих» струнных, густая фактура с широкими тоническими педалями, на которые накладывается аккордика свободно трактованной диатоники (блики *B, Es, As, Des, d* и *c* в *C-dur*) – все это создает впечатление особой насыщенности, всеохватности лиро-эпического чувства.

Тому же впечатлению способствует многообразный жанровый синтез: песня, колыбельная, серенада, ода с ведущей ролью признаков гимна, что во всей очевидности открывается в последнем проведении рефрена, вырастающем в апофеоз могучей державы.

Свидетельством того, насколько отрадным было ощущение жизненной благодати, посетившее страну в конце 1930-х годов, может служить тот великолепный отсвет счастливого состояния духа, который находим в балете «Золушка».

Работа над ним протянулась с 1940 по 1944 год, то есть во многом совпадая со временем Великой Отечественной войны и как бы в противовес ее неслышанным тяготам. Определенную параллель подобного противостояния можно усмотреть в балете А. Хачатуряна «Гаянэ», исходный вариант которого, созданный в 1939 году (с «демонстративным» заголовком «Счастье»), дорабатывался затем вплоть до конца 1942-го.

И как в «Гаянэ», где есть сильнейшие отзвуки воинственного запала (например, «Горскую пляску» или знаменитый «Танец с саблями»), так и у Прокофьева в общем контексте лучезарного сказочного сюжета непомерно устрашающим представляется дважды возникающий эпизод боя часов, отбивающих свой роковой ритм и нависающих своей громадой как прямая угроза жизни.

В остальном «Золушка» продолжает пребывание в гавани благоденствия, достигнутой в конце 1930-х годов, во многом являя собой аналог опере «Дуэнья» по части получившей тогда широкое хождение жанровой ветви *лирическая комедия*.

Действительно, все здесь разворачивается прежде всего как игровое действие в театрально зримых, красочных образах. Господствует стихия жизненных утех и радостей, что определяет, в сущности, беспроblemный настрой произведения.

Это предстает преимущественно во всевозможных преломлениях скерцозности:

от озорства, шутки и разного рода юмористических деталей до отнюдь не акцентированной иронично-гротесковой трактовки жанрово-бытового материала, подчас с пародийными штрихами (у Мачехи и сестер Золушки).

Комедийное выступает здесь как выражение живости и веселости молодого, даже юного нрава, ярким олицетворением которого становится фигура Принца с его галопами и задорно-экспансивной лейттемой. Импульсивной энергии непоседливой молодости сопутствует возвышенно-романтическая поэтика светлых лирических грез, изредка оттеняемых опечаленностью их ожидания («тема обиженной Золушки»).

И эти мечтания о счастье полнокровно предстают в сказочных видениях добрых фей, в притягательное пластике нескольких *Adagio*, в пленительном изяществе трех вальсов и в великолепном *Amoroso*, которое обрамляет повествование роскошной аркой от оркестрового Вступления к эпилогу.

Итак, балет-сказка, балет-игра, балет-скерцо, балет-празднество, балет-феерия. Слагаемые этой череды в равной мере правомерных обозначений в разных гранях отмечают то, что прокофьевская «Золушка» воспекает свет и радость бытия, утверждая мысль о непременном торжестве добра и справедливости.

И вовсе не случайно свою чудесную хореографическую поэму композитор создавал в истинно классическом роде – и по духу, и по формам. Так сложилось одно из его самых гармоничных творений, прежде всего предпосланных, подобно «Щелкунчику» Чайковского, юношеской аудитории.

Заключение. Прежде всего, отталкиваясь от названной в самом конце «Здравицы», можно прийти к следующему выводу: даже если мы имеем дело с так называемым соцзаказом/госзаказом и перед нами несомненный шедевр, то у нас нет никаких оснований для пренебрежительного отношения и для обвинений в конъюнктуре и фальши. Художественный шедевр – это всегда истина в последней инстанции.

И если Исаак Дунаевский, имея в виду свои лучшие песни, называл себя «*певцом социалистического преуспевания*», то в 1930-е годы подобным образом именовать себя в некотором роде мог бы и Сергей

Прокофьев. И никто не вправе судить его за то, что он «не видел» или не хотел замечать прегрешений сталинизма и искренне радовался позитивным сдвигам в жизни своего народа.

В связи с этим и личная нота. Вспоминаю свои разговоры с моей матерью, ровесницей «великого Октября» (родилась в 1917 году). Она никак не могла смириться с постперестроечными суждениями о закабаленном, терроризированном советском народе.

Зная о проявлениях несправедливости и о репрессиях, воспринимала их как частные моменты и, исходя из своего большого жизненного опыта, уверяла, что основные слои нашего народа были вполне удовлетворены своей жизнью, а в чем-то даже счастливы (по крайней мере в наиболее благополучные периоды истории Советского государства). Противоположные этому версии она считала измышлениями журналистов, озабоченных поиском «жареного», и вечно недовольной индивидуалистически настроенной интеллигенции.

Остается предположить, что моя хорошо образованная мать, преподававшая в профессиональных учебных заведениях, была, подобно среднестатистическим массам населения, необратимо зомбирована советской агитацией и пропагандой.

Но столь же мыслимо предположить и то, что расхожее ныне мнение о тотально несчастном советском народе также несет в себе немалую долю субъективности, а порой и намерений провокационного толка, в том числе из стремления начисто переписать хронику XX столетия, вычеркнуть из нашей истории семь с лишним десятилетий коммунистического прошлого – прошлого той страны, которая еще в недавние времена гордилась тем, что была самой читающей в мире и располагала самой передовой системой образования.

Искусство Сергея Прокофьева и Дмитрия Шостаковича, относящееся к 1930-м годам, рассказывает о том, что это была сложная, противоречивая эпоха, полная испытаний, но отнюдь не столь мрачная и безысходная, как можно представить себе по современной публицистике и трактатам нынешних историков. Судя по художественной летописи, у суровой яви того десятилетия были мощные противовесы, которые не только давали гуманистическую опору, но и позволяли ощущать жизнь полнокровной и радоваться ей.

Предложенный выше обзор был сделан на материале фрагментов всего восьми произведений. Если бы мы раздвинули панораму рассматриваемых опусов, даже исходя только из творчества Прокофьева и Шостаковича, то получили бы множество других смысловых граней и оттенков. Но и отмеченное выше позволяет утверждать, что музыка, которую нередко считают искусством эмоций, на самом деле способна преподнести удивительные глубины и высоты в осмыслении того, что происходит с человеком и человечеством.

Если же присоединить к ней литературу, изобразительное искусство, архитектуру, театр и кино, то КПД этого осмысления увеличится во сто крат. Когда-то в своей «Поэтике» Аристотель уверял: *«Поэзия философичнее и серьезнее истории, поскольку она говорит более об общем, в то время как история – о единичном»*.

К этому необходимо добавить то, что в отличие от исторической науки мощные внутренние резервы художественной истории связаны с постижением духа и души человеческой, к чему присоединяется трансцендентный ресурс гениальной интуиции творцов искусства.

Поступила в редакцию 06.09.2016 г.

УДК 781:[316.723-053.81+37.017.4]

К вопросу о сущности понятия «музыкальная культура молодежи»

Дорожко А. А.

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

Музыкальная культура – это уникальное многоаспектное явление, являющееся сильнейшим каналом формирования не только музыкального вкуса молодежи, но и ценностных ориентаций молодого поколения, а также способствующее духовному развитию личности. Музыкальная культура, благодаря особенности чувственно-эмоционального воздействия на человека, является наиболее популярным эстетическим предпочтением в среде молодежи. Ценность музыкальной культуры заключается в том, что она является пространством, средством и целью воспитания творческой, высоконравственной, разносторонне развитой личности. Музыкальная культура, будучи авторитетной в процессе становления молодого поколения, имеет возможности формирования взаимодействий социальных общностей, а также регулирования общественных коммуникаций.

Статья посвящена рассмотрению феноменологии музыкальной культуры как средства воспитания молодежи. Здесь представлен анализ многочисленных научных источников и авторская трактовка сущности и структуры музыкальной культуры молодежи.

Ключевые слова: музыкальная культура, средство воспитания молодежи, структура музыкальной культуры, сущность музыкальной культуры.

(Искусство и культура. – 2016. – № 4(24). – С. 81–85)

On the Essence of the Concept of Musical Culture of Youth

Dorozhko A. A.

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

Musical culture is a unique multidimensional phenomenon, which is the strongest channel of shaping not only of young people's musical taste, but also the value orientations of the young generation, also contributing to the spiritual development of the individual. Musical culture, due to its sensory-emotional impact on the man, is the most popular aesthetic preference in youth environment. The value of musical culture is that it is the space, means and purpose of educating a creative, highly moral, versatile personality. Musical culture, being authoritative in the process of formation of the younger generation, is the possibility of shaping interactions of social communities as well as public communications regulation.

The article is devoted to the phenomenology of musical culture as a means of educating youth. Here is the analysis of numerous scientific sources and the author's interpretation of the nature and structure of the musical culture of youth.

Key words: musical culture, means of educating young people, the structure of musical culture, the essence of musical culture.

(Art and Culture. – 2016. – № 4(24). – P. 81–85)

Содержание музыкальной культуры в контексте научного осмысления включает в себя такие процессы, как создание музыкального произведения, исполнение, восприятие и формирование музыкально-эстетического сознания личности. В то же время музыкальная культура включает в себя систему учреждений, социальных институтов, материально-технических средств, обслуживающих деятельность по созданию, воспроизведению и распространению музыкальных ценностей. Кроме

того, в контексте культуры элементами системы являются жанры и стили музыки, относящиеся к различным эпохам и культурам мира.

Современные подходы к научному пониманию явления музыкальной культуры разнообразны. Наиболее распространено употребление понятия «музыкальная культура» в следующих смыслах:

– совокупность свойств личности, включающее в себя развитость музыкально-эстетических идеалов, художественного

Адрес для корреспонденции: e-mail: alesyunchik@yandex.by – А. А. Дорожко

вкуса, критического отношения к сфере музыкальной практики;

- часть духовной культуры общества, имеющая социальное происхождение и возникшая в процессе общественной деятельности людей;

- деятельность людей по созданию и потреблению музыкальных ценностей.

В связи с тем, что музыкальная культура гораздо более широкое понятие чем музыка, то и функции музыкальной культуры весьма разнообразны: коммуникативная, отражения действительности, этическая, эстетическая, каноническая (культурная преемственность), эвристическая, познавательно-просветительская, общественно-преобразующая [1]. Эти функции представлены В. Н. Холоповой и дают возможность говорить о музыкальной культуре как средстве координирования и реализации человеческой деятельности.

Анализ современных концепций музыкальной культуры показывает, что понятие «музыкальная культура» многоаспектно и рассматривается с самых различных позиций: исторической, социальной, общекультурологической; можно говорить о музыкальной культуре города, села, страны, республики, региона. Современные концепции музыкальной культуры отражают предметное поле разных научных дисциплин: культурологии, философии, социологии, педагогики, искусствоведения.

Изучению музыкальной культуры посвящено достаточно много исследований. Можно выделить основные направления исследования проблем, связанных с музыкальной культурой: 1) содержание художественных произведений и процесс их восприятия (А. Н. Сохор [2], Б. В. Асафьева, А. Я. Зись, Х. С. Кушнарев и др.); 2) музыкальные потребности (В. А. Цуккерман, А. Н. Семашко, Г. С. Тарасова и др.); 3) тематизм музыкальных произведений (Е. А. Ручьевская, В. Н. Холопова [1] и др.); 4) процесс слухового восприятия музыкальных произведений, предмет внимания слушателей (Н. Л. Гродзенская, Е. А. Финченко, В. К. Белобородова и др.).

Белорусские исследования музыкальной культуры посвящены искусствоведческому, социокультурным, педагогическим и социально-психологическим аспектам ее изу-

чения (О. В. Дадиева, Л. И. Мельникас, Л. А. Макаренко и др.)

Несмотря на различные направления изучения музыкальной культуры, большинство исследователей указывает на то, что музыкальная культура – это сложноорганизованная система, состоящая из музыкальных ценностей, музыкального воспитания, музыкального образования, видов деятельности по использованию музыкальных ценностей.

Целью данной статьи является рассмотрение различных научных подходов к определению сущности понятия «музыкальная культура молодежи».

Двухвекторность понятия «музыкальная культура». Поскольку музыкальная культура представляет собой многогранное явление, то она имеет как общественный, так и личностный характер. Проблемой музыкальной культуры личности занимались философы еще с древних времен: Платон, Аристотель, позже интерес проявляли к данной проблеме Г. В. Ф. Гегель, И. Кант, М. С. Каган, А. Ф. Лосев, А. Шопенгауер. Для нашего исследования интересно мнение Платона и Аристотеля, которые понятие «музыка» трактовали не только как искусство музыки, но и как систему знаний, имеющих влияние на общую культуру личности. Философы считали музыку исключительным средством воспитания высоконравственного человека. Музыка способствует, по их мнению, смирению страстей, обузданию распушенности, формированию в человеке высокой духовности. Также подчеркивали, что занятия музыкой ведут к пониманию смысла жизни как «деятельности-блаженства», путем познания музыки открывают суть философскому призыву: «познай самого себя». То есть, по мнению Платона и Аристотеля, из знакомства с музыкой складывается музыкальная культура личности, которая, в свою очередь, формирует духовную культуру человека [3].

Обращали свой научный интерес к музыкальной культуре личности также музыковеды. Среди них Б. В. Асафьев, Г. Г. Коломиец, В. В. Медушевский, В. Н. Холопова. Так, Г. Г. Коломиец, в частности, обращается к аксиологическому аспекту музыкально-эстетического воспитания личности. Она изучает и формирует ценностное становле-

ние личности в музыкальном образовании. Исследователь указывает на то, что «музыкально-эстетическое воспитание подразумевает актуализацию процесса восхождения самой личности через ценности музыкально-прекрасного» [4, с. 6].

Проблеме формирования музыкальной культуры личности посвятили свои работы и педагоги, такие как О. А. Апраксина, М. М. Берлянчик, Н. А. Ветлугина, М. Б. Зацепина, Д. Б. Кабалевский, К. В. Тарасова, А. Н. Малюков и др. Интересно мнение музыканта-педагога Ю. Б. Алиева. Он определяет музыкальную культуру личности в качестве индивидуального социально-художественного опыта, обуславливающего возникновение и удовлетворение высоких музыкальных потребностей и формируемого преимущественно под непосредственным воздействием музыки [5].

Рассмотрением музыкальной культуры общества в своих трудах занимались такие ученые, как: Аристотель, Т. В. Адорио, В. Г. Афанасьев, М. С. Каган, А. Н. Сохор и др. Перечисленные ученые принадлежат к разным историческим периодам. Однако всех их объединяет единое мнение в том, что музыкальная культура транслирует особенности социального развития каждого конкретного общества. На определенном этапе развития общества музыкальная культура возникает в качестве самостоятельного явления. Случается это тогда, когда происходит выделение деятельности по созданию и потреблению музыкальных произведений в особый вид деятельности. Наиболее предпочитаемые музыкальные произведения актуализируются как музыкальные ценности. Исследователи раскрывают проблему музыкальных ценностей через выявление свойств музыкальных произведений, представляющих общественную ценность в глазах слушателей. Какими бы ни обладало достоинствами то или иное музыкальное произведение, оно останется невостребованным, если не функционирует в обществе, если члены общества не потребляют его.

Наиболее полно понятие «музыкальная культура общества» было раскрыто в трудах А. Н. Сохора. Он говорит о том, что музыкальная культура общества является собой единство музыки и ее социального функционирования. А. Н. Сохор отмечает также, что

это сложная система, включающая в себя музыкальные ценности данного общества, виды деятельности по созданию, хранению, воспроизведению, распространению, восприятию и использованию музыкальных ценностей, все субъекты такого рода деятельности, учреждения и социальные институты, а также инструменты и оборудование, обслуживающие эту деятельность [2]. Из данного заключения следует, что формирование музыкальной культуры личности и как следствие общества не может функционировать в должной мере без работы всех перечисленных сфер музицирования и музыкальной практики.

Музыкальная культура как средство воспитания молодежи. Значительным потенциалом в нравственно-эстетическом и художественном воспитании молодежи обладает музыкальная культура общества. Благодаря возможности накапливать и транслировать ценности общества, музыкальная культура общества оказывает влияние на развитие нравственно-эстетического потенциала подрастающего поколения.

Необходимость и значимость исследования педагогических аспектов воспитания молодежи связано с появлением новой функции музыкальной культуры, а именно детерминанты образа жизни. В настоящий период музыкальные произведения значительно влияют на стиль жизни, манеру поведения современной молодежи, то есть диктуют определенный образ жизни. В связи с этим приобщение молодежи к музыкальной культуре общества – это не только вопрос, связанный с развитием ее музыкальных вкусов и идеалов, но и серьезная проблема воспитания и формирования современной личности, способной вести самостоятельную культурную деятельность в условиях досуга, духовно обогащаться в процессе общения с музыкальными произведениями. Необходимо создать такую систему музыкальной культуры общества, которая включала бы в себя производство и потребление духовных ценностей, определяемых интересами общества и проверенных опытом многих поколений.

Именно музыкальная культура определяется в качестве составной части духовной культуры, культурологического и социального устройства общественной жизни,

а воспитание культуры личности, ориентация молодежи на духовно-нравственные ценности является приоритетным направлением эволюции любого высокоразвитого государства.

Определяющим смысловым фактором музыкальной культуры современной молодежи является тот факт, что в процессе формирования музыкальной культуры происходит нравственно-эстетическое и художественное воспитание, раскрываются творческие способности и потребности молодежи. Все это в свою очередь влияет на сознание молодого поколения и содействует формированию прогрессивных принципов, взглядов, ценностей.

По нашему мнению, музыкальная культура молодежи – это многогранное явление, функционирующее в среде молодежи и включающее в себя структурные элементы музыкальной культуры как целостной системы (музыка как носитель духовных ценностей, музыкальная теория и музыкальной критика, музыкальное образование, музыкальное воспитание), показатели общей культуры молодежи, а также уровень эстетической культуры данной общественной группы.

Структура музыкальной культуры как проблема научного анализа. Мы выделили несколько подходов к определению музыкальной культуры. Так, Р. Н. Шафеев определяет музыкальную культуру как целостную систему и выделяет следующие структурные элементы:

- музыка как носитель духовных ценностей;
- музыкальная теория и музыкальная критика;
- музыкальное образование;
- музыкальное воспитание [6].

Э. В. Скворцова в свою очередь представляет структуру музыкальной культуры как совокупность «композиторского творчества и деятельности композиторов, деятельности дирижеров, постановщиков и хореографов, исполнителей-музыкантов, исполнителей танцоров, артистов театра, а также менеджеров (импресарио, антрепренеров). Отдельным компонентом будет совокупность объектов, обеспечивающий воспроизводственный процесс, то есть все то, что можно назвать инфраструктурой» [7, с. 22].

В структуру музыкальной культуры включила виды музыкальной деятельности и Л. М. Кашапова: музыкальные произведения, их восприятие, исполнение, а также музыкально-эстетическое сознание людей [8].

Противоречия в общественной востребованности и невозможность развивать музыкальную культуру в среде молодежи.

Еще много веков назад была установлена тесная связь развития эстетических и творческих способностей человека. Умение слышать выразительную сторону музыкального произведения является одной из важных предпосылок творческого потенциала молодого человека. Осуществляться может развитие такого слухового восприятия именно благодаря музыкальной деятельности.

Однако с появлением в музыкальной культуре общества новой отрасли – шоу-бизнес, оказалась невостребованной в прежней мере музыка классическая. В среде молодежи начала доминировать развлекательная поп-рок музыка, что в свою очередь не способствует чувственному восприятию музыки, а заглушает творческое начало в молодом поколении. В условиях коммерциализации культурной жизни, концерты и мероприятия связанные с обогащением музыкальными ценностями молодежи, нуждаются в рекламной поддержке средств массовой информации.

Авторское понимание сущности и структуры музыкальной культуры молодежи. Суть музыкальной культуры молодежи заключается не только в знакомстве с музыкальными произведениями различных эпох и народов, но и в духовном и нравственном развитии, в способе деятельности молодого человека, а также в развитости образного мышления.

Поскольку, как мы выяснили, музыкальная культура представляет собой многогранное явление, то рассматривать сущность и структуру музыкальной культуры молодежи мы будем в рамках системного подхода. Нами были выделены две группы компонентов в структуре музыкальной культуры молодежи: показатели музыкальной культуры и сформированность навыков.

К показателям музыкальной культуры молодежи мы отнесли:

- музыкальные предпочтения;
- музыкальную образованность;
- критическое отношение к музыкальным явлениям;

- уровень эмоционального восприятия.

Во вторую группу компонентов мы включили навыки, сформированные вследствие влияния музыки на мыслительные процессы молодежи:

- слухового восприятия;
- когнитивные;
- навыки поведения.

Факторы развития музыкальной культуры личности. Среди факторов успешного развития музыкальной культуры молодежи мы выделили:

а) взаимодействие молодого поколения с социокультурными институтами;

б) создание в образовательном процессе определенных педагогических условий для погружения в среду музыкальных ценностей;

в) воспитание потребности в обучении и приобретении новых знаний;

г) популяризация ценностей музыкальной культуры в средствах массовой информации;

д) общий уровень музыкальной культуры семьи;

е) общий уровень образованности.

Закключение. Таким образом, выявленные нами компоненты в структуре музыкальной культуры молодежи позволяют музыкальной культуре стать целью воспитания молодежи, активации и реализации духовно-нравственного потенциала и творческих способностей молодого поколения. Являясь ценностно-смысловой детерминантой общего уровня образованности молодежи, музыкальная культура становится

также средством общественного взаимодействия, выполняя функцию социальной идентификации.

Музыкальная культура молодежи, в основе своей имеющая духовно-нравственные ценности, способна воплощать в деятельность творческий потенциал, освобождает молодое поколение от идей гедонизма и эгоцентризма, способствует естественно-му стремлению к труду.

Из вышесказанного следует вывод, что уровень музыкальной культуры необходимо контролировать, направлять в русло высших духовных ценностей – гуманизма, миролюбия, ответственности перед окружающими. Необходимо регулировать систему ценностей молодежи пропагандируемых в СМИ, учреждениях социокультурной сферы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие / В. Н. Холопова. – 3-е изд. – СПб.: Лань, 2000. – 320 с.
2. Сохор, А. Н. Социология и музыкальная культура / А. Н. Сохор. – М.: Сов. композитор, 1975. – 202 с.
3. Грецман, Е. В. Музыка Древней Греции и Рима / Е. В. Грецман. – СПб.: «Алтейя», 1995. – 335 с.
4. Коломиец, Г. Г. Музыкально-эстетическое воспитание. Аксиологический подход. Специальное исследование: монография / Г. Г. Коломиец. – Оренбург: ООИПКРО, 2001. – 238 с.
5. Алиев, Ю. Б. Настольная книга школьного учителя-музыканта / Ю. Б. Алиев. – М.: Владос, 2000. – 335 с.
6. Шафеев, Р. Н. Понятие музыкальной культуры / Р. Н. Шафеев // Науки о культуре – шаг в XXI век: сб. материалов ежегодной конференции-семинара молодых ученых (г. Москва). – М.: РИК, 2006. – Т. 6. – С. 259–263.
7. Скворцова, Э. В. Эколого-культурная миссия русской эмиграции первой «волны» (на примере деятельности представителей русской музыкальной культуры): дис. ... канд. культурол. наук: 24.00.01 / Скворцова Э. В. – М., 2003. – 173 с.
8. Кашапова, Л. М. Концепция непрерывного этномызыкального образования в Республике Башкортостан на 2003–2010 гг. / Л. М. Кашапова. – Уфа: БИРО, 2003. – 86 с.

Поступила в редакцию 05.09.2016 г.

К портрету медиальной женщины: гендерная идентичность, роли и стереотипы

Чернявская Ю. В.

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

В данной статье рассматриваются следующие вопросы: какой идентичности взывает современная женщина и как добровольно принимаемая женская идентичность (вернее, их спектр) соотносится с феминистическими надеждами, принципами и воззрениями, а как с традиционной подчиняющей моралью? По предположению автора, для решения этой проблемы недостаточно «феминистической критики»: необходимо ее дополнение иными исследованиями, а также методами. Методологические предпосылки статьи лежат в области качественных методов, а также *emic*-подхода и «идеального типа» М. Вебера. Термин «гендер» прошел хоть и не очень долгий, но насыщенный путь. Более того, гендерная чувствительность (по аналогии с лиотаровским термином «постмодернистская чувствительность») как особый социокультурный феномен возникла гораздо ранее, чем сам термин. Долгое время она была неосознанной, вернее, осознавалась лишь с правовой точки зрения (сuffragists, социалистки и др.), затем нарождающийся, еще не выделенный как особое культурфилософское течение феминизм поставил новые, социокультурные вопросы.

Ключевые слова: женщина, медиа, идентичность, репрезентация и саморепрезентация, социальные сети, культурные смыслы, невроз, look, gaze, stain.

(Искусство и культура. – 2016. – № 4(24). – С. 86–90)

To the Portrait of the Medial Woman: Gender Identity, Roles and Stereotypes

Cherniavskaya Yu. V.

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

The author of the article faces an attempt to answer the question which identity the contemporary woman seeks and how voluntarily accepted female identity (or its spectrum) correlates with feminist hopes, principles and ideas and how it does with the traditional obedience moral. The author suggests that to solve this problem «feminist criticism» is not enough; it should be contributed with other studies as well as methods. The methodological basis of the article lies in the sphere of qualitative methods as well as the *emic*-approach and M. Webber's «ideal type». The term of gender has gone not long but an intensive way. Moreover, gender sensitivity (on analogy with Liotar's term of Postmodern sensitivity) as a special social and cultural phenomenon emerged much earlier than the term itself. It was not understood for a long time, or, rather, was considered only from the legal point of view (suffragists, socialists etc.), then the emerging, but not singled out as a special cultural and philosophic stream, feminism set new social and cultural questions

Key words: woman, media, identity, representation and selfrepresentation, social networks, cultural senses, neurosis, look, gaze, stain.

(Art and Culture. – 2016. – № 4(24). – P. 86–90)

Особенно велика роль феминисток «второй волны»: во многом основополагающей для них являлась экзистенциальная теория Симоны де Бовуар. «...Особенность ситуации женщины, – пишет де Бовуар, – состоит в том, что, обладая, как и любой человек, автономной свободой, она познает и выбирает себя в мире, где мужчины заставляют ее принять себя как Другого: ее хотят определить в качестве объекта и обресть тем самым на имманентность, косность, поскольку трансценденция ее будет постоянно осуществляться другим сознани-

ем, сущностным и суверенным. Драма женщины – в конфликте между фундаментальным притязанием всякого субъекта, всегда полагающего себя как существенное, и требованиями ситуации, определяющей ее как несущественное» [1].

Цель статьи – выявление идентичности современной женщины в соотношении с феминистическими принципами и традиционной моралью.

Если следовать экзистенциалу «заброшенность», то женщина заброшена в мир, когда она вынуждена «выбирать против

себя» [2]. Что это значит? То, что женщина – отчасти сознательно, отчасти нет – но сама избирает себе путь «вторичного бытия» по сравнению с a priori первичным мужским. В качестве обоснования данной тезы автор проводит мифопоэтические, литературные аллюзии, анализирует семейные модели и традиции воспитания в разных культурах, и в целом ей удается убедительно показать, что в результате исторических обстоятельств понимание женщины как вторичного существа – во многом самопонимание.

Говоря о гендерной идентичности женщины, мы будем исходить из того, что сам концепт «женщина» не предопределен. Он конструируется внутри господствующей картины мира и посредством образов культуры – и тем самым обретает определенные символические грани. В этом случае концепт «женская гендерная идентичность» становится неструктурным, ризоматическим (термин Ж. Делеза и Ф. Гваттари) [3]. Разумеется, ризома «женского» имеет ограничение в виде норм и правил господствующей культуры – и хотя современные рамки шире «патриархальных», «викторианских», «домостроевских» и т. д., они остаются ограниченными: впрочем это функция любых «паспарту» (понятие, введенное Ж.-Ф. Лиотаром).

Феминистская критика (а до нее – семантика, например, Р. Барта), показала, что образы, которые мы принимаем за «отражения» реальных женщин, – это не что иное, как образы экранных, журнальных женщин. Как отмечает Барт в своем очерке, «таков уж этот мир, как его представляет себе “Эль”»: женщины в нем всегда оказываются идентичными особями одного и того же вида, которые объединены в некую корпорацию, ревниво отстаивающую свои привилегии, но с еще большим рвением несущую свои повинности; <...> женское начало может свободно проявлять себя во всей своей чистоте и мощи, однако мужчина <...> всецело объемлет этот женский мир, он – источник его существования; подобно расиновскому богу он всегда отсутствует, давая в то же время начало всему сущему; поэтому женский мир журнала “Эль” – это мир без мужчин, но целиком созданный по их воле, то есть точная копия гинекея. Что бы ни писал журнал

“Эль”, для него все сводится к двум простым действиям: сначала заприте гинекей и только после этого предоставьте женщине свободу действий» [4].

Журнальная женщина есть угодная мужчине репрезентация. Здесь уместно вспомнить мысль Джекки Байерс о том, «репрезентация не отражение; скорее, это активный процесс отбора и представления <...>, это процесс наделения чего-либо смыслом» [5]. Потому фундаментальная проблема: как же репрезентует себя сама женщина? В этом случае мы имеем дело с двойным самопозиционированием: для внутреннего и внешнего употребления, двоящимся зеркалом идентичности. Для многих таким двойным зеркалом являются социальные сети, на материале которых и строится эта статья.

Мы намеренно не обращаемся здесь к специализированным феминистическим группам, которые существуют и в Facebook (далее ФБ), и «ВКонтакте»¹: нас волнует вопрос повседневной, пусть и отретушированной для пользователя самоидентичности женщины в интернет-медиа (социальные сети) или «медиальной женщины». Более того, обратимся не к сугубо женским диалогам, а к межгендерному полилогу, и именно потому классический количественный подход здесь бессилён, что мы уже косвенно отмечали. Его возможно проанализировать лишь с точки зрения авторепрезентаций в двойном зеркале «Я» и «Эго», т. е. путем качественных методов, в частности, «включенного наблюдения».

С этой позиции, безусловно, трудно преувеличить значение теории «взгляда» Ж. Лакана, различающего понятия look и gaze (глядение и взгляд). Если «глядение» предполагает бесцельного соглядатая, то взгляд прицелен: мы заражаемся им изнутри. Человек, на которого направлен взгляд (свой или чужой, или же «свой как чужой»), в значительной мере становится его «следом» (stain) [6]. Исполнять функцию следа – значит одновременно быть актером (играющим на публику) и режиссером (указывающим ей ракурс и мизансцену).

В связи с этим примечательно то, что лишь небольшая часть женщин в ФБ ведет собственные странички вербально: чаще

¹ В данной работе мы будем использовать белорусский сегмент социальных сетей.

речь идет о перепостах, видео, картинках, семейных фотографиях, цитатах-остротах, а также в «лайках» – симулякрах эмоций и субститутах реакций. Эти женщины – объекты «глядения» (look), т. е. сторонницы классической женской суб-роли, которая является объектом мужского взгляда и репрезентует себя по образцам, представленным тезисами С. Де Бовуар и Р. Барта. Отметим: в этом положении женщина сама задает параметры неравенства. В лучшем случае женщины комментируют, но даже и тогда их активность более косвенна, нежели у мужчин. Женщин, ощущающих взгляд и пытающихся стать субъектом gaze (часто, однако, по видимости в силу негласных культурных табу, не выходя из роли объекта), можно определить как женщин-stain.

В ФБ большинство женщин-stain представляют следующие свои качества (по убыванию):

Внешность («аватарки», лучшие, чаще прошедшие обработку фотографии). Сюда же прилагаются видимости образа жизни, соответствующего внешности (приемы, путешествия, фото изысканных блюд и т. д.). Нелепыми, смешными и некрасивыми представляет себя лишь малая часть женщин.

Способности и дарования (профессионализм, навыки, идеологии и т. д.). Иногда эта репрезентация предназначена потенциальным работодателям или сторонникам возможного совместного проекта.

Ум, способность к иронии (в том числе над собой), умение участвовать в обсуждении серьезных тем, выраженная морально-этическая позиция.

Среди активных женщин-участников обсуждений можно, в свою очередь, выделить несколько типажей (разумеется, речь идет лишь о предельно обобщенном «идеальном типе» по М. Веберу), но тенденции показательны.

«Секси». Аккаунт состоит преимущественно из визуальных знаков – фотографий героини, в том числе – в белье и дезабелье. Качества: фиксация на гламурной внешней привлекательности: макияж, полуоткрытый рот, открытая или полуоткрытая грудь и т. д. Этот тип пересекается с типом – «модели», но если модель репрезентует себя как символ элегантности, и в ее самоидентич-

ности значительную роль играет фиксация на одежде и аксессуарах, то «секси» – на собственном теле. Для обоих типов характерно пристрастие к черному и красному, но если секси будет использовать его преимущественно в белье, то модель – и в верхней одежде. Секси подает свой образ как доступный (даже будучи в реальности примерной женой и матерью, или даже претендуя на роль политика), модель же – как недоступный символ красоты как таковой.

Вербальная информация на их страничках сходна и посвящена, как правило, технологиям молодости и красоты (системы омоложения организма, диеты, упражнения, ссылки на материалы, о том как достичь совершенства в одежде, макияже, уходе за телом и др.).

«Счастливая жена». Этот образ может коррелировать с образом секси (хотя более четко очерчены критерии матримониального положения женщины: семейные фото, вербальные зарисовки о муже и детях). Нередко фото профиля такой женщины включает мужа (иногда и детей). Главная идея здесь – целостность семьи, воспринимаемой как коллективная личность. Визуальный самообраз женщины строится на заимствованных из рекламы и «глянца» образах: часто фотография подана в диагональной иерархии (муж, жена, ребенок), нередко женщина и ребенок сидят, а муж возвышается над ними, или женщина и дети лежат (на ковре, на софе). Впрочем, здесь можно отыскать более давний скол – дореволюционных фотографий и викторианских семейных сцен.

Подвид этого типажа – *молодая мать (или будущая молодая мать)*. Здесь можно говорить о двух новых трендах. Первый: помимо сравнительно новых для нас визуальных знаков (фотографий обнаженного живота беременной, новорожденного, приложенного к нагой груди в роддоме), возникли и новые вербальные знаки – в частности, жаргон будущих матерей: «беременяшки, овуляшки, пузики, пузожители» и т. д. [7]. Второй: заикленность на скорейшем возвращении к дородовой физической форме, что требует дополнительных усилий в непростой повседневности (следствиями нередко бывают затяжные постродовые депрессии). Можно предположить,

что в этом стремлении тоже сказывается влияние гляцевых стандартов, кино и рекламы.

Здесь же можно говорить о более экзотических вариантах – например, о «ведических женах» (главный идеолог концепции – О. Торсунов), которые понимают гармонию отношений с противоположным полом как безупречное сочетание аур (классические штампы этого типа женщин «я должна поставить свою ауру на место» или «я должна всколыхнуть ауру мужа»). В этом случае можно говорить о неврозе «беспомощности» и «угодливости» (называемом К. Хорни неврозом «к людям») [8]

В противовес традиционным семейным ролям, однако, в том же ряду находится образ «травести» – девочки любого возраста, говорящей на подростковом сленге и подчеркивающей свою реальную или воображаемую юность. Доминантные характеристики – не только внешний, но и внутренний эйджизм, упорное сохранение ювенильных черт (скорее, взрослым фоном является образ мужчины, осуществляющий их желания и обеспечивающих тыл), настройка на вечную юность, либо даже на вечное детство. Следует специально отметить: ужас возраста и культ юности характерен всем героям этого ряда, который в целом мы можем определить жаргонизмом «мимими». К этому же типу в его анти-ипостаси относятся женщины, позиционирующие себя как «потенциальных возлюбленных вампиров» и «ведьмочек» – поклонницы С. Майер и др. авторов вампирских саг. Несмотря на чернокровный антураж их страничек, представленные характеристики демонстрируют ту же культурную подростковую, травестийность и сентиментальность.

Итак, можно констатировать правоту де Бовуар: гендерные характеристики, традиционно приписываемые женщине мужчинами, конструируются самими женщинами. Соответствующими ролевыми визуальными моделями, таким образом, они направляют gaze подписчиков и френдов.

Второй тип, казалось бы, опровергающий первый – женщины, стремящиеся устремить gaze окружающих на свои способности, навыки, принципы и амбиции. Кажущимися оппонентами «мимими» являются: а) сингл,

б) «стерва» (подвид – скандалистка), г) «психолог».

Сингл – персонаж урбанизированного пространства, одинокая женщина, декларирующая одиночество как внутреннюю свободу. Если одна часть синглов исходит из идеи профессиональной самодостаточности и самостоятельной реализации, то другая – из понимания свободы по принципу «никто никому ничего не должен». Тем самым эта категория, как ни странно, подчас пересекается с «мимимишными» женщинами в последнем варианте эгоцентричного «кидалта»².

«Синий чулок» настаивает на своей значительной общественной (реальной или мнимой) ценности. Визуальный ряд ее странички посвящен ее выступлениям в публичных местах, на конференциях и семинарах. Это человек-функция, осознанно представляющий себя значимым представителем одной из групп социума или даже социума в целом.

«Стерва» – образ, с конца 1990-х пропагандирующийся масс-медиа. Вот одна из интернет-дефиниций «стервы»: «Быть стервой – значит владеть собой, быть сильной, уверенной, целеустремленной, внушающей зависть другим женщинам и провоцирующей желание мужчин. Это полный контроль над собой и окружающими» [9]. Know-how этого типажа – дар манипулирования; независимость, переходящая грань агрессивности; устойчивое презрение к «неудачникам», в том числе к обычным женщинам. Однако этот образ основывается на принципах «я у себя одна», чем коррелирует с кидалтом и, как ни странно, с «травести» – в смысле незрелости и максимализма.

Также образ стервы может связываться с типажем «модели» и «секси» из предыдущего ряда, хотя сексуальность стервы менее «пастельна»: и позы, и колористика визуального образа более вызывающи и агрессивны. В реальности за ними нередко прячется глубоко невротизированная личность: ей свойствен невроз «против людей», по типологии той же К. Хорни (см. «Невротическая

² Кидалт (от англ. *kid* – ребенок и англ. *adult* – взрослый) – взрослый «ребенок», т. е. человек, всеми силами дистанцирующийся от собственного возраста, сохраняющий детские и юношеские воззрения и увлечения, такие как пристрастие к играм, мультфильмам, гаджетам и т. п. В современной психологии для этого типажа есть характеристика «синдром Питера Пэна».

личность нашего времени»). «Чистые» стервы порождают в медийной действительности скандалы и склоки, слияние же с типом «синего чулка» (например, женщина, претендующая на роль в политике) – общественные «холивары»³. Однако «стерва» редко является чистым типом в силу психопатологической жажды увлекать за собой людей: отсюда, например, этот типаж, репрезентирующий себя как «феминистку», может вульгарно подчеркивать сексуальность, оправдывая это тем, что использует тело во благо феминистического движения. Это противоречит сути феминизма как типа чувствительности и рефлексии, однако эта подмена осуществляется не столь уж редко.

«Психолог». Речь идет не об уважаемой профессии, а о «поп-психологе», чья единственная цель – демонстрация своей квазикомпетентности. Это тип, не приемлющий возражений и раздающий до крайности упрощенные советы аудитории. Вообще тип массового интернет-психолога – это суперупроститель (термин Э. Тоффлера). Вред, наносимый им, бесконечен, еще и потому, что подается под маркой «экспертного знания». Детальнее этот тип рассматривает психотерапевт Евгения Белякова [10].

Отметим: все типажы, описанные выше, объединяются перфекционизмом в саморепрезентации, определяемым рекламными или кинообразцами, но не гуманитарным знанием и не образцами высокого искусства или строгой науки.

Что до третьего типа женщин-stain, то к нему относятся самые различные женщины. Различие между ними и выделенными типажам лишь в том, что их саморепрезентации отличаются меньшей маскообразностью и заданностью: они пытаются минимально дистанцировать реальный и виртуальный облики. Разумеется, бессознательно эти женщины тоже репродуцируют визуальные и вербальные образ-

цы, но их экзистенцирующее Dasein (в терминологии М. Хайдеггера) делает невозможным полное подчинение гендерным социальным ролям и не допускает миксации между противоположными лагерями.

Заключение. Стереотипные женские образы, созданные в медиа, можно характеризовать по:

- 1) по типу отношений с окружающей средой;
- 2) по статусу в социуме;
- 3) по степени вовлеченности в социальные отношения;
- 4) по социокультурной роли, исполняемой в группе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бовуар, С. де. Второй пол / С. де Бовуар; пер. с фр.; общ. ред. и вступ. ст. С. Г. Айвазовой, коммент. М. В. Аристовой. – М.: Прогресс; СПб.: Алетейя, 1997. – С. 40.
2. Батлер, Дж. Присвоение телом гендера: философский вклад Симоны де Бовуар / Дж. Батлер // Женщины, познание и реальность: Исследования по феминистской философии / сост.: Э. Гарри, М. Пирселл; пер. с англ. – М.: РОССПЭН, 2005. – С. 292–303; 297.
3. Делёз, Ж. Тысяча плато. Капитализм и шизофрения / Ж. Делёз, Ф. Гваттари; пер. с фр. и послесл. Я. И. Свирского, науч. ред. В. Ю. Кузнецов. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. – 895 с.
4. Барт, Р. Роман и дети / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М.: Прогресс; Универс, 1994. – С. 65.
5. Byars, J. All That Hollywood Allows: Re-reading Gender in 1950s Melodrama / J. Byars. – Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991. – P. 69.
6. Lacan, J. Of The Gaze As Objet Petit a / J. Lacan // The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis. – WW. Norton, 1998 (1981). – P. 74–75.
7. Варшавская, Ю. «Мы покакали: внутри секты мамочек» [Электронный ресурс] / Ю. Варшавская. – Режим доступа: <http://batenka.ru/2015/02/24/yomama/>. – Дата доступа: 20.09.2016.
8. Хорни, К. Невротическая личность нашего времени / К. Хорни. – М.: Академический проект, 2009. – С. 88.
9. Психологический портрет стервы / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://fotostrana.ru/public/post/333934/861015632/>. – Дата доступа: 20.09.2016.
10. Белякова, Е. Осторожно: психолог! [Электронный ресурс] / Е. Белякова. – Режим доступа: <http://impressionante.livejournal.com/20750.html>. – Дата доступа: 20.09.2016.

Поступила в редакцию 23.09.2016 г.

³ Холивар (от англ. *holy war* – священная война) – обреченный на неудачу спор, в котором каждый из участников настолько уверен в собственной правоте, что даже не пытается выслушать мнение оппонента.

УДК 004.738.5:316.42

Тревел-блогинг и медиатизация мест памяти

Ушанова И. А.

Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого,
Великий Новгород

В статье рассматривается специфика передачи и сохранения коллективной памяти в условиях современной медиатизированной коммуникации. На примере презентации «мест памяти» в популярных русско- и немецкоязычных ресурсах Интернета анализируются особенности и перспективы медиатизации памяти. В первых двух частях дается обзор исследований последних десятилетий в исследовательских полях media и memories studies. Основная часть материала посвящена изучению тревел-блогинга и его роли в сохранении мест памяти. В статье сравниваются особенности презентации мест памяти в российских и зарубежных тревел-блогах, а также рассматриваются возможности использования тревел-блогов в качестве новых мемориальных медиа и практик. Кроме того, сопоставительный анализ российских и немецких тревел-блогов демонстрирует перспективы для исследований мест памяти с точки зрения межкультурной коммуникации.

Ключевые слова: тревел-блог, медиатизация, коллективная и культурная память, места памяти.

(Искусство и культура. – 2016. – № 4(24). – С. 91–96)

Travel Blogging and Mediatization of Memorial Places

Ushanova I. A.

Novgorod State Yaroslav Mudry University, Veliky Novgorod

The article addresses specifics of transferring and retaining collective memory in the context of contemporary mediatized communication as well as memory mediatization as exemplified in the presentation of «memorial places» in popular Russian and German language Internet resources. First two parts offer an overview of recent decades' studies in the research areas of media and memories studies. The major part of the article is dedicated to the exploration of travel blogging and its role in memorial places preservation. The article analyzes and compares specifics of memorial place presentation in Russian and German travel blogs and considers the possibility of using travel blogs as new memorial media and practices. In addition to the above, the comparative analysis of Russian and German travel blogs demonstrates prospects of a cross-cultural study of memorial places.

Key words: travel blog, mediatization, collective and cultural memory, memorial places.

(Art and Culture. – 2016. – № 4(24). – P. 91–96)

Память, культура воспоминаний и места памяти уже более 25 лет принадлежат к центральным категориям гуманитарных и социальных исследований, а также отдельного направления memory studies. В условиях глобализации, коммерциализации и медиатизации традиционные формы передачи и сохранения памяти претерпевают кардинальные изменения. Активное развитие информационных технологий, появление новых средств коммуникации способствуют созданию мемориальных медиа и практик. Сетевые ресурсы предоставляют разнообразные возможности для репрезентации и актуализации традиционных «мест памяти» как в локальном медиаландшафте, так и на международном уровне.

Целью данной статьи является выявление особенностей и перспектив медиатизации мест памяти посредством тревел-блогинга в контексте медиатизированной межкультурной коммуникации.

Коллективная память и места памяти. В основе современных исследований коллективной памяти лежат труды французского ученого Мориса Хальбвакса и немецкого Аби Варбурга, которые еще в 20-е годы прошлого века обратились к этой проблематике. В 1980–1990-е годы интерес к проблеме памяти возобновился. Понятия памяти, воспоминаний и мемориальной культуры являются основополагающими в работах немецких ученых Яна и Алейды Ассман. Систематизируя механизмы куль-

Адрес для корреспонденции: e-mail: Irina.Ushanova@novsu.ru, ira29@mail.ru – И. А. Ушанова

турной и коллективной памяти, особое значение в своих работах они ученые отводят письменности как средству сохранения и передачи воспоминаний. Ян Ассман, подчеркивая влияние средств коммуникации на память, отмечает важность того, чтобы культурная память попала в поле зрения как феномен *suí generis*, как сфера культуры, где сплетаются традиция, историческое сознание, «мифомоторика» и самоопределение, и которая подвержена «в том числе процессам, обусловленным технической эволюцией средств коммуникации» [1]. Продолжая и развивая идеи своего супруга, Алейда Ассман выделяет социальную, коллективную и культурную память и обращает внимание на зависимость ее долговечности от средства коммуникации и носителей информации. Так, важнейшее средство социальной памяти – разговор, то есть этот тип памяти существует благодаря коммуникации. Пока группа с одинаковым опытом обменивается мнениями, до тех пор существует социальная память. В таких группах социальная память уходит вместе со смертью ее носителей (ср. Я. Ассман, «коммуникативная память»). Более устойчивой является коллективная память, так как в ней ментальные образы становятся иконами, а рассказы – мифами, важнейшее свойство которых – сила убеждения и аффективная эффективность. Долгосрочной памятью является культурная память, так как она опирается на институты – библиотеки, музеи и архивы [2].

Понятие «места памяти» уже прочно вошло в научный оборот благодаря концепции «мест памяти», разработанной французским ученым Пьером Нора в конце 80-х гг. XX века. В 2003–2008 годах идеи П. Нора и М. Хальбвакса побудили коллектив немецких авторов на создание трехтомного сборника «*Deutschen Erinnerungsorte*». Авторы и ответственные редакторы этого фундаментального издания Этьенн Франсуа и Хаген Шульце рассматривают места памяти как долговечные точки кристаллизации коллективных воспоминаний и идентичности. Понимание мест памяти, представленное в этом трехтомнике, может быть ближе российским исследователям, так как в отличие от П. Нора немецкие авторы исходят из «истории перемен и кра-

хов» Германии [3]. Поэтому в качестве немецких мест памяти рассматриваются лишь в малой степени географические места, как Веймар, Вартбург, Обераммергау, Дрезден. Большую часть составляют имена, явления и объекты, обладающие символическим значением (как позитивным, так и негативным) и функцией поддержания идентичности: Бранденбургские ворота, Берлинская стена, Бисмарк, Роза Люксембург, И. С. Бах, «*Made in Germany*», сказки братьев Гримм, словарь Дуден, Аусшвитц, Паульскирхе и др. Как отмечает российский историк Эмилия Шеуджен, «места памяти», несмотря на определенную неполноту, обладают удивительной способностью сохранять интеллектуальную и моральную власть над настоящим, удерживать в сознании людей основные исторические события прошлого вплоть до превращения исторического знания в различные формы мировоззренческого восприятия накопленного опыта, традиции его фиксации в мифах, легендах, преданиях и, что особенно значимо, в исторических сочинениях [4].

Медиатизация памяти. Но можно ли говорить о медиатизации мест памяти? В ответе на этот вопрос немецкий ученый Ф. Кротц категоричен: «Единственное, что может быть медиатизировано, это коммуникация или коммуникативное действие, так как это то, что изменяется посредством применения медиа» [5]. И уже с учетом этого можно говорить о медиатизации всего остального, что возникает при помощи коммуникации – знаний, отношений, идентичности, организации, культуры, общества, политики, реальности. Именно поэтому медиатизацию следует понимать как изменение коммуникации или коммуникативного действия в контексте изменения медиа. Взаимосвязь медиа и медиатизации Кротц объясняет на следующем функциональном базисе: медиатизация коммуникации возникает благодаря людям, использующим специфические техники для своих коммуникативных действий и превращающих их специфическим способом в медиа. «Как следствие они конституируют культуру и общество модифицированным образом» [5]. При этом решающими становятся социальные и культурные процессы, создающие коммуникативную потребность, в результа-

те чего люди используют имеющуюся технику новым способом, либо возникает спрос на новую технику. Социальные миры являются медиатизированным не тогда, когда медиа используются для коммуникации, а только тогда, когда происходящее в социальном мире не может быть понято или реконструировано без учета медиа [6]. И это в полной мере относится и к медиатизации мест памяти, так как коллективная память немыслима без использования современных медиа, ибо в медийной коммуникации формируется коммуникативная память.

Под медиатизацией памяти российский ученый А. Г. Агеева понимает виртуализацию социального механизма запоминания / забвения, разнообразие форм репрезентации прошлого в пространстве повседневности, транслируемых в цифровой медиасреде [7]. В своей работе «Медиатизация памяти: мемуарные свидетельства в блогах и социальных сетях» Г. М. Агеева анализирует влияние социальных ресурсов Рунета на память. Основное внимание она уделяет содержанию записей в блогах, высказываний на форумах, представительских страниц в социальных сетях. В Рунете присутствует множество ресурсов мемуарного и ностальгического характера. Популярны социальные сети как общего назначения, так и специализированные актуализуют старые связи, осуществляют поиск и объединение людей, имеющих, в том числе, и общее прошлое. В итоге складывается особая среда, где происходит коллективное ностальгирование по ушедшей эпохе и ее мифологизация. Ученый вычленяет основные характерные черты мемориальных практик в цифровой среде: фотопамять в блогосфере, доминирование семейной и личной памяти; демократизм и анонимность памяти [7]. Своим исследованием А. Г. Агеева показывает значимость и потенциал интерпретации и использования «сетевого материала» для историко-культурологических и социально-политических исследований.

Итак, новые медиа и новые технологии, с одной стороны, дополняют ряд средств для сохранения мемориальной культуры и культурной памяти. С другой – в условиях сетевого индивидуализма возникает опасность индивидуализации социальной памяти или ее быстротечности, быстрого забвения.

Поэтому исследования в русле memory и media studies актуальны сегодня как никогда.

Тревел-блоги как новые мемориальные практики. В данной статье эмпирическим материалом выступают медиатексты из популярных тревел-блогов. Выбор блогов этого типа неслучаен. Во-первых, культурная практика путешествий, их описание и эмоциональное обсуждение способствует запоминанию. Как отмечает А. Ассман, память отдельных лиц формируется в обмене с Мы-группами, которые существуют независимо друг от друга, но при этом усиливают друг друга или взаимодействуют. В таких группах воспоминания укрепляются посредством эмоционального содержания. Эмоции – это «усилитель внимания, способствующий стабилизации воспоминания» [2]. Во-вторых, сегодня все больше читателей через онлайн-сообщества, в блогах, на форумах порталов туроператоров участвуют в тревел-журналистике. Уже более пяти лет говорят не только о новом виде туризма «eTravel», но и о новом типе туристической коммуникации. Большинство путешественников охотно делятся воспоминаниями и впечатлениями на своих персональных страничках в социальных сетях. На крупных международных сайтах о путешествиях (например, Tripadvisor) туристы оставляют свои отзывы и оценки, что позволяет сформировать рейтинги достопримечательностей, экскурсий, отелей, ресторанов. Таким образом, путешественники превращаются в продюсеров. Тревел-блоги заняли свою нишу после того как травелог, традиционная литература о путешествиях потеряла свое былое значение в эпоху массового туризма. Как отмечает немецкий исследователь Михаэль Клемм в своей работе «Ich reise, also blogge ich», тревел-блог – это «своего рода Ренессанс травелога в Social Web» [8]. В свою очередь, тревел-блогинг выполняет больше функций, чем традиционная литература о путешествиях. Он служит интенсификации пережитого, рефлексии действий в чужой стране, поддержке связей на расстояниях, социальному и эмоциональному соучастию оставшихся дома, имплицитному приглашению к подражанию. Кроме того, травел-блог используется для самопрезентации с учетом полупро-

фессиональных и коммерческих интересов. «Этот общественный феномен (безупречное мультимодальное документирование в настоящем времени) возможен в рамках всеобъемлющего процесса медиатизации (ср. Ф. Кротц), который характеризуется растущей мобилизацией, динамикой, транслокализацией и аудиовизуализацией коммуникации посредством смартфонов и социальных сетей. Цифровые носители памяти изменяют культуру воспоминаний в контексте изменяющихся общественных медийных изменений и растущей индивидуализации при одновременном построении сетевого взаимодействия в “сетевом обществе”» [8].

За последние годы в структуре, форме и содержании тревел-блогов происходят значительные изменения. К основным, по мнению Михаэля Клемма, относятся: развитие из личного дневника в журналистский онлайн-журнал; от хобби к полупрофессиональным текстам и коммерческим интересам, от простых текстов и мультимодальным; от единичных самостоятельных блогеров к сотрудничающим блогерам в групповых блогах; от многообразия голосов к доминированию нескольких блогов/блогеров с доступом в масс-медиа; от альтернативной публичности к составной части медиаландшафта и т. д. Кроме того существуют блогеры, оплачиваемые туристической индустрией, чтобы они писали позитивные комментарии о конкретных туристических направлениях. К сожалению, тревел-блогерам все сложнее «сдерживать свое обещания о создании демократичной альтернативной публичности» [8]. Таким образом, и в тревел-блогах становится возможным целенаправленное конструирование мемориальных образов.

На сегодняшний день тревел-блоги делятся на три основные группы:

- блоги по типу Consumer to Consumer (C2C): в данных блогах путешественники информируют родственников, знакомых и заинтересованные лица о своем путешествии и полученном опыте;

- блоги Business to Consumer (B2C): через эти блоги туристические компании информируют своих клиентов, чтобы создать не только ощущение доверия и клиентскую связь, но и контролируемые

платформы для коммуникации отзывов/жалоб;

- блоги Business to Business (B2B): экспертные блоги, в которых знания, опыт и новости циркулируют в рамках профессионального сетевого взаимодействия [8].

Учитывая узкие рамки данной статьи, далее будут проанализированы только частные C2C-блоги. Даже в этом типе отмечается профессионализация и растущая коммерциализация, хотя они стараются сохранить свою аутентичность.

К характерным особенностям русскоязычных тревел-блогов можно отнести их ориентация на дальнейшее зарубежье и высокий уровень коммерциализации. Заметки о путешествиях по России встречаются значительно реже, чем описания дальних и экзотических странствий. Так, обзор первой двадцатки топ-100 тревел-блогов на Рамблере показал, что описания путешествий по России встречаются в следующих авторских блогах: «Сайт Винского» (Байкал, Красноярск, Эльбрус, Донбай и др.) [awd.ru], «Блог о самостоятельных путешествиях» (Байкал) [tuda-suda.net], коллективный авторский сайт «Дороги мира» [worldroads.ru]. Последний наиболее полно представляет возможности путешествий по России (Волгоград, Воронеж, Золотое кольцо, Москва и Подмосковье, Донская земля, Калмыкия, Краснодарский край, Санкт-Петербург, Ставропольский край). В рейтинге тревел-блогеров travelbloggers.ru/rating российская тематика обнаружена в блогах life-in-travels (Санкт-Петербург, Краснодар), yarovaya-travel.ru (Байкал), itsoknoproblem.com (Новосибирск, Хабаровск, Санкт-Петербург, Краснодар, Крым). Анализ тематики и самих текстов показывает актуальность, прежде всего, географических и природных мест памяти. Лидерами по упоминаниям являются Санкт-Петербург и озеро Байкал.

Далее более подробно рассмотрим немецкие тревел-блоги. В Германии тревел-блоги, особенно в форме личных дневников с большим количеством фотографий и видео, относятся к популярным тематическим блогам немецкоязычной блогосферы. К наиболее популярным немецкоязычным тревел-блогам можно отнести авторские коллективные блоги Travel on Toast

и Reisedepeschen, личные авторские Lilies Diary, Hundert Tage и Just Travelous. В качестве ключевых слов для поиска упоминаний мест памяти воспользуемся списком, предложенным в вышеупомянутом трехтомнике «Deutsche Erinnerungsorte».

Результат поиска показал, что качественными, разнообразными текстами и фотографиями о Германии отличается блог Reisedepeschen. Многие тексты носят ностальгический и мемориальный характер и содержат как национальные, так и региональные места памяти, как например, заметка Йоханнеса Клауса о берлинском парке Шпреевалд [reisedepeschen.de]. Популярность и востребованность блога отражается как в большом количестве комментариев, так и в том, что наиболее популярные тексты были изданы отдельной книгой.

Автор тревел-блога Lilies Diary Кристина Недер публикует на своем сайте заметки о путешествиях по Германии, выбирая в качестве целей символические места: Тюрингский лес, Гарц и гора Брокен, остров Зюльт, Гамбург и Кёльн, Бавария и Шварцвальд [lilies-diary.com]. Блогер стала известна благодаря описанию своего опыта в каучсёрфинге. По итогам трехмесячного каучсёрфинга в Берлине и описании его в своем блоге К. Недер в 2012 году издала отдельную книгу, расширив тем самым круг читателей.

Исключительно путешествиям по Германии посвящен авторский блог Hundert Tage (Сто дней) [100tage.jensfranke.com]. Именно сто дней блогер Йенс Фланке пешком путешествовал по Германии, публиковал об этом отчеты на своем сайте, отвечал на комментарии читателей. Итогом этого, как и в предыдущих случаях, стала публикация книги «100 Tage Heimat: Zu Fuss durch Deutschland» (в издательстве National Geographic). Блог наполнен фотографиями, которые не только документируют существующие места памяти, но и могут создавать новые. Практически в каждом тексте можно обнаружить национальные или региональные места памяти. Это и «Айзенах, родной город Баха», и упоминание знаменитой литературной «Группы 47» и ее участников Ханса Вернера Рихтера, Гюнтера Грасса, Эрих Кестнера, и пост под названием «Wir

sind Zugspitze», посвященный самой высокой горной вершине Германии. Данный блог интересен также четко прослеживающейся преемственностью в сохранении и трансляции мест памяти. Сам автор подчеркивает, что на этот проект его вдохновили, в том числе, и телевизионные документальные сериалы канала ZDF «Die Deutschen» и «Deutschland von oben» [100tage.jensfranke.com/fragen-antworten/]. Оба сериала, завоевавшие популярность у зрителей и профессионалов, дают представление об основных «местах памяти» Германии, начиная со времен Карла Великого.

Одна из самых популярных тревел-блогеров Yvonne в своем блоге «Just Travelous» не делает специального акцента на Германии, ограничиваясь рассказами о Берлине. Но даже при незначительном количестве публикации блогер обращает внимание читателей на известные места памяти Германии. Так, среди топ-10 мест, которые Yvonne предлагает посетить в Берлине, четыре относятся к традиционным «местам памяти»: 1. Brandenburger Tor; 5. Checkpoint Charlie; 8. Reichstag; 9. East Side Gallery [just-travelous.com]. Еще одному «месту памяти», связанную с жертвами Холокоста, блогер посвящает отдельную статью «ORTE DES ERINNERNS – EIN DENKMAL IN BERLIN».

Популярные в Германии англоязычные тревел-блоги travelblog.org и traveldudes.org, хотя и ориентированы больше на путешествия по миру, все-таки дают краткое представление и о Германии. Так, коллективный travelblog.org в разделе «Highlights from Germany» предлагает в качестве туристических целей: Берлин, Баварию и Октоберфест в Мюнхене, Нойшвайнштайн, круизы по Рейну и Мозелю, Гамбург, Дрезден, КЦ Дахау, Кёльнский собор. При этом в описании Берлина туристов призывают: «Stroll under Brandenburger Tor and Unter der Linden, find the remnants of the Berlin Wall, and contemplate the horrors of the holocaust at the Holocaust Memorial», а цель посещения концлагеря Дахау сформулирована как «Understand Germany's terrible past at Dachau Concentration Camp». Оба примера содержат перечисление известных мест памяти Германии. В двух статьях на traveldudes.org с говорящим названием «Top 5 Sites In Berlin To Absorb The History» и с ней-

тральным «Free Activities to Enjoy in Berlin» сделан акцент на все те же известные места памяти в Берлине: Берлинская стена, Мемориал Холокосту, Топография террора/ Бывший квартал СС; Бранденбургские ворота, бульвар Унтер ден Линден. Анализ блогов показал, что традиционные места памяти часто упоминаются именно в кратких информативных описаниях города или страны.

Заключение. Обобщая результаты исследования, можно констатировать, что мемориальные медиатексты тревел-блогов способны обеспечивать аккумуляцию, презентацию и трансляцию мест памяти. Высокий уровень интерактивности, непрерывное мультимедийное документирование частной и общественной жизни посредством мобильной коммуникации и новых гаджетов, развивающаяся инфраструктура социальных сетей, вовлечение людей всех возрастных групп – все это позволяет прогнозировать долгосрочное существование тревел-блогинга как формы коммуникации и носителя мемориальной информации. Кроме того, медиатизированные воспоминания, представленные в популярных тревел-блогах, становятся частью медиатизированной межкультурной коммуникации, так как содержат в себе среди прочего национальные стереотипы, установки и ожи-

дания. И это может быть еще одним направлением исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ассман, Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности [Текст] / Я. Ассман. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 24.
2. Assmann, A. Soziales und kollektives Gedächtnis [Электронный ресурс] / A. Assmann. – Режим доступа: <https://www.litwiss.uni-konstanz.de/fachgruppen/anglistikamerikanistik/personal-ifaculty-and-staff/detail-seite-angam/assmann-im-ruhestand-prof-dr-dr-hc-aleida-268/10688/8033/>. – Дата доступа: 20.05.2016.
3. Deutsche Erinnerungsorte / Francois E. u.a. (Hrsg.) – Bonn: BPP, 2005. – S. 11.
4. Шеуджен, Э. А. «Места памяти»: модная дефиниция или историографическая практика? [Электронный ресурс] // Вестн. Адыгейск. гос. ун-та. – 2012. – № 1. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/mesta-pamyati-modnaya-definitiya-ili-istoriograficheskaya-praktika>. – Дата доступа: 20.05.2016.
5. Krotz, F. Vor der Entdeckung der Zentralperspektive zur Augmented Reality: wie Mediatisierung funktioniert / F. Krotz, A. Hepp (Hrsg.) // Mediatisierte Welten. – Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2012. – S. 45–46.
6. Krotz, F. Mediatisierung / A. Hepp, F. Krotz u.a. (Hrsg.) // Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse. – Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2015. – S. 439.
7. Агеева, Г. М. Медиатизация памяти: мемуарные свидетельства в блогах и социальных сетях [Текст] / Г. М. Агеева // Вестн. Томск. гос. ун-та. – 2012. – № 363. – С. 68; 72.
8. Klemm, M. «Ich reise, also blogge ich» Wie Reiseberichte im Social Web zur multimodalen Echtzeit-Selbstdokumentation werden / M. Klemm // Websites & Sightseeing, Medienkulturen im digitalen Zeitalter / K. Hahn und A. Schmidl (Hrsg.). – Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2016. – S. 41, 42, 57.

Поступила в редакцию 29.08.2016 г.



ПЕДАГОГИКА

Фольклор в деятельности известных просветителей: этнопедагогический аспект

Виноградов В. Н., Орлова А. П.

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

Статья позволяет осмыслить значимость и своевременность решения на государственном уровне приоритетных проблем современности: возрождение народной педагогики и фольклора. Тандемное рассмотрение данных проблем путем историко-педагогического анализа деятельности прогрессивных педагогов (Я. А. Коменский, К. Д. Ушинский, Н. К. Крупская, А. С. Макаренко, П. П. Блонский, Г. Н. Волков, белорусских просветителей (Н. Я. Никифоровский, Е. Р. Романов, А. К. Серзпутовский, А. Е. Богданович, А. Пашкевич (Тетка), Якуб Колас, В. У. Ластовский, Е. Ф. Карский, М. В. Довнар-Запольский)) позволяет утверждать, что жизнеспособность педагогических теорий и концепций определена отношением к народной педагогике и фольклору как неотъемлемому ее элементу. Сквозь призму этнопедагогических знаний показано отношение известных просветителей к фольклору и стратегическая направленность их учений на гуманные традиции народной педагогики, этнопедагогизацию образования.

Ключевые слова: фольклор, народная педагогика, деятельность просветителей, этнопедагогика, этнопедагогизация образования.

(Искусство и культура. – 2016. – № 4(24). – С. 98–104)

Folklore in Activities of the Famous Educators: Ethnopedagogical Aspect

Vinogradov V. N., Orlova A. P.

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

Article allows to comprehend the importance and of the state decision of priority problems: revival of national pedagogics and folklore. The tandem consideration of these problems by the historical and pedagogical analysis of activities of progressive teachers (Ya. A. Komensky, K. D. Ushinsky, N. K. Krupskaya, A. S. Makarenko, P. P. Blonsky, G. N. Volkov, Belarusian educators (N. Ya. Nikiforovsky, E. R. Romanov, A. K. Serzhputovsky, A. E. Bogdanovich, A. Pashkevich (Ciotka), Yaqub Kolas, V. U. Lastovsky, E. F. Karsky, M. V. Dovnar-Zapolsky)) allows to claim that viability of pedagogical theories and concepts is determined by the relation to national pedagogics and folklore as its indivisible element. The authors of the article shows through a prism of ethnopedagogical knowledge the attitude of the famous educators to folklore and a strategic orientation of their doctrines on humane traditions of national pedagogics, an education etnopedagogization.

Key words: folklore, national pedagogics, activities of educators, ethnopedagogics, education etnopedagogization.

(Art and Culture. – 2016. – № 4(24). – P. 98–104)

Ситуация в современном мире обостряет деформацию национальных отношений, что актуализирует формирование этнической идентичности личности в системе образования, которая во многом определяет систему этносоциальных отношений, выбор и регуляцию того или иного типа поведения в поликультурной среде. Ученые разных областей знаний издавна пытаются найти панацею в решении вышеназванных проблем. Между тем на протяжении веков социализации и формированию этнической идентичности личности способствует народная педагогика и важнейшая ее составляющая – фольклор.

Цель статьи – показать, что прогрессивные просветители опираются в своей деятельности на народную педагогику и фольклор, где находят источник педагогических идей.

Актуализация исследования фольклора в наследии просветителей. По мнению ученых, фольклор может рассматриваться в качестве одного из ценностных конструктов, несущих в себе важнейшие этнические ментальные характеристики и общечеловеческие начала. Посредством фольклора возможно оказывать воспитательное воздействие на личность человека на всех этапах социализации, что позволяет рас-

сма­три­вать устное народное творчество в качестве важнейшего средства сохранения государственной безопасности общества. Важность и приоритетность фольклора в мировом сообществе подтверждает отношение к нему крупнейших международных организаций. В частности, ЮНЕСКО занимается проблемами охраны фольклора начиная с 1973 года. Соответственно, на государственном уровне решается вопрос о возрождении и сохранении фольклора, поскольку он обеспечивает сохранение этнической идентичности личности в поликультурном социуме. Появляются фундаментальные исследования, где на научно обоснованных материалах предлагается ввести систему идентификации и документации проявлений фольклора, позволяющую оберегать аутентичность и подлинность проявлений фольклора (М. Х. Шебзухова, 2002).

В настоящее время приоритетным в целом ряде стран, в том числе в Беларуси и России является этнопедагогизация. При разработке концепции этнокультурного образования в современном поликультурном социуме ученые останавливают внимание на важнейших стратегических принципах, где выделяют «принцип этнопедагогизации образовательной среды на основе регионализации-районирования содержания этнокультурного образования» (Е. А. Ангархаева, 2003; Е. С. Бабунова, 2009; Ж. К. Жаулыбаев, 2006; Г. В. Палаткина, 2003; Ф. Г. Ялалов, 2001). Исследования методологического характера рассматривают управление деятельностью учителя по внедрению этнокультурной коннотации образования (Е. Н. Ненькина, 2006), теоретические основания и педагогические условия этнокультурного образования в условиях поликультурного социума (И. В. Малиновский, 2004). Намети­лась тенденция рассмотрения регионализации образования и подготовки специалистов социальной и образовательной сфер в контексте этнопедагогики. Ученые, разрабатывая концепцию регионализации образования, опираясь на теоретические подходы в обосновании этнопедагогики (В. Ф. Афанасьев, В. М. Бурхинов, Г. Н. Волков, А. А. Данилов), вкладывают в содержание регионального образования прогрессивные начала традиционной, народной педагогики (Н. А. Садовский, 2004). Имеются исследования, посвященные формированию этнопеда­

гогической культуры учителя (Г. П. Вайгульт, 2004; Ю. М. Махмутов, 2009; С. Г. Тишулина, 2006), формированию этнопедагогической компетентности студентов в процессе обучения в педвузе (А. В. Кайсарова, 2008), формированию поликультурной компетентности студентов средствами народной педагогики (Ю. В. Ломакина, 2012); рассматривающие теорию и практику этнопедагогической подготовки социальных работников (Н. Л. Максимова, 2006), социальных педагогов (Р. В. Комраков, 2005; Л. И. Магомедова, 2008), валеологов (Е. Б. Плотникова, 2000), учителей технологии (Б. И. Беляева, 2000), работников системы дошкольного образования (Л. С. Берсенева, 2002; О. И. Давыдова, 2000; Р. М. Мубаракшина, 2006; Р. М. Рамазанова, 2001) и школы (Л. С. Берсенева, 2002; Е. В. Юдина, 2008). Исследуются педагогические технологии использования народной педагогики в процессе повышения квалификации учителя (И. М. Хамитов, 2000).

Существенное место в процессе этнопедагогизации занимает фольклор как неотъемлемая часть родного языка, отражающего портрет народа, т. е. представления об этнической принадлежности личности. Вышесказанное проецирует внимание ученых на проблеме реализации фольклора в формировании личности на разных этапах возрастного развития. Многие исследования раскрывают потенциальные возможности использования устного народного творчества в отдельных 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 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 младших школьников (С. А. Герасимов, 2004; М. И. Корякина, 2002; А. А. Мирзаянов, 2006; Б. С. Найденов, 1954; М. М. Никеева, 2006), а также на формирование их этнической идентичности (Е. В. Беляева, 2005).

Следует выделить ряд исследований диссертационного характера, в которых взаимосвязь фольклора и народной педагогики в развитии педагогической мысли и образования просматривается посредством изучения деятельности известных просветителей, занимающихся сбором и изучением фольклора и этнографии. Здесь можно отметить работы философов (М. С. Колесова, 1973), филологов (Н. Колесниченко, 2011), педагогов (Е. Д. Бекоева, 2012), а также труды сугубо этнопедагогического характера (К. Ж. Успанова, 2002; Е. Л. Михайлова, 2009; Г. В. Нездемковская, 2012; А. П. Орлова, 1998; В. С. Болбас, 2016) [1].

Фольклор в деятельности зарубежных педагогов-просветителей. Прогрессивные просветители всех времен и народов с большим почтением относились к народной мудрости. Понимая, что фольклор является живым организмом, влияющем на сохранение этнических особенностей народа, они старались принимать активное участие в его сборе, изучении и внедрении в школьное обучение. Я. А. Коменский во время учебы 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. Значимость данной работы заключается в том, что каждую пословицу и поговорку Я. А. Коменский снабдил комментарием. Все это оказало влияние на развитие педагогической системы ученого, обусловив преемственность народной педагогики и учения основоположника научной педагогики.

К. Д. Ушинский, говоря о гении 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 и воспитательном значении народной педагогики практически воплотились в «Родном слове (книге для учащихся)», где нашли свое место

пословицы, поговорки, сказки, скороговорки, загадки и ряд других средств данной педагогики. Идея народности воспитания стала центральной в педагогической концепции К. Д. Ушинского, определив его роль в развитии отечественной педагогики и место в едином историко-педагогическом процессе. Учение великого педагога о народности воспитания оказало значительное влияние на развитие педагогики, акцентировав внимание ученых на народной педагогике, а, соответственно, на родном языке и фольклоре.

В связи с этнопедагогической ценностью устного народного творчества следует обратить внимание на деятельность Н. К. Крупской. Педагог видел огромный педагогический потенциал фольклора и его роль в формировании личности детей младшего школьного возраста. В 20–30-е годы прошлого столетия она принимала 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 устного народного творчества, в работе новой школы. Особо ярко это проявилось на примере 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 направляла и координировала работу в данном направлении Н. К. Крупская. Педагог считала, что для эффективности воспитания необходима прочная опора школы на народный опыт. Она успешно развивала в своих теоретических исследованиях идею преемственности народной и научной педагогики, использовала народную педагогику как важный источник педагогических идей и предлагала реализовывать ее прогрессивные начала в работе школы.

А. С. Макаренко был последователем К. Д. Ушинского в развитии идеи народности воспитания. Преподавание в своих учебно-воспитательных учреждениях он строил с опорой на родной язык. Неотъемлемым компонентом уроков украинского и русского языка и литературы становится устное народное творчество. Оно используется всегда с определенной воспитательной

целью. Устное народное творчество Антон Семенович рассматривал как важнейшее средство духовно-нравственного и общекультурного развития подрастающего поколения, отдавая дань его огромным воспитательным возможностям. Причем здесь А. С. Макаренко проявлял себя не только как великий педагог, но и как интернационалист. В своей работе он исследовал народные сказки, песни, пословицы, поговорки, загадки, другие виды устного народного творчества больших и малых народов СССР, особое внимание уделяя духовно-нравственным традициям русских, белорусов и украинцев, имеющих единую историческую общность [2].

Следует отметить особое отношение к фольклору основоположника этнопедагогической науки Г. Н. Волкова. Он 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» [3, с. 4].

Фольклор в деятельности отечественных педагогов-просветителей. Примером положительной реализации фольклора в развитии национальной школы служит опыт белорусских просветителей XIX – начала XX века, принимавших активное участие в сборе, изучении и пропаганде фольклора: Н. Я. Никифоровский, Е. Р. Романов, А. К. Сержпутовский, А. Е. Богданович, Алоиза Пашкевич, Якуб Колас (К. Н. Мицкевич), В. У. Ластовский, Е. Ф. Карский, М. В. Довнар-Запольский. Опираясь на идею народности воспитания, они развивали белорусскую школу и педагогическую мысль. Результаты их научных поисков и исследований нашли отражение в фундаментальных сборниках устного народного творчества, словарях белорусского языка, которые и сегодня помогают возрож-

дению культуры, гуманных традиций народной педагогики. А. Н. Пынин, 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 развития и изучение духовной и материальной культуры Беларуси позволило ученому не только увидеть богатый духовный мир белорусов, их высокую нравственность, но и выдвинуть важнейший принцип проведения этнопедагогического исследования, выкристализовавшийся в результате анализа и обобщения изданных трудов просветителей Беларуси: народно-педагогические идеи, средства и методы следует рассматривать в динамике исторических и социально-политических событий. Работа ученого может служить основой для рассмотрения роли и места фольклора, а, следовательно, народной педагогики в деятельности белорусских просветителей, в развитии этнопедагогической мысли. Это подтверждается современными этнопедагогическими исследованиями, касающимися развития педагогической мысли в Беларуси, в которых ученые сознательно опираются на фольклор при анализе в оценке деятельности белорусских просветителей (см., в частности, диссертационное исследование В. С. Болбаса «Этико-педагогическая мысль в Беларуси X–XVIII вв.: генезис и преемственность развития», 2016.)

Проанализируем работу ряда белорусских просветителей с точки зрения отношения к фольклору в контексте этнопедагогического знания. Н. Я. Никифоровский – белорусский фольклорист, этнограф, педагог, просветитель, известный как собиратель духовной и материальной культуры белорусов. Среди его трудов в области фольклористики следует назвать ряд сборников: «Простонародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи, легендарные сказания о лицах и местах» (1897), «Простонародные загадки» (1898), «Белорусские песни-частушки» (1911), «Полупословицы и полупоговорки, употребляемые в Витебской Белоруссии» (1910–1913)). Сбор, систематизация и изучение этнографии и фольклора, прежде всего устного народного творчества и игр

Витебской Беларуси, позволили просветителю увидеть ряд значимых этнопедагогических идей: в народе заложен богатейший творческий, педагогический и интеллектуальный потенциал; мать в патриархальной белорусской семье – непревзойденный воспитатель; устное народное творчество – неисчерпаемый источник для всестороннего изучения духовной культуры народа, в том числе педагогического наследия; игра – основной вид воспитательной деятельности, независимо от возраста воспитанника. Кстати, он предложил описание и воспитательный анализ более 60 игр, разделив их на «бавы дзяцей», «бавы падлеткаў», «бавы моладзі», «бавы ўзможных асоб».

Е. Р. Романов – педагог, этнограф, фольклорист. В процессе сбора и изучения духовной и материальной культуры белорусов он приобщался к педагогическим традициям и обычаям белорусского народа и пропагандировал их посредством издания ряда фундаментальных трудов по этнографии и фольклору. В частности, в 1886–1912 годах вышел в свет многотомный труд просветителя «Белорусский сборник» (Вып. 1–9). В работе нашли свое место пословицы, поговорки, загадки, народные сказки (мифологические и бытовые), духовные стихи, заговоры, белорусские народные мелодии, песни (сезонные, обрядовые, игровые), народные танцы. В специальных выпусках представлены сведения о народном быте, календаре, верованиях, обрядах (родины, крестины, свадьба) белорусов, а также сведения о «тайных» языках различных белорусских субкультур. В результате выкристализовываются этнопедагогические взгляды просветителя: белорусский народ – обладатель самобытной национальной культуры, в том числе педагогической; устное народное творчество – средоточие морали народа; игра – важнейшее средство воспитания; традиционные игры детей возникают на основе характерных видов трудовой, прежде всего сельскохозяйственной деятельности народа; необходимо привлекать учителей и широкую общественность к сбору и изучению с педагогической точки зрения детских игр и игрушек белорусского народа.

А. К. Сержпутовский – этнограф, фольклорист, педагог. Углубленное занятие этнографией и фольклористикой, о чем свидетельствуют многочисленные научные

исследования, подготовленные на основе материалов этнографических экспедиций расширили познания о народном творчестве. С этнопедагогической точки зрения определенный интерес представляют очерки «Белорусы-полешуки» (1908) (описаны постройки, быт, обычаи и верования крестьян), «Очерки Белоруссии» (1907–1909), «Земледельческие орудия белорусского Полесья» (1910), «Бортничество в Белоруссии» (1914), а также сборники «Сказки и рассказы белорусов-полешуков» (1911), «Сказки и рассказы белорусов из Слуцкого уезда» (1926), «Суеверия и предразсудки белорусов-полешуков» (1930). В последней книге наибольший интерес представляют разделы «Чараватасць», «Раджанне», «Хрысціны», «Гадоўля дзяцей», «Гадоўля падшпаркаў і іх жытка», «Жыццё моладзі». Изучение духовной культуры белорусов, прежде всего древнейших народных традиций белорусов-полешуков, способствовало формированию ряда идей этнопедагогического плана: изучение духовной культуры способствует воспитанию высоконравственных качеств (трудолюбия, коллективизма, взаимопомощи, вежливости, послушания); в народной педагогике следует выделить как положительные так и отрицательные стороны; положительный народный педагогический опыт – основа разработки учителями эффективной программы воспитания детей. Последнее подтверждает разработанная ученым-педагогом программа «Элементарное воспитание», включающая ряд важных с точки зрения этнопедагогики разделов.

А. Е. Богданович – педагог и известный этнограф и фольклорист. Занятия этнографией и фольклором позволили ему досконально изучить белорусскую народную педагогику, рассматривать ее идеи как действенное средство формирования личности ребенка. Он совместно со своими учениками углубленно занимался сбором, изучением и пропагандой этнографии и фольклора. Им были изданы не только материалы по этнографии и фольклору (определенный интерес представляет сборник белорусских сказок, где нашли свое воплощение идеи народной педагогики), но и написаны работы, специально посвященные анализу белорусской народной педагогики, раскрытию богатейшего потенциала отдельных ее средств и мето-

дов (см., например, статью «Педагогические воззрения белорусского народа», 1886). А. Е. Богданович признает решающую роль средств и методов семейного воспитания (труда, устного народного творчества, личного примера). Особую роль в воспитании детей отводит народной сказке, где черпает педагогические идеи (гуманизм, демократизм, коллективизм, нравственный долг), которые использует в целях нравственного и умственного формирования личности детей.

Важные идеи о ценности фольклора в формировании личности, раскрывал в своих многочисленных трудах ученый, педагог, белорусский историк, этнограф, фольклорист М. В. Довнар-Запольский («Белорусское прошлое» (1888); «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 этнопедагогических 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, 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 про-

свещения и способствуют нравственному оздоровлению общества

Е. Ф. Карский – филолог-славист, а также этнограф и педагог. В обобщенном виде результаты работы по сбору и изучению материалов по белорусскому языку и устному народному творчеству представлены в трехтомном фундаментальном труде «Белорусы». Первый том был издан в 1903 году, последующие, с включением ряда новых отделов, издавались на протяжении нескольких лет, вплоть до 1922 года. В этой работе были не только помещены материалы в области белорусской лингвистики, этнографии, фольклористики, но и по народной педагогике. Всестороннее изучение этнографии, белорусского языка и фольклора народа позволило просветителю выдвинуть ряд значимых этнопедагогических идей: пословицы, поговорки, сказки, заговоры – народно-педагогические средства, наделенные богатейшим воспитательным потенциалом; белорусские сказки играют определяющую роль в воспитании нравственно-этических норм, поскольку учат нравственности.

Среди белорусских просветителей можно особо 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 родной 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

и 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 отражена 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, возвращенную 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.

Нельзя не отметить также творчество белорусского писателя, общественного и политического деятеля, историка и филолога В. У. Ластовского. Глубокое знание истории, 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, языку. Наиболее ярко народно-педагогические взгляды белорусского народа были охарактеризованы в работе «Што трэба ведаць кожнаму беларусу?». Практическая реализация народной педагогики и непосредственно фольклора 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

этнопедагогическая идея, заложенная в наследии Ластовского: чтобы в белорусской семье уважали «звычаі і традыцыі беларусаў»; чтобы «спяваліся беларускія песні»; чтобы дети любили свой край, народ, песни, сказки, язык [4].

Таким образом, можно отметить, что белорусские просветители конца XIX – начала XX века внесли значимый вклад в сбор, изучение (систематизацию, научное описание) средств и методов народной педагогики (прежде всего фольклора), а также определили их педагогический потенциал. Их теоретико-методологическое и методическое наследие имеет неоценимое значение для последующего развития этнопедагогики.

Заключение. Фольклор занимает значимое место в деятельности многих известных педагогов-просветителей (Я. А. Коменский, К. Д. Ушинский, белорусские просветители конца XIX – начала XX века, Н. К. Крупская, А. С. Макаренко), определяя их отношение к народной педагогике и, соответственно, жизнеспособность и актуальность их педагогических учений. Проведенный анализ диссертационных работ, подготовленных российскими и белорусскими учеными, а также трудов зарубежных и отечественных просветителей свидетельствует о том, что проблема этнопедагогизации образования и использования фольклора в решении современных воспитательных целей и задач как никогда актуальна и значима. Изучение наследия прогрессивных просветителей – ключ к реализации идей народной педагогики и фольклора в современной системе образования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Электронная библиотека диссертаций. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/>.
2. Орлова, А. П. 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.
3. Волков, Г. Н. Этнопедагогика: учебник для студ. сред. и высш. пед. учеб. заведений / Г. Н. Волков. – М.: Изд. центр «Академия», 1999. – 168 с.
4. Орлова, А. П. Этнопедагогика: учеб. пособие / А. П. Орлова. – Минск: РИВШ, 2014. – 408 с.

Поступила в редакцию 23.06.2016 г.

УДК 75.049.6:7.012

Приемы создания образа в композиции натюрморта

Сенько Д. С.

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

Одним из средств познания и преобразования окружающей действительности, формой отражения и выражения чувств, мыслей, устремлений художника выступает художественный образ. В процессе создания художественного образа происходит взаимодействие двух полярностей – реалистической фиксации явлений действительности и их субъективная оценка и выражение с помощью композиционных средств и приемов. Каждый художественный образ требует своих индивидуальных композиционных средств выражения и художественных материалов. Сложность и многоплановость работы над композицией связана с анализом, переосмыслением и преобразованием предметов и явлений окружающей действительности на основе выделения наиболее типичических свойств, качеств и отношений объектов изображения с помощью композиционно-изобразительных средств, приемов и материалов.

В статье рассматривается дифференциация роли и значение второстепенных элементов изображения от существенных, характерных, типичических, важных для концентрации на них внимания зрителя при восприятии художественного произведения.

Ключевые слова: изобразительное искусство, образ, композиция, натюрморт, приемы и средства композиционно-образного решения.

(Искусство и культура. – 2016. – № 4(24). – С. 105–110)

Techniques of Shaping Image in the Composition of Still Life

Senko D. S.

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

The artistic image is one of the means of knowledge and transformation of reality, a form of reflection and expression of feelings, thoughts, and aspirations of the artist. In the process of creating an artistic image the interaction of the two polarities, realistic fixing of phenomena the reality and their subjective evaluation and the expression with the help of composite tools and techniques, occurs.

Every artistic image requires its individual composition techniques of expression and artistic materials. Complexity and variety of the work with composition is connected with the analysis, rethinking and transformation of objects and phenomena of the surrounding reality on the basis of identification of most typical features, qualities and relations of depicted objects with the help of composition ways, tools and materials.

The article discusses a range of issues related to the differentiation of the role and importance of secondary image elements from the essential, characteristic, typical, and important to concentrate the viewer's attention on them in the perception of a work of art.

Key words: fine art, image, composition, still life, techniques and means of compositional and figurative solutions.

(Art and Culture. – 2016. – № 4(24). – P. 105–110)

Работа над композицией реалистического произведения изобразительного искусства представляет собой творческую деятельность, направленную на создание новой целостной художественно-образной формы. Художественный образ – одна из основных и наиболее сложных категорий искусства. Над проблемой выявления логики и механизмов создания высокохудожественного образа, максимально полного освоения художественного мира произведения работали такие известные ис-

следователи, как Н. Н. Волков, А. А. Ковалев, В. К. Лебедко, Л. Г. Медведев, Е. В. Шорохов [1–5].

Цель статьи – выявление приемов создания натюрморта.

Натюрморт как базовая жанровая форма в освоении образных средств. Натюрморт можно рассмотреть и как особое мировоззрение, взгляд художника на мир неодушевленных предметов, пространство созданное, сформированное и освоенное человеком. Это делает его глубоко содержа-

Адрес для корреспонденции: e-mail: Senko17@tut.by – Д. С. Сенько

тельным жанром. В натюрморте не просто изображается предмет. С помощью предмета и через предмет выражает свое представление о творчестве, решает разнообразные эстетические задачи, материализует свои мысли. В этой связи можно говорить о том, что предметы составляют образный язык, с помощью которого изъясняется художник. Используя свойство вещи выражать мысль, он сознательно подбирает и komponует их для придания картине нужного идейно-содержательного оттенка. Таким образом, объединенная изобразительно-выразительными средствами композиции «мертвая натура» получает совершенно иное звучание, сообщая изображению своеобразный эмоционально насыщенный образ [6].

Воссоздание предметного мира в натюрморте, как правило, имеет самоценное художественное значение, хотя за изображением вещей часто скрывается сложное символическое или аллегорическое содержание, стремление к созданию цепи ассоциаций, так или иначе характеризующих хозяйина предметов.

Другое назначение натюрморта – служить своеобразной творческой лабораторией, где художник решает различные композиционно-образные задачи, совершенствует мастерство, вырабатывает свой стиль, почерк, апробирует технические и композиционные приемы. Натюрморт как ни один из других жанров живописи представляет неограниченные возможности для композиционно-образных поисков. Этому способствует то, что натюрморт можно ставить и писать в различных условиях: в помещении при дневном или искусственном освещении, на открытом воздухе (в тени и на солнце); изменять состав и форму предметов, колорит, фактуру, не нарушая при этом эстетической и смысловой сущности предметов. В композиции натюрморта как ни в одном другом жанре образ может быть динамичен, подвижен в своем содержании, в зависимости от творческой концепции автора в решении художественных задач, в нем могут отражаться, или проявляться самые разнообразные свойства и качества предметов.

Композиционные приемы образного решения. Организации разнообразных художественно-образных связей и отно-

шений между различными компонентами изображения натюрморта способствуют композиционные приемы. В работе над композицией натюрморта можно достигнуть выразительности образного решения с помощью высокого или низкого горизонта, изменения в соотношении предмета и пространства (уплощение, растворение, выделение). Широкие творческие возможности для выявления объема и передачи пространства дает освещение (контраст света и тени, силуэтность, нюансность), «валерность» и контрастность общего тона в картине. Неожиданные эффекты образного решения связаны с деформацией объема светом, цветом или тоном, обобщением и детализацией формы. Яркий пример картина Марии Елены Вьейра Да Сильвы «Шах и мат» (ил. 1).

Квадраты, прямоугольники, ромбы, окрашенные в мягкие приглушенные тона, располагаются по сбивчивым диагоналям, образуя решетчатую конструкцию. Центральная форма шахматной доски под воздействием перспективных эффектов кажется медленно уплывающей в глубину. Картинное поле будто изгибается, искривляется, не нарушая при этом пластического строя композиции.

Цветопластическое решение может быть обогащено разработкой фактуры поверхности, индивидуальной манерой письма (раздельный, смазанный, штриховой или «пуантилистический» мазок, интенсификация цвета) (ил. 2).

Особо следует отметить такие способы композиционно-образного решения, как минус-прием, предполагающий фрагментарность изображения, недосказанность решения; остранение, связанное с активизацией восприятия объекта посредством сознательного нарушения привычной схемы или создания необычной, «странной» точки зрения; прием изоляции и другие (ил. 3).

Особое значение в композиционном построении натюрморта, достижении выразительности и зрительной целостности образа имеет формат и пропорциональные соотношения элементов изображения. Размер формата зависит от содержания произведения, количества предметов. Для каждого сюжета должен быть найден наиболее подходящий размер. В процессе

работы над эскизом композиции необходимо определить оптимальное соотношение сторон картинной плоскости. Наиболее приятные для восприятия соотношения близки к пропорциям золотого сечения: 1х2, 2х3, 3х4, 3х5. Удачная композиция получается, когда у зрителя не возникает желания увеличить или «обрезать» края картинной плоскости, изменить масштаб предметов. В композиции листа не должно быть пустых, «неработающих» мест. И в то же время, чрезмерно укрупненные изображения предметов смотрятся «зажатыми» в границах картинной плоскости или активно наступающим на зрителя.

Надо помнить, что мелкое изображение, если оно не подчинено смысловым задачам композиции, теряет выразительность на большом формате. Его можно свободно передвигать с одного места на другое, однако, ощущение пустоты при этом остается.

К вопросам организации картинной плоскости относится выяснение величины пространства слева и справа, сверху и снизу от предметов. Наиболее выгодно помещать основную группу на втором пространственном плане, при этом несколько сокращается величина изображения. Однако благодаря этому образуется поле на переднем плане, служащее для ввода зрителя в композицию.

При наличии значительного количества свободного места в той или иной стороне формата, смысловой, зрительный и композиционный центры могут оказаться сильно смещенными в противоположную сторону. В подобных случаях натюрморт выглядит перегруженным там, где располагается основная масса, вызывая нарушение композиционного равновесия. Если зрительная ось равновесия находится далеко от центра формата, то одна из частей композиции будет перегружена по массе, что может сообщить ей одностороннюю динамику. Устойчивости, равновесия можно добиться сближением композиционного центра с оптическим или геометрическим центром формата.

Динамическое изображение строится на резких сдвигах композиционного центра от вертикальной оси картинной плоскости, введением диагональных направлений. В этих случаях в достижении зрительного равновесия масс активно участвует ритм.

Ритм, заложенный в структурную основу композиции, организует все элементы изображения, создает зрительный каркас, который руководит нашим восприятием произведения. В организации композиции используются различные виды ритмов – линейные, светотеневые, объемно-пространственные, цветопластические и другие. Сопоставляя при восприятии произведения элементы композиции по размеру, форме и цвету, мы выделяем главные, сосредотачиваем на них внимание, последовательно передвигаясь к второстепенным. Однако нагромождение ритмов усложняет композицию, делает ее запутанной для восприятия смысла. В связи с этим следует избегать неестественной расстановки предметов.

Особую роль в ритмической упорядоченности изображения предметов в натюрморте играют контрасты. Контраст размеров, форм, интервалов между предметами нарушает покой, придает композиции динамичность. Выделяя те или иные участки изображения, они делают их то более активными, то скрытыми, пассивными. Произведение, построенное на небольших различиях в свете, тоне, цвете, форме, без определенных, акцентирующих внимание зрителя, «вспышек» выглядит однообразным, монотонным, лишенным пластической выразительности.

Важное значение в построении композиции натюрморта имеет организация пространственных планов. В решении пространства натюрморта условно можно выделить два способа: иллюзорно-перспективный и условно-предметный. Для первого способа характерным является точное следование законам линейной и воздушной перспективы. Главным средством передачи пространства и формы служит светотень и связанная с ней воздушная среда. Реальное ощущение пространства создается за счет различия в тональной и цветопластической характеристике предметов ближнего и дальнего планов. Необходимо помнить, что изобразительное искусство расценивает плоскость как основу для построения пространственного образа. И одной из задач ставит достижение единства двухмерной плоскости и изображения трехмерного предмета. Прекрасными образцами достижения единства предмета и простран-

ственной среды могут служить натюрморты Ж.-Б. Шардена.

Иной подход к организации пространства мы видим у художников, ставивших перед собой задачи конструктивного построения композиции. В их творчестве основным средством пространственного решения становятся формы предметов, их цвет, фон, размещение на плоскости. В этом случае построение глубины идет от одного предмета к другому за счет индивидуальной трактовки формы и на основе цветовых и пластических отношений. К этому направлению в натюрмортной живописи принадлежат работы К. Коровина, К. Петрова-Водкина и других художников.

Особые принципы организации картинной плоскости присущи декоративному решению натюрморта. Построение образа при этом идет не по пути точного воспроизведения натуральных форм во взаимосвязи с реальным пространством. Декоративная композиция строится за счет подчинения объемной формы предметов и пространства плоскости.

Приведение иллюзорной глубины к условной открывает новые возможности для насыщения композиции орнаментальными мотивами, декоративными элементами, подчеркивания ритмической взаимосвязи форм, использования локального тона, изменения цветовых характеристик предметов, усиления фактурных свойств поверхности и т. п.

Установление смысловых и формально-пластических отношений между составными элементами композиции натюрморта непосредственно связано с выделением наиболее важной в тематическом отношении части изображения и подчинением ей второстепенных деталей. Отсутствие композиционной упорядоченности, неумелая расстановка смысловых и зрительных акцентов создает путаницу, лишает произведение целостности и завершенности. В этом основную смысловую и образную нагрузку берет на себя композиционный центр.

Композиционным центром обычно выступает предмет или группа предметов, которые наиболее ярко выражают представление об изображаемой теме и обуславливают взаимную связь всех элементов композиции. Главный предмет,

расположенный в центре постановки, заставляет организовывать ее по принципу геометрического равновесия, симметрии. Расположение в центре главного предмета может быть и в асимметричной композиции. Равновесие здесь достигается за счет цветовых и тоновых контрастов, введения дополнительных предметов, расстановки интервалов между ними и т. п.

Существует много способов выделения композиционного центра. Центр композиции может быть выделен размером, формой, цветом, тоном, положением в пространстве. Однако можно найти ряд композиционных решений, когда композиционный центр явно не выражен. К таким работам можно отнести «Натюрморт с цветами и кувшином» И. В. Ключа, «Груши» И. Грабаря. Художественный образ здесь строится на резком смещении точки зрения, концентрическом расположении предметов или объединении их в группу.

Композиционные приемы выступают способом достижения художественно-образной цели. Выбор из множества вариантов лучшего, безусловно, опирает на восприятие и анализ уже готовых творческих решений, но на этом не останавливается. От художника требуется способность творческого созидания, которое возможно только на основе глубокого осознания и целенаправленного практического освоения всего арсенала средств и приемов композиционного мастерства. В основе композиционно-творческой деятельности художника лежит способность мыслительного моделирования разнообразными композиционными приемами с целью достижения оптимального художественно-образного решения творческих задач.

С этих позиций важно формирование осмысленного подхода не только к композиционной деятельности, но и к процессам отражения и восприятия действительности (наблюдения, представления, понятия, суждения, умозаключения, оценки, ассоциации, предвосхищения, образной интерпретации и т. д.). Генерировать качественно новые композиционные способы выражения позволяет органичное соединение эмоционально-чувственной сферы творческой деятельности с соответствующими изобразительно-выразительными средствами.

Психологические компоненты композиционной деятельности. Для повышения креативности композиционных поисков необходимо формировать умения осмысливания и управления мыслительными и чувственными процессами отражения действительности. Развитие этой способности предполагает активное включение в процесс композиционной деятельности механизмов категоризации (установления качественной определенности объекта изображения, его места и роли по отношению к окружающим его предметам и среде), визуализации (воплощение мыслеобразов в конкретную форму), смысловой интерпретации с последующим переводом полученной информации на изобразительно-выразительный язык на основе синтеза образных представлений, их схематизации, типизации, заострения в сочетании с обозначенными выше композиционными приемами образного решения. В связи с этим возрастает роль самонаблюдения, самоанализа и самооценки эмоциональных и мыслительных процессов.

Одним из основных недостатков, встречающихся в композиционной деятельности студентов, является стихийность мыслительных действий, неумение отслеживать, оценивать, направлять и регулировать поток мыслеобразов. Эффективность композиционно-творческих поисков зависит от умения анализировать содержание, характер и глубину мыслительной деятельности и произвольно вызывать в сознании нужные образы, регулировать последовательность их возникновения в сознании, а также оценивать содержание мыслеобразов, концентрировать внимание на какой-либо одной мыслеформе, трансформировать ее на уровне представления в заданном направлении.

Изобразительно-выразительные возможности натюрморта. Практическое освоение приемов создания образа может успешно проходить в границах жанра натюрморта, так как он позволяет достаточно свободно оперировать любыми изобразительно-выразительными средствами в рамках данной жанровой формы. Натюрморт представляет неограниченные возможности для изучения особенностей формообразования в композиции. Этому

способствует то, что натюрморт можно ставить и писать в различных условиях: в помещении при дневном или искусственном освещении, на открытом воздухе (в тени и на солнце); изменять состав и форму предметов, колорит, фактуру, не нарушая при этом эстетической и смысловой сущности предметов. Возможность свободной трансформации предметного мира без ущерба для его идейно-содержательной и эстетической сущности способствует решению самых разнообразных учебных задач.

В работе над композицией натюрморта можно достигнуть выразительности образного решения с помощью высокого или низкого горизонта, изменения в соотношении предмета и пространства (уплощение, растворение, предмета и объема). Широкие творческие возможности для выявления объема и передачи пространства дает освещение (контраст света и тени, силуэтность, нюансность), контрастность (нюансность) общего тона в картине.

Особые принципы и приемы организации картинной плоскости присущи декоративному решению натюрморта. Построение образа при этом идет не по пути точного воспроизведения натуральных форм во взаимосвязи с реальным пространством. Декоративная композиция строится за счет подчинения объемной формы предметов и пространства плоскости. Приведение иллюзорной глубины к условной открывает новые возможности для насыщения композиции орнаментальными мотивами, декоративными элементами для подчеркивания ритмической взаимосвязи форм, использования локального тона, изменения цветовых характеристик предметов, усиления фактурных свойств поверхности и т. п. В работе над цветовыми эскизами композиции можно пойти по одному из следующих направлений: выбор гаммы (теплая, холодная или смешанная гамма), определение характера цветовых сочетаний (однотоновые, родственные, родственно-контрастные или контрастные) или установление типа колорита (гармоничный, насыщенный, разбеленный, зачерненный или ломанный – преобладание серых тонов). Оптимальным в работе над композицией можно считать создание разнонаправленных по колориту

цветовых эскизов, что позволяет найти наиболее подходящее цветовое решение для выражения замысла.

Заключение. Многообразие функций натюрморта делает живопись неодушевленных предметов не только сферой поиска содержания и формы, но и способствует формированию личного взгляда художника на окружающую действительность, развивает его понимание и ощущение жизни, выработку собственного художественного стиля. За изображением вещей может скрываться сложное символическое или аллегорическое содержание, способное вызвать у зрителя цепь ассоциаций, образов, представлений. При том, что сама композиционная форма натюрморта глубоко многопланова, сложна и содержательна.

Происходит это благодаря целенаправленному отбору объектов изображения, композиции, художественно-образных средств и приемов, через которые выражается отношение автора к миру. Необходимо помнить, что работа над композицией – творческий процесс, в котором могут возникать новые идеи, потреб-

ность что-то изменить, дополнить или переделать. Стремление художника к переработке говорит о его исключительной требовательности к себе. Однако в беспрестанных исправлениях кроется серьезная опасность: слишком отделявая произведение, можно потерять главное, изменить смысл.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков, Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1977. – 269 с.
2. Даниэль, С. М. Искусство видеть / С. М. Даниэль. – Л.: Искусство, 1990. – 224 с.
3. Ковалев, А. А. Формальный метод в поисково-организационном этапе работы над реалистической композицией: монография / А. А. Ковалев. – М.: «Прометей», МПГУ, 2005. – 120 с.
4. Медведев, Л. Г. Формирование графического художественного образа на занятиях по рисунку: учеб. пособие для студентов худ.-граф. фак-в пед. ин-тов / Л. Г. Медведев. – М.: Просвещение, 1986. – 159 с.
5. Шорохов, Е. В. Композиция: учеб. пособие для худ.-граф. фак-в пед. ин-тов / Е. В. Шорохов. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Просвещение, 1986. – 285 с.
6. Сенько, Д. С. Основы композиции и цветоведения в художественно-оформительском искусстве: учеб. пособие / Д. С. Сенько. – Минск: Беларусь, 2007. – 183 с.: ил.

Поступила в редакцию 05.07.2016 г..

УДК 378.016:75.01

Понятие «живопись объективного наблюдения» и методика ее практического применения в процессе преподавания академической живописи

Богустов А. П.

Учреждение образования «Гродненский государственный университет
имени Янки Купалы», Гродно

Цветовая гармония в живописи и ее значение в художественно-педагогической практике прочно связаны с историей искусства и духовной культурой. Поэтому автор не может не затронуть некоторые теоретические аспекты, касающиеся науки о цвете. Обобщение опыта творчества многих поколений художников-живописцев убеждает нас в том, что понятие цвета в живописи весьма сложно и многослойно и содержит в себе как минимум два начала: объективное (свет) и субъективное (зрение). Цветовые системы в живописи относятся к понятию формы.

Вопросы изучения формы в искусстве особенно актуальны в условиях реформирования высшей школы, в том числе и художественной, когда заметно снижается объем учебных часов, отведенных на специальные дисциплины, в частности на живопись. Это, в свою очередь, должно повлечь за собой более тщательный отбор учебного материала, его содержательной составляющей, особенно с учетом наметившейся в последние годы «пониженной селекции» абитуриентов, а следовательно, и студентов младших курсов.

Методическая система, обозначенная как «живопись объективного наблюдения», и предложенный в статье цикл упражнений-этюдов должны помочь педагогам и студентам раскрыть понятие формы как одной из важнейших составляющих в искусстве живописи.

Ключевые слова: академическая живопись, методика преподавания живописи, цвет, цветовые системы в живописи.

(Искусство и культура. – 2016. – № 4(24). – С. 111–123)

The Notion of «Objective Observation Painting» and Methods of its Practical Application in the Process of Teaching Academic Painting

Bogustov A. P.

Educational Establishment «Grodno State Yanka Kupala University», Grodno

Color harmony in painting and its significance in the art and pedagogical practice are closely linked with the history of art and spiritual culture. So the author can't but touch upon some theoretical aspects connected with the science of color. Generalization of the historic experience of the creative work of numerous generations of painters convinces us that the notion of color in painting is rather complicated and has many layers; it also contains at least two beginnings, the objective (color) and the subjective (eyesight). Color systems in painting belong to the notion of form.

Issues of studying form in art are especially urgent in the conditions of higher school reform, art school including, when the number of academic hours for special disciplines, namely art, considerably reduces. This, in its turn, should be followed by more scrupulous choice of the academic material, its content component, especially taking into account the «lowering selection» of applicants of the recent years and, consequently, of first year students.

In our opinion, the methods and teaching system, which we call «painting of objective observation» as well as the cycle of exercises-sketches, which we present in the article, should help teachers and students to reveal for themselves the notion of form as one of the most important components in understanding the art of painting.

Key words: academic painting, methods of teaching painting, color, color systems in painting.

(Art and Culture. – 2016. – № 4(24). – P. 111–123)

Нескончаемое многообразие цвета в природе основано на бесконечном множестве градаций светлого и темного, яркого и блеклого, интенсивного и мягкого в пределах каждого тона, на смешении цветов образующих новые тона и оттенки, на взаимодействии цвета предметов и окружающей среды. «В самом широком значении цвет означает всю эту сложную и динамичную совокупность градаций,

Адрес для корреспонденции: e-mail: Bogustow@mail.ru – А. П. Богустов

взаимодействия, смещения, изменчивости тонов и оттенков. Цвет в пластических искусствах, отражая цветовое богатство действительности, имеет особые возможности и особые функции, вытекающие из природы искусства... Каждое конкретное художественное произведение по-своему использует потребность человеческого глаза и сознания в красоте и гармонии цвета.

Способность цвета активно и сильно воздействовать на сознание и эмоции человека, волновать и успокаивать его, внушать ему то или иное настроение представляет собой одну из основных составляющих его формальных свойств, без которых невозможно создание живописного произведения. Все это делает цвет непосредственно сравнимым с музыкой, средством общения и внушения, способом передачи эмоций, представлений оценок, ощущений красоты, гармонии, идеала» [1].

Цель данной статьи – обозначить рамки понятия «живопись объективного наблюдения» и проанализировать методику ее практического применения в процессе преподавания академической живописи.

Принципиально важным является поиск путей если не сближения и интеграции существующих сегодня часто противоположных друг другу школ, сколько обоснование необходимости профессионального обучения живописи, основанного на объективных законах формы, столь же объективных как закон всемирного тяготения. Отсюда и возникло понятие «живопись объективного наблюдения».

Содержательная часть статьи касается в первую очередь пропедевтических основ обучения живописи и не касается в полной мере чисто художественных, творческих вопросов создания живописного произведения, где главенствующая роль принадлежит более тонкой материи – духовного мира человека. По словам философа Гегеля, характер колорита в живописи определяется духовным содержанием. Духовное содержание любого произведения необходимо поставить во главу угла в любом из искусств – как в живописи, так и в графике, музыке, поэзии, в кино и в театральном искусстве, и зависит не столько от школы,

сколько от морального и духовного климата всего общества.

Изобразительная функция цвета в искусстве опирается на богатство цвета в природе, но следует своей собственной системе, неизбежно более ограниченной в своих возможностях, поскольку краски, используемые художником, значительно ниже естественного цвета по диапазону светосилы, по многообразию оттенков, по интенсивности и окраске тонов. Искусство живописи возмещает эту ограниченность, организуя свою цветовую систему – «колорит», отбирая соответственно ей тона и оттенки, составляющую красочную «гамму», пропорционально варьируя краски по светосиле, яркости, насыщенности (т. е. по количеству «пигмента» в единице связующего вещества), используя отношения, градации, переходы тонов и оттенков, цветовые контрасты, дополнительные цвета, смешение красок на палитре и оптическое смешение их на холсте и т. д. Наукой о цвете (цветоведением) достаточно подробно изучены физические, оптические, психологические свойства цвета, доказывающие объективность законов цветоведения независимо от области их применения в изобразительном искусстве и в живописи, в частности, тем самым соотнося понятие цвета в искусстве с понятием формы (или «чистой формы»), что позволяет нам в свою очередь утверждать, что цвет не является принадлежностью одного какого-либо стиля или направления живописи. Законы цвета объективны и универсальны и могут иметь одинаковое значение как для произведений академической школы, соц-арта и постмодернизма, так и для любых иных течений и направлений в искусстве. Решительная ломка формы цветом началась на заре новейшего времени, т. е. в конце XIX века. Импрессионисты уже не стремятся к четкости контура (иногда он совсем пропадает), к выявлению объемности. Для них живопись – это прежде всего цвет, превратившийся в свет. Форма – лишь неизбежное поле, на котором размещаются красочные точки. Импрессионисты выпустили цвет на свободу, эмансипировали его от формы, и с тех пор началось победное шествие цвета в искусстве XX в.

«Фовизм, экспрессивный абстракционизм, оп-арт, ташизм, экспрессионизм... Во всех этих “измах” цвет явно преодолевает форму или заключает с ней непрочный союз, готовый вот-вот рухнуть, чтобы уже ничто не мешало краскам свободно разливаться по холстам и “изливаться на ненавистную им форму вещей”, – как писал Малевич» [1].

В начале XXI века можно наблюдать исчезновение локального и неизменного цвета, полную победу динамичного, изменчивого цвета, раздробленного на основе тона спектра, а затем переход к условному цвету, к его метафорическому значению, к цветовой экспрессии, выражающей субъективный мир художника, и, наконец, к цветовому конструированию мира и его форм с помощью контрастов теплых и холодных тонов и других средств, выработанных в ходе истории живописи.

Отсюда возникает парадоксальный на первый взгляд вопрос: «А возможно ли, и так ли необходимо обучать молодых художников живописи?». На самом деле вопрос более чем актуален, он неизбежно возникает и у молодых преподавателей. Достаточно вспомнить собственный студенческий опыт, когда мы, молодые художники, пытались вырваться из круга рутинных академических заданий, пытались как можно быстрее «выпустить цвет на свободу», правда, следует признать, что из этого редко выходило что-то путное, а один профессор говорил нам: «Вам нужно созреть. Вы еще настолько неопытны и зелены, что если выпустить вас на лужок, на зеленую травку, то вас неизбежно съест коза». Нам видится процесс обучения живописи в следовании объективным законам науки и художественной практике искусства. Она также объективна, как и объективны законы человеческого зрения и действие коры головного мозга воспринимающего и анализирующего цвет, как в природе, так и на палитре и, наконец, на холсте. Для полноценного «созревания» художника кроме знания теоретических основ цветоведения, законов зрительного и психологического восприятия крайне важно и необходимо приобрести практический опыт работы в различных цветовых системах, что дает впоследствии возможность вы-

бирать сознательно ту или иную из этих систем в соответствии с ее внутренней логикой, т. е. соотношению «содержания и формы».

В искусстве живописи к категориям художественной формы в первую очередь необходимо отнести цвет, когда цветовой строй произведения является «первой скрипкой» в трактовке полотна. В этой связи следует отметить особую роль изучения формальных свойств цвета в художественной педагогике. Часто сами термины «формальные свойства», «формальные признаки» и т. п. в художественной школе звучали как ругательства, а во главу угла ставились идейно-содержательная составляющая, а всякая относительная самостоятельность в построении художественной формы воспринималась вульгарно-социологической критикой, да и педагогикой как формализм, отрыв формы от содержания, а затем и как его утрата. Достаточно вспомнить, что «Цветоведение» нашло свое место в перечне дисциплин в учебных заведениях художественного профиля не так давно. Еще в середине 1960-х годов отношение к этому предмету со стороны руководящих учебным процессом инстанций было явно отрицательным. Одним из первых учебных заведений, привнесших в свои планы в начале 60-х годов XX века, была Латвийская государственная Академия художеств имени Теодора Залькална в Риге, на что последовала немедленная реакция. По указанию руководства Академии художеств СССР предмет «Цветоведение» был исключен из списка учебных дисциплин по причине проникновения в стройную систему советской художественной педагогики буржуазного формализма. «Таким образом, к началу 60-х годов прошлого века слово “форма” утратило научный смысл, и стало употребляться для дискредитации художников и направлений (импрессионизм, сезаннизм и др.) по тем или иным причинам не отвечавшие официальным доктринам» [1].

Между тем в начале XX века, в том числе и в советской художественной школе в лице ВХУТЕМАСа и ВХУТЕИНа, был накоплен значительный позитивный опыт формального метода в художественном творчестве. Официальное искусствозна-

ние, правда, постаралось умолчать, а затем забыть достижения этих центров формотворчества, но они тем не менее оказали большое воздействие на развитие не только советского искусства и дизайна. В 30-е годы XX века их воздействие влияло на себя как европейское, так и мировое искусство в целом, что нашло непосредственное отражение в руководимого Кандинским «Баухаузе» в Германии. Именно там группа художников во главе с Василием Кандинским изучала цвет как формальный язык изобразительного искусства. Именно там швейцарский художник и педагог И. Иттен (1888–1967) создал новый и прогрессивный метод обучения науке о цвете и написал новаторский для своего времени учебник «Искусство цвета».

Немецкий эстетик К. Фидлер разработал свою теорию «абсолютного зрения», преодолевающего хаос эмпирических впечатлений и создающего «чистую форму», своего рода «идеальную действительность», на основе которой была разработана методика формального анализа, выявляющего взаимодействие основных понятий в рамках конкретного произведения искусства – тем самым позволяя последовательно переходить от чисто чувственных впечатлений к интеллектуальному изучению художественного произведения. «На наш взгляд, именно в этой плоскости следует рассматривать и явление “живописи объективного наблюдения”».

Объективные законы, таким образом, ставятся во главу угла и отказавшись в процессе обучения от всяческих идеологий, обозначив такой метод как «живопись объективного наблюдения», поставив, следовательно, обучение вне зависимости от влияния каких-либо художественных стилей, направлений и предпочтений самого художника, уделив главное внимание чистым живописным опытам, связанным: во-первых, с ограничением цветовой палитры в «живописи объективного наблюдения», во-вторых, с опытами-этюдами с полной цветовой палитрой.

Основательная живописная подготовка, полученная в результате, позволяет вырабатывать прочные правила поведения художника на палитре, а затем непосредственно

на холсте, т. е. дисциплинирует живописца, «воспитывает» художника видеть то, что скрыто для неорганизованного глаза и, наконец, прочно усвоенные знания и навыки, обретенные в результате опытов, позволяют художнику уверенно и, главное, сознательно вести работу над живописным произведением в любом современном направлении и стиле. В то время как «хаотичная палитра свидетельствует о хаосе в сознании художника» [2].

Историческая и культурологическая база понятия «живопись объективного наблюдения». Сознательное ограничение цветовой палитры есть действие, ведущее к определенной системе, в данном случае цветовой. Система ограничения цвета, так как мы ее понимаем сегодня, сложилась еще во времена, когда по вполне объяснимым объективным причинам люди не имели возможности использовать иные цвета кроме черного, белого и красного. Объясняется это в первую очередь тем фактом, что данные цвета были у человека, что называется, под рукой:

черный цвет – уголь в кострище,
белый цвет – меловые отложения,
красный цвет – цвет африканской земли или глины.

К классической триаде постепенно присоединяется желтый цвет (цвет охристых оттенков той же глины).

Можно долго анализировать эти цветовые сочетания, рассматривая их с различных точек зрения (исторической, мифотворческой, культурологической и в самую последнюю очередь – с живописной). Мы убеждаемся в том, что эти цветовые предпочтения очень стойки на протяжении всей истории культуры и искусства, о чем убедительно свидетельствуют исследования М. Н. Мироновой «Цветоведение», «Учение о цвете» и «Цвет в изобразительном искусстве». Этот же автор в своих работах убеждает нас в том, что такие цветовые сочетания устойчиво живут в одежде, обрядах и искусстве так называемых примитивных народов, то есть народов, сохранивших родоплеменные отношения. Достаточно увидеть ритуальные (чаще сувенирные) маски народностей Уганды, Кении, Бурунди и они подтверждают эти выводы лучше любого учебника

или энциклопедии. Здесь в основе черный цвет дерева, вставки белой кости для глаз и зубов, дополняемая дозированной раскраской красного или охристого цвета природного происхождения. Несмотря на цветовую скромность маски и скульптурные изображения местных художников очень выразительны и не оставляют равнодушным даже самого искушенного зрителя.

Такие древние «первобытные» цветосочетания («цветовые системы») не исчезли с наступлением цивилизации, но как это ни парадоксально продолжают успешно существовать в живописи, прикладном искусстве и особенно в дизайне. В определенные периоды истории, пройдя долгий путь самоутверждения, система ограниченной цветовой палитры ярко проявилась, в частности в русском искусстве в его одном из самых ярких и признанных всеми народами явлений – явлении русской школы. Именно в иконописи художники в рамках скромной по количеству цветовых знаков системы добились наивысшего живописного мастерства, высочайшей выразительности и той степени духовности, которая не оставляет равнодушным человека не только верующего приверженца православной конфессии, но и любого «постороннего» зрителя. Привлекает часто (а иногда и в первую очередь) к иконе не только ее духовная, сакральная составляющая, но и великолепная живопись по технике, индивидуальное мастерство художников, различие их творческих подходов и философско-религиозных взглядов сумевших проявиться, несмотря на свод строгих канонов, и церковных установлений. «До XVII века иконописцы, как правило, не подписывали своих работ, однако в летописях упоминаются наиболее известных из них: Феофана Грека, Андрея Рублева, Даниила Черного, Дионисия. Безусловно, всех имен невозможно перечислить, многие остались неизвестны. Один из первых на Руси памятников иконописи – завезенная из Византии икона Владимирской Богоматери (ныне хранящаяся в Третьяковской галерее). В этом шедевре живописи очень характерного для своего времени и для последующих поколений мастеров проявились начала т. н. ограниченной палитры, т. е. мастерски

сгармонизированы всего несколько цветов. Неизгладимое впечатление на многие поколения зрителей производит и рублевская «Троица», где в полной мере воплотилось живописное начало ограниченной палитры. Введя живописную ткань охристой гаммы, голубые одеяния персонажей, он усиливает тем самым эмоциональное звучание композиции. К шедеврам иконописи среди множества образцов можно отнести икону неизвестного автора «Георгий-воин» (XII в., Музей Московского Кремля). Очень характерна в этом плане икона XVI века «Чудо Георгия о змие» (Государственная Третьяковская галерея), где применяются излюбленные краски иконописцев: охра, киноварь, багор. В различных сочетаниях и разбелах они создают богатую живописную гамму, разнообразную по светлоте и насыщенности. Как пример шедевра в иконописи нельзя не упомянуть и икону Дионисия «Митрополит Алексей исцеляет Тайдулу (жену хана)». Клеймо на иконе «Митрополит Алексей» начала XVI века (Государственная Третьяковская галерея, Москва). Наиболее полно и открыто, на наш взгляд, идея ограниченной палитры «выражена в иконе XII века “Георгий-воин”, как и в большинстве русских икон последующих веков» [3].

Проследив за творчеством профессиональных художников Европы и России XVI–XIX вв., мы убеждаемся в том, что «ограниченная палитра» в перечисленном количестве цветов применяется очень активно, особенно в портретной живописи, т. к. данный набор цветов наиболее приемлем в поисках так называемого «телесного» цвета.

Наиболее ярко и ближе к нам по времени проявилась «живопись объективного наблюдения» в творчестве русских советских художников первой половины – середины XX в. Воспитанная на прочных позициях русского реализма (академической школы), эта плеяда мастеров создала ряд живописных произведений, ставших классикой советского искусства. Начиная с конца 20-х годов XX в. эта тенденция приверженности к живописи «ограниченной палитрой» четко просматривается на примере произведений Г. Г. Ряжского («Делегатка», 1927 г., Государственная Третьяковская галерея),

А. Н. Самохвалова («Девушка в футболке», 1932 г., Центральный музей Вооруженных сил, Москва), а также значительное количество других произведений автора, из которых нас в первую очередь могут заинтересовать с точки зрения живописи «ограниченной палитрой» «Мать и дитя», «Спящий ребенок», где мастер очень умело и оправданно вводит в спокойное теплое повествование яркий цветовой удар (букет синих васильков), Б. В. Иогансона («Допрос коммунистов», 1933 г., Государственная Третьяковская галерея) и многих мастеров советской живописи. Если мы оставим за скобками идеологическую заданность этих работ, а будем смотреть на них только через призму искусства живописи, то без всякой натяжки должны признать их подлинную эстетическую и художественную ценность. Следующие поколения художников советской живописи, во всяком случае, значительное число известных мастеров продолжили этот творческий метод. Назовем Ф. П. Решетникова («За мир» 1950 г., Государственная Третьяковская галерея), Т. В. Яблонскую («Хлеб», 1949 г., Государственная Третьяковская галерея). Особо необходимо выделить картину В. А. Серова «Ходоки у Ленина» (Центральный музей В. И. Ленина, Москва, 1950 г.). Нам она интересна в основном своим живописным решением набором «ограниченной палитры» – охра, черной и белой краски. Как бы мы не вглядывались в картину в целом или в отдельные ее части, ни одного оттенка цвета кроме них мы не обнаружим.

Аналитическая составляющая живописных этюдов в системе «живописи объективного наблюдения». Этюды-опыты на ограничение цветовой палитры в учебном процессе и в воспитании «дисциплины палитры» имеют определяющее значение в «постановке» (воспитании) глаза художника и могут являться основными пропедевтическими (предваряющими основное обучение и творчество в живописи) упражнениями. Как в начале обучения живописи они являются фундаментом обретения профессиональных знаний и навыков, так и в процессе профессионального творчества опытный живописец, время от времени обратившись к ним, может «освежить»

свое художественное зрение и технические приемы ведения этюда. Упражнения этого рода представляют собой серию этюдов к последующим профессиональным творческим работам.

Обобщив известные теоретические исследования в области формальных свойств цвета мастеров прошлого, экспериментальный опыт В. Кандинского, исследования профессора Белорусской Академии искусств Л. Н. Мироновой, художника-педагога Г. В. Беды и собственный педагогический и творческий опыт кафедры изобразительного искусства ГрГУ им. Я. Купалы, разработана методика, уже накопившая определенный опытно-экспериментальный материал, который позволяет обосновать новые подходы в обучении живописи. Практической базой экспериментальной методики является исполнение этюдов натуральных постановок, специально продуманных и подготовленных для этих целей. В нашей практике такие этюды называются «опытами».

Этюд на ограничение цветовой палитры не следует понимать как гризайль в традиционной интерпретации, когда он ведется одним цветом в разбелах различной градации.

В нашем случае имеется в виду строгое ограничение набора необходимых для работы цветов. Чаще всего и оправданной с точки зрения конечного результата нужно использовать следующий набор: охра светлая, охра золотистая, охра красная, белила, виноградная черная. Все краски обладают лессирующими свойствами, за исключением белил.

В различных количественных сочетаниях смеси красок позволяют получать различные цветовые гаммы, прекрасно могут передавать не только тональные отношения, но теплохолодность и иные живописные качества. Художники давно научились использовать эти свойства ограниченной палитры. Примером могут служить многие произведения Бродского, Кацмана, Дейнеки и др.

Ведение этюда рациональней начинать с легкого, почти акварельного подмалевка светлой охрой, а не использовать лаки и масла, работать только растворителем. В подмалевке «выбирается» вся основ-

ная теневая составляющая постановки, включая как собственные тени на предметах постановки, так и падающие тени, тени драпировок и т. д. Дальнейшая проработка группы теней ведется в направлении их градации от самой темной тени к самой светлой, при этом сохраняя прозрачность каждого слоя при ведении последующих прописок без применения белил.

Следующим этапом является плотная прописка фона, согласовав его и подчинив найденным теням. Фон прописывается в полную силу использованием всей названной палитры. Применение белил позволяет вести на этом этапе плотную непрозрачную пастозную прописку. Согласовав, таким образом, фон с тенями, можно приступить к следующему этапу – прописке «группы света». Если работа велась с соблюдением названных требований, системно и продуманно, то после прописки фона можно считать, что этюд «раскрыт» примерно на 80%, оставив 20% на поиски «группы света». На этом этапе работы следует избегать откровенных разбелов и однородности (одинаковости) оттенков цвета в свету.

Обобщением этюда, завершением работы в таких этюдах-упражнениях станет окончательная проработка «большой формы», моделировка крупных форм постановки и окончательный поиск в этюде триады «самое светлое», «самое темное», «самое яркое».

Этюды-опыты на ограничение цветовой палитры в учебном процессе и в воспитании «дисциплины палитры» имеют определяющее значение в постановке (воспитании) глаза художника и могут являться основными пропедевтическими (предваряющими основное обучение и творчество в живописи) упражнениями. Как в начале обучения они являются фундаментом обретения профессиональных знаний и навыков, так и в процессе профессионального творчества опытный живописец время от времени, обратившись к ним, может «освежить» свое художественное зрение и технические приемы ведения этюда. Упражнения этого рода представляют собой серию этюдов к последующим профессиональным творческим работам. Основными задачами

в их исполнении можно назвать следующие:

- изучение признаков и свойств больших тональных отношений;
- воспитание дисциплинированного, продуманного и последовательного ведения этюда, полное и рациональное использование живописных качеств ограниченной цветовой палитры;
- освоение первоначальных навыков в технике многослойной живописи, когда применение всего многочисленного набора цветов нецелесообразно;
- обретение живописного опыта в поисках различных цветовых гамм в процессе работы над одной и той же постановкой.

В нашем случае имеется в виду строгое ограничение набора необходимых для работы цветов. Чаще всего и оправданней с точки зрения конечного результата необходим следующий набор:

- охра светлая;
- охра золотистая;
- охра красная;
- белила;
- черная.

Необходимо заметить, все эти краски имеют природное происхождение, т. е. исходным материалом для них служат земля и производные растительного происхождения как «виноградная черная». Они являются близкими родственниками тех материалов, какими пользовались африканские художники или творцы шедевров пещер Альтамира. Безусловно, качество современных фабричных красок на несколько порядков выше своих древних аналогов. Более тщательным стал подбор исходных материалов, обогащение, размол и т. д. Изменился состав связующих и добавок. Все это ставит первобытного мастера или русского иконописца в неравные условия по сравнению с сегодняшним студентом-первокурсником, именно в наборе и подготовке исходных материалов для работы. Кроме того, следует учитывать, что в данном выборе все краски, опять же за исключением белил имеют лессирующие свойства, что придает живописным слоям необходимую прозрачность и особое свечение законченной живописной работе.

Для более щадящего приобщения к основным параметрам данной цветовой си-

Таблица 1. Смешение двух цветов.

→	1	2	3	4	5	6	7	8	9	←
Черная										Белая
Охра светлая										
Охра золотистая										
Охра красная										
Охра светлая										Черная
Охра золотистая										
Охра красная										
→	1	2	3	4	5	6	7	8	9	←

Таблица 2. Смешение трех цветов.

→	1	2	3	4	5	6	7	8	9	←
Охра светлая										Белая+ черная (серая)
Охра золотистая										
Охра красная										
→	1	2	3	4	5	6	7	8	9	←

системы целесообразно использование как минимум двух таблиц выкрасок, выполненных самим учащимся, решившим освоить принципы системы с самого начала, от ее корней.

В таблице 1 показана последовательность смешения двух цветов и количество полученных путем механического смешения оттенков цвета. Попытки получения более девяти-десяти оттенков цвета в данном опыте возможны, но нецелесообразны по причине значительной трудоемкости и малозначительности результатов.

В таблице 2 показаны варианты механического смешения трех цветов, входящих в данную цветовую систему. Механическое смешение на палитре трех цветов больше всего соответствует требованиям технологии масляной живописи, так как смешение четырех и более цветов в одном замесе, как правило, дают в результате замутнение оттенка цвета (на сленге художника – «грязь»). Однако в нашем случае возможно применение в расширенном варианте четырех красок в одном замесе в случае введения в систему ограниченной цветовой палитры одного из спек-

тральных цветов. Для чистоты опыта следует все же использовать результаты механического смешения, указанные в таблицах 1 и 2.

На полученных выкрасках, кроме входящих в систему пяти чистых цветовых тонов, мы имеем 82 производных оттенка цвета, необходимых для решения сложных живописных задач.

Наши выводы в этом случае подтверждают теоретические высказывания Альберти: «Примесь белого не меняет род цвета, но создает ее разновидности. Также и черный цвет обладает подобным же свойством производить своей примесью бесчисленные разновидности цветов».

Мы видим, что в тени цвета «густеют», а когда усиливается свет, становятся ярче и светлее. Поэтому нетрудно убедить живописца, что белое и черное не суть настоящие цвета, но лишь изменение других цветов. «Черное и белое, – пишет Леонардо да Винчи, – хотя и не причисляются к цветам, так как одно есть мрак, а другое – свет, т. е. лишение, а другое порождение, – все же я не хочу на этом основании оставлять их в стороне, так как в живописи они являются главными, т. к. живопись состоит

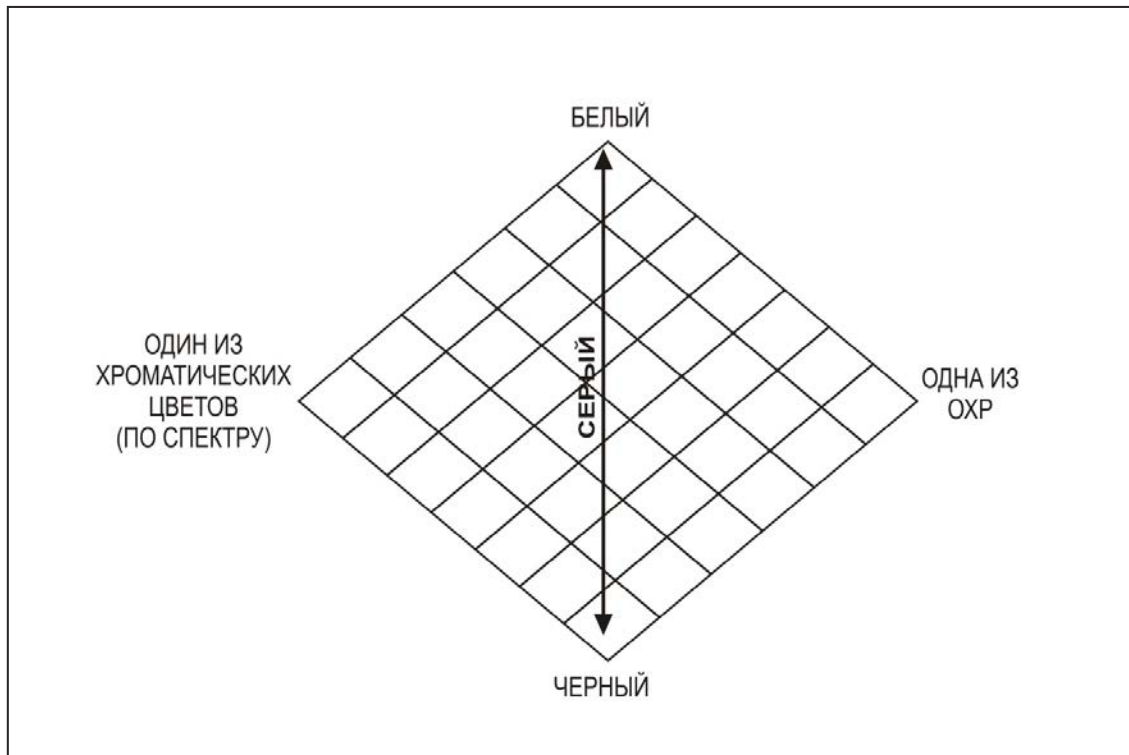


Рис. 1. Смешение четырех цветов.

из теней и светов, т. е. из светлого и темного?» [4].

Помимо прямого механического смешения в дальнейшем ходе опытов с обретением определенных знаний и навыков в непростом и постепенном процессе совершенствования живописного мастерства возможно и необходимо провести ряд опытов оптического смешения цветов. В рамках предложенной системы самым простым способом оптического смешения будет использование цветных грунтов (с использованием одного из цветов ограниченной палитры) и с последующей живописью по этому цветовому грунту. Например, проложенный заранее красной охрой грунт дает великолепный эффект получения холодного, почти синего цвета, после последующей прописки разбелом черного, в особенности если эта прописка расположена рядом с пропиской золотисто охристым цветом. Таких эффектов оптического смешения множество, но это уже суть вопроса живописного мастерства художника.

Упомянутые выше попытки использования цветовых оттенков четырех цветов

путем механического смешения на палитре возможны и допустимы, как правило, в случае включения в систему ограниченной палитры одного из спектральных ахроматических цветов. Такие опыты могут проводиться сознательно и целенаправленно только после уверенного использования ограниченной палитры (рис. 1).

Изготовление таких таблиц – процесс достаточно сложный и трудоемкий. Однако результат работы значительно обогатит цветовой кругозор любого художника как начинающего, так и достаточно опытного. Такая схема цветовых выкрасок использовалась германской фирмой ИГ «Фарбен индустрии» во время Второй мировой войны. Были созданы десятки и сотни альбомов, вкуче представлявшие собой значительную не только прикладную, но и эстетическую ценность.

В нашем случае в качестве дополнительного привлеченного спектрального цвета может быть использован практически любой, за исключением скорее всего фиолетового, смеси которого с цветами ограниченной палитры дают блекло-болезненные оттенки цвета, хотя тут все зависит от постав-

ленной творческой задачи и авторского замысла.

Знания и практические навыки необходимы как академической, так и авангардной школам живописи. Обучение живописца, опирающееся только на полную свободу творчества, как и на игнорирование, а иногда и на полный отказ от изучения формальных свойств цвета или формальных законов композиции, обречено на негативный результат. Это будет означать полную утрату как одной, так и другой школы. Здесь уместно привести слова Леонардо да Винчи о недостатке настоящего мастерства: «О жалком убеждении тех, кто ложно называет себя живописцами: существует некоторый ряд живописцев, которые вследствие своего скудного обучения и по необходимости живут под покровом красоты золота и лазури; они с величайшей глупостью заверяют, что они, мол, не берутся за хорошие вещи ради жалкого вознаграждения, и что они сумели бы сделать хорошо, лишь бы им хорошо платили... В этой ошибке они подобны тем, кто красивыми словами ничего не говорит».

Содержательная часть данной работы касается в первую очередь пропедевтических основ обучения живописи и не касается в полной мере чисто художественных, творческих вопросов создания живописного произведения, где главенствующая роль принадлежит более тонкой материи – духовного мира человека. По словам Гегеля, характер колорита в живописи определяется духовным содержанием. Духовное содержание любого произведения необходимо поставить во главу угла в любом из искусств – как в живописи, так и в графике, музыке, поэзии, в кино и театральном искусстве, и зависит не столько от школы, сколько от морального и духовного климата всего общества и от гражданской позиции художника.

Практические результаты опытов на полноцветное использование палитры на основе упражнений с «цветовой гармошкой». «Живопись объективного наблюдения», бытующая в практике многих поколений художников и педагогов, занимающихся живописью как особым видом изобразительного искусства, имеет глубокие корни.

На опыте творчества поздних импрессионистов, Сезанна, Гогена, а также русских художников первой четверти XX века, мы прослеживаем тенденцию к изучению и применению в живописном творчестве цвета как формального начала, к преодолению нарратива в искусстве. Сложившиеся в свое время исторические условия, идеологические предрассудки, социальные запросы выдвигали на первый план именно содержательную часть, часто в ущерб собственно живописи. Закладывались противоречия между фундаментальными понятиями формы и содержания. Эти надуманные противоречия и сегодня бытуют в художественной жизни. Особенно остро и неоправданно эти тенденции наблюдаются во время исполнения живописных этюдов натуральных учебных постановок, будь то натюрморт, портрет или пейзаж.

Вопросам формы в живописи, в том числе вопросам цвета как ее основного признака, в практике художественной школы уделяется пристальное внимание. Изучение цвета имеет давние традиции. Школа современного авангарда, опираясь на форму как одну из структурообразующих основ художественного творчества, несмотря на значительное теоретическое наследие таких художников, как В. Кандинский, Пауль Клее и многих других, часто игнорирует роль системного обучения на основе объективно существующих законов восприятия и отображения цвета. На наш взгляд, во многом именно игнорирование системной школы лежит в основе надуманных противоречий между двумя давно сложившимися и автономно существующими школами, когда одни и те же объективные качества и свойства цвета рассматриваются с различных позиций и традиционных предпочтений.

Разнообразие толкований вопросов восприятия, воспроизведения и воздействия цвета в искусстве имеет место в практике живописной подготовки художников различных специальностей: живописцев, дизайнеров или художников декоративно-прикладного искусства. Специалисты-педагоги и художники каждой из названных специальностей претендуют на свой особый взгляд на вопросы, связанные

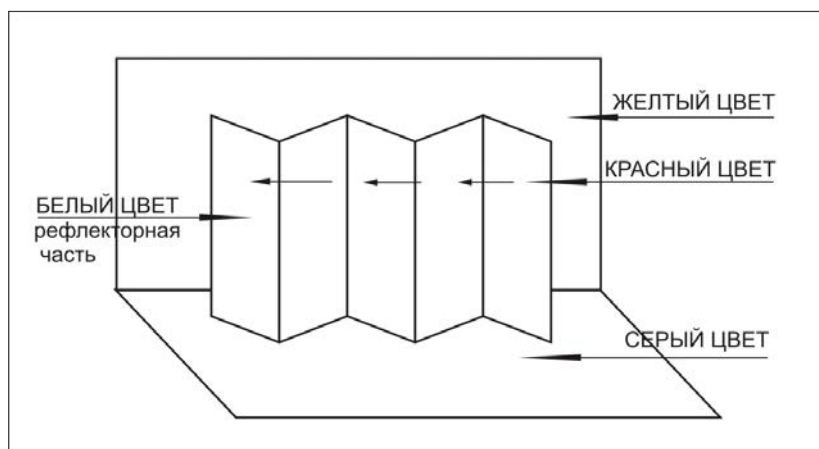


Рис. 2. Опыт на поиск родственных цветовых отношений.

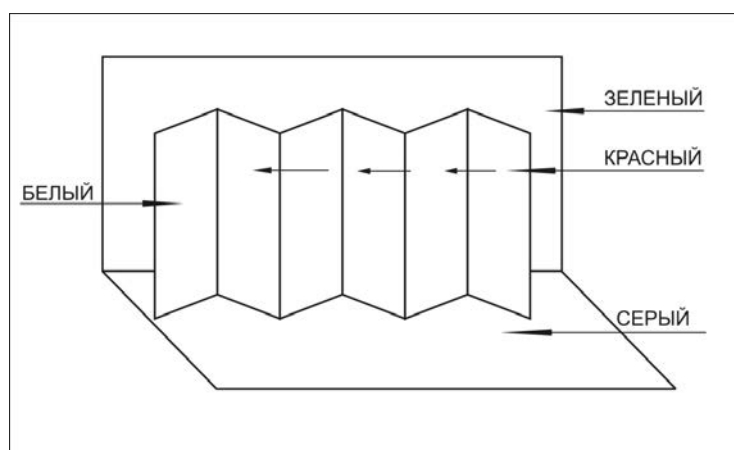


Рис. 3. Опыт на поиск контрастных цветовых отношений.

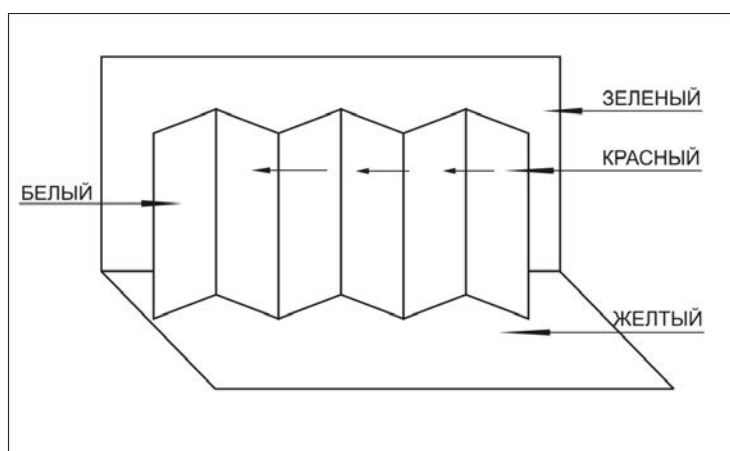


Рис. 4. Опыт на поиск родственно-контрастных цветовых отношений.

с цветом. Различие толкований в данном случае имеет право на существование, но абсолютно не оправдано в изучении основ живописи.

Целью наших опытов по изучению основ живописи является исследование теории, методологии, практики живописи и связанных с этим вопросом цветовосприятия и цветовоспроизведения применительно ко всем специальностям и к двум основным направлениям, существующим в современной художественной практике: академическому и авангардно-новаторскому, рассматривая при этом цвет как объективную данность, обусловленную особенностями человеческого зрения, а также физических и психологических свойств цвета, обозначив такой метод как «живопись объективного наблюдения».

Практической базой экспериментальной методики является исполнение этюдов натуральных постановок, специально продуманных и подготовленных для этих целей. В этюдном исполнении это действительно опыты, содержание которых невозможно отразить в кратком тезисном изложении. Попытка описания одного из опытов может выглядеть следующим образом:

«Этюд "цветовой гармошки"»: «цветовая гармошка» представляет собой окрашенный в один из спектральных цветов кусок картона размером не менее 40х60 см, складывающийся определенным образом. Грани «гармошки», таким образом, при боковом освещении оказываются в различных условиях освещения. В одном случае на грань падает прямой свет, в другом – она находится в тени, в третьем – на ней проявляется рефлекс от соседней грани и т. д. (рис. 2).

Меняя цветовой фон от нейтрального (белого, серого) до контрастного или близкого по спектру цвета, мы имеем возможность наблюдать изменения локального (предметного) цвета в зависимости от условий освещения и соседства сближенных или контрастных «цветов, образования «цветовой среды», обретая при этом навыки наблюдения и воспроизведения цвета в живописном этюде (рис. 3).

Опыты могут повторяться и варьироваться в зависимости от целей и задач, поставленных педагогом перед студентами,

и, как правило, предшествуют учебным заданиям по исполнению живописных этюдов по темам: «Этюд натюрморта из предметов, сближенных по цвету на контрастном фоне»; «Этюд натюрморта из яркоокрашенных предметов на фоне однотонной драпировки»; «Этюд головы натурщика на фоне яркой драпировки»; «Этюды-нашлепки фигуры» (рис. 4).

Опыты-упражнения позволяют вести обучение на базе усвоения канонов как традиционной художественной школы, так и в направлении новаторских живописных поисков, что в конечном итоге может оказать благотворное влияние на развитие живописного мастерства и становление молодых художников-живописцев.

Упражнения-этюды данного типа исполняются за один сеанс и продолжительность до 4 часов, на примере таких этюдов осваивается техника «а ля прима».

Понятие «живопись объективного наблюдения» можно считать чисто условным, хотя в то же время, по мнению автора, является определением более всего отвечающим на вопросы, поставленные в настоящей статье.

Заключение. Перед художественной педагогикой сегодня стоит весьма сложная задача поиска путей развития, сохранения опыта прошлого, накопленного поколениями художников-педагогов. Более того, с наступлением всеобщей глобализации актуален вопрос о постепенном полном поглощении академической школы (в живописи) различными авангардными течениями, как это случилось со школами живописи прибалтийских стран в постсоветский период. Процесс такого поглощения часто никем не навязывается и происходит как бы сам собой, оправданный прочно вошедшим в творческую практику постмодернизмом, понимаемым и практикуемым произвольно. Его трактовка, как у каждого существующего сегодня художественного направления, так и каждого отдельного живописца своя, что открывает безграничную свободу творчества, независимую ни от традиций национальных школ живописи, ни от школы вообще, ни от выбора средств выражения и даже материала.

Без досконального изучения формы как языка искусства и главного сред-

ства выражения не может состояться академическая школа живописи, и художественная школа авангардного толка. Как одна, так и другая педагогическая система передачи знаний живописи нуждается в научном подходе, системности методике преподавания. Системное обучение живописному искусству должно включать в себя следующие обязательные элементы:

- знание законов формы в основных видах изобразительного искусства: живописи, графике, скульптуре;
- знание и практическое применение всех формальных свойств цвета в живописи;
- знание самого широкого спектра современных живописных материалов и умение ими пользоваться;

– знание истории искусства и особенно истории и теории живописи.

Это далеко не полный перечень всех необходимых живописцу профессиональных знаний и навыков. Сюда входят и другие специальные дисциплины от перспективы и цветоведения до пластической анатомии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Миронова, Л. Н. Цветоведение / Л. Н. Миронова. – Минск: Высш. шк., 1984. – С. 4–5.
2. Арсланов, В. Г. Содержание и форма. Пластические искусства / В. Г. Арсланов [и др.] // Краткий терминологический словарь. – М., 1995. – С. 139.
3. Шедевры русской живописи. – М., 2005. – С. 4–19.
4. Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентийского. – М.: ОГИЗ-Изогиз, 1934. – С. 65.

Поступила в редакцию 23.06.2016 г.

Для оформления обложки использована работа М. Врубеля «Царевна-Лебедь».

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П. М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий
№ 1/255 от 31.03.2014 г.

Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Витебский государственный университет имени П. М. Машерова».
210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.

При перепечатке материалов ссылка на журнал «Искусство и культура» обязательна.