

ИК

ISSN 2222-8853

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА



**№ 2(26)
2017**

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИЗДАЕТСЯ С ЯНВАРЯ 2011 ГОДА
ВЫХОДИТ ЧЕТЫРЕ РАЗА В ГОД

**№ 2 (26)
2017**

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:
 А. В. Егоров (Беларусь)
 Заместитель главного редактора:
 Т. В. Котович (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),
 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, культурологиче-
 ской 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:
 A. V. Egorov (Belarus)
 Deputy Editor-in-Chief:
 T. V. Kotovich (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),
 Jean-Claude Markade (France, Paris),
 Tomash Milkovsky (Poland, Warsaw),
 Anzhelina Roshka (Moldova, Chisinau),
 Tamara Kiknavelidze (Georgia, Tbilisi),
 Erika Fachcholi (Italy, Bologna),
 Oleg Ilnitskiy (Canada, Edington)

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

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

Журнал зарегистрирован
 в Министерстве информации Республики Беларусь за № 838 от 23.11.2010 г.
 Подписано в печать 06.06.2017 г. Формат 60 x 84 ¹/₈. Бумага офсетная.
 Усл. печ. л. 12,67. Уч.-изд. л. 13,72. Тираж 100 экз. Заказ 83.

Искусствоведение

<i>Котович Т. В.</i> «Победа над Солнцем»: реконструкция Галины Губановой	5
<i>Губанова Г. И.</i> Мифологическая универсалия «тетраморф» как инструмент анализа и основа Комедии масок	16
<i>Татаринцева И. В.</i> Новое прочтение драмы Р. Вагнера в контексте мифологической символики	19
<i>Попко О. Н.</i> Художник В. С. Садовников и коллекция князя Л. П. Витгенштейна в Верковском дворце: история одного пленэра	23
<i>Шамшур В. В.</i> БССР. Агитационное искусство 1920–1930-х годов	27
<i>Калинкина О. А.</i> Экранная культура и кинопрокат: особенности взаимодействия и функционирования	32

Культурология

<i>Ворожейкин Е. П.</i> Эстетика «медленного» как стратегия раскрытия ценности бытия	36
<i>Дорожкин А. С.</i> Феномен телесных модификаций: определение понятия и основные функции	41
<i>Волков В. А.</i> Актуализация культуротворческого потенциала средствами медиа	44
<i>Шишанов В. А.</i> Полемика вокруг «футуризма» в печати Витебска 1918–1924 гг.	50
<i>Жылко У. А.</i> Сімвалічнае ўвасабленне архетыпа ценю ў паэме А. Міцкевіча “Дзяды”	60
<i>Герасіме́нак Д. В.</i> Класіфікацыя сядзібна-ландшафтных комплексаў на тэрыторыі Віцебскай вобласці: неабходнасць новых падыходаў ...	65
<i>Политевич Е. Э.</i> Информационная культура учащихся колледжа технического профиля: теоретический аспект	69
<i>Жабинский А. В.</i> Ведущие стратегии осмысления феномена Холокоста в культурологическо-философской мысли второй половины XX – начала XXI века	75
<i>Спото Р. Н.</i> Универсальные модели взросления и национальная специфика в экранизациях по сценарию Дж. Стейнбека «Рыжий пони»	80

Педагогика

<i>Сочнева Е. С.</i> Особенности формирования семейной культуры студенческой молодежи на основе народных традиций	86
<i>Ван Юй.</i> Взаимообмен научными, творческими и художественными коллективами Беларуси и Китая	89
<i>Даньяро У.</i> Образовательные программы в университетах Нигерии в аспекте обучения использованию информационно-коммуникационных технологий	93
<i>Василевич О. Е.</i> Эпоха Возрождения в развитии основ изобразительной грамоты в системе непрерывного художественного образования	97
<i>Федьков Г. С.</i> Художественно-педагогическое образование Беларуси: исторический аспект	102

ОГЛАВЛЕНИЕ

Art History

<i>Kotovich T. V.</i> «Victory over the Sun»: Galina Gubanova's Reconstruction.	5
<i>Gubanova G. I.</i> The Mythological Universal of Tetramorph as a Tool for Analysis and Basis of the Mask Comedy	16
<i>Tatarintseva I. V.</i> New Interpretation of R.Wagner's Drama in the Context of Mythological Symbolism	19
<i>Popko O. N.</i> Artist V. S. Sadovnikov and the Collection of Prince L. P. Wittgenstein in Verki Palace: History of One Plain-Air	23
<i>Shamshur V. V.</i> BSSR. Propaganda Art of the 1920-ies – 1930-ies	27
<i>Kalinkina O. A.</i> Screen Culture and Film Rental: Features of the Interaction and Functioning	32

Cultural Studies

<i>Vorozheikin E. P.</i> Aesthetics of «the Slow» as a Disclosure Strategy of the Value of Being	36
<i>Dorozhkin A. S.</i> The phenomenon of Body Modifications: Definition and Basic Functions	41
<i>Volkov V. A.</i> Actualization of Culture Creativity Potential by Media Means	44
<i>Shishanov V. A.</i> Discussions around Futurism in Vitebsk Newspapers of the 1918–1924	50
<i>Zhylko U. A.</i> Symbolic Embodiment of the Archetype of Shadow in A. Mickiewicz's poem «The Dziady»	60
<i>Gerasimenok D. V.</i> Classification of Manor and Landscape Complexes on the Territory of Vitebsk Region: Necessity for New Approaches	65
<i>Politevich E. E.</i> Information Culture of Technical College Students: Theoretical Aspect	69
<i>Zhabinski A. V.</i> Leading Strategies of Understanding the Holocaust Phenomenon in the Cultural and Philosophical Thought in the Late XXth – Early XXIst Centuries	75
<i>Spoto R. N.</i> Universal Models of Personality Development and National Specifics in the Film Adaptations of the Red Pony Story Cycle by John Steinbeck	80

Pedagogics

<i>Sochneva E. S.</i> Features of Shaping Family Culture of Student Youth on the Basis of National Traditions	86
<i>Wang Yu.</i> The Exchange of Scientific, Creative and Artistic Collectives of Belarus and China	89
<i>Danyaro U.</i> Educational Curricula in Nigerian Universities from the Point of View of Training to Apply Information and Communication Technologies	93
<i>Vasilevich O. E.</i> Renaissance in the Development of Graphic Document Foundation in the System of the Continuous Art Education	97
<i>Fedkov G. S.</i> Artistic and Pedagogical Education in Belarus: Historical Aspect	102

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИЗДАЕТСЯ С ЯНВАРЯ 2011 ГОДА
ВЫХОДИТ ЧЕТЫРЕ РАЗА В ГОД

**№ 2 (26)
2017**

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:
 А. В. Егоров (Беларусь)
 Заместитель главного редактора:
 Т. В. Котович (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),
 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, культурологиче-
 ской 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:
 A. V. Egorov (Belarus)
 Deputy Editor-in-Chief:
 T. V. Kotovich (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),
 Jean-Claude Markade (France, Paris),
 Tomash Milkovsky (Poland, Warsaw),
 Anzhelina Roshka (Moldova, Chisinau),
 Tamara Kiknavelidze (Georgia, Tbilisi),
 Erika Fachcholi (Italy, Bologna),
 Oleg Ilnitskiy (Canada, Edington)

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

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

Журнал зарегистрирован
 в Министерстве информации Республики Беларусь за № 838 от 23.11.2010 г.
 Подписано в печать 06.06.2017 г. Формат 60 x 84 ¹/₈. Бумага офсетная.
 Усл. печ. л. 12,67. Уч.-изд. л. 13,72. Тираж 100 экз. Заказ 83.

Искусствоведение

<i>Котович Т. В.</i> «Победа над Солнцем»: реконструкция Галины Губановой	5
<i>Губанова Г. И.</i> Мифологическая универсалия «тетраморф» как инструмент анализа и основа Комедии масок	16
<i>Татаринцева И. В.</i> Новое прочтение драмы Р. Вагнера в контексте мифологической символики	19
<i>Попко О. Н.</i> Художник В. С. Садовников и коллекция князя Л. П. Витгенштейна в Верковском дворце: история одного пленэра	23
<i>Шамшур В. В.</i> БССР. Агитационное искусство 1920–1930-х годов	27
<i>Калинкина О. А.</i> Экранная культура и кинопрокат: особенности взаимодействия и функционирования	32

Культурология

<i>Ворожейкин Е. П.</i> Эстетика «медленного» как стратегия раскрытия ценности бытия	36
<i>Дорожкин А. С.</i> Феномен телесных модификаций: определение понятия и основные функции	41
<i>Волков В. А.</i> Актуализация культуротворческого потенциала средствами медиа	44
<i>Шишанов В. А.</i> Полемика вокруг «футуризма» в печати Витебска 1918–1924 гг.	50
<i>Жылко У. А.</i> Сімвалічнае ўвасабленне архетыпа ценю ў паэме А. Міцкевіча “Дзяды”	60
<i>Герасіме́нак Д. В.</i> Класіфікацыя сядзібна-ландшафтных комплексаў на тэрыторыі Віцебскай вобласці: неабходнасць новых падыходаў ...	65
<i>Политевич Е. Э.</i> Информационная культура учащихся колледжа технического профиля: теоретический аспект	69
<i>Жабинский А. В.</i> Ведущие стратегии осмысления феномена Холокоста в культурологическо-философской мысли второй половины XX – начала XXI века	75
<i>Спото Р. Н.</i> Универсальные модели взросления и национальная специфика в экранизациях по сценарию Дж. Стейнбека «Рыжий пони»	80

Педагогика

<i>Сочнева Е. С.</i> Особенности формирования семейной культуры студенческой молодежи на основе народных традиций	86
<i>Ван Юй.</i> Взаимообмен научными, творческими и художественными коллективами Беларуси и Китая	89
<i>Даньяро У.</i> Образовательные программы в университетах Нигерии в аспекте обучения использованию информационно-коммуникационных технологий	93
<i>Василевич О. Е.</i> Эпоха Возрождения в развитии основ изобразительной грамоты в системе непрерывного художественного образования	97
<i>Федьков Г. С.</i> Художественно-педагогическое образование Беларуси: исторический аспект	102

ОГЛАВЛЕНИЕ

Art History

<i>Kotovich T. V.</i> «Victory over the Sun»: Galina Gubanova's Reconstruction.	5
<i>Gubanova G. I.</i> The Mythological Universal of Tetramorph as a Tool for Analysis and Basis of the Mask Comedy	16
<i>Tatarintseva I. V.</i> New Interpretation of R.Wagner's Drama in the Context of Mythological Symbolism	19
<i>Popko O. N.</i> Artist V. S. Sadovnikov and the Collection of Prince L. P. Wittgenstein in Verki Palace: History of One Plain-Air	23
<i>Shamshur V. V.</i> BSSR. Propaganda Art of the 1920-ies – 1930-ies	27
<i>Kalinkina O. A.</i> Screen Culture and Film Rental: Features of the Interaction and Functioning	32

Cultural Studies

<i>Vorozheikin E. P.</i> Aesthetics of «the Slow» as a Disclosure Strategy of the Value of Being	36
<i>Dorozhkin A. S.</i> The phenomenon of Body Modifications: Definition and Basic Functions	41
<i>Volkov V. A.</i> Actualization of Culture Creativity Potential by Media Means	44
<i>Shishanov V. A.</i> Discussions around Futurism in Vitebsk Newspapers of the 1918–1924	50
<i>Zhylko U. A.</i> Symbolic Embodiment of the Archetype of Shadow in A. Mickiewicz's poem «The Dziady»	60
<i>Gerasimenok D. V.</i> Classification of Manor and Landscape Complexes on the Territory of Vitebsk Region: Necessity for New Approaches	65
<i>Politevich E. E.</i> Information Culture of Technical College Students: Theoretical Aspect	69
<i>Zhabinski A. V.</i> Leading Strategies of Understanding the Holocaust Phenomenon in the Cultural and Philosophical Thought in the Late XXth – Early XXIst Centuries	75
<i>Spoto R. N.</i> Universal Models of Personality Development and National Specifics in the Film Adaptations of the Red Pony Story Cycle by John Steinbeck	80

Pedagogics

<i>Sochneva E. S.</i> Features of Shaping Family Culture of Student Youth on the Basis of National Traditions	86
<i>Wang Yu.</i> The Exchange of Scientific, Creative and Artistic Collectives of Belarus and China	89
<i>Danyaro U.</i> Educational Curricula in Nigerian Universities from the Point of View of Training to Apply Information and Communication Technologies	93
<i>Vasilevich O. E.</i> Renaissance in the Development of Graphic Document Foundation in the System of the Continuous Art Education	97
<i>Fedkov G. S.</i> Artistic and Pedagogical Education in Belarus: Historical Aspect	102

ИК

ISSN 2222-8853

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА



**№ 2(26)
2017**

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИЗДАЕТСЯ С ЯНВАРЯ 2011 ГОДА
ВЫХОДИТ ЧЕТЫРЕ РАЗА В ГОД

**№ 2 (26)
2017**

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:
 А. В. Егоров (Беларусь)
 Заместитель главного редактора:
 Т. В. Котович (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),
 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:
 A. V. Egorov (Belarus)
 Deputy Editor-in-Chief:
 T. V. Kotovich (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),
 Jean-Claude Markade (France, Paris),
 Tomash Milkovsky (Poland, Warsaw),
 Anzhelina Roshka (Moldova, Chisinau),
 Tamara Kiknavelidze (Georgia, Tbilisi),
 Erika Fachcholi (Italy, Bologna),
 Oleg Ilnitskiy (Canada, Edington)

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

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

Журнал зарегистрирован
 в Министерстве информации Республики Беларусь за № 838 от 23.11.2010 г.
 Подписано в печать 06.06.2017 г. Формат 60 x 84 ¹/₈. Бумага офсетная.
 Усл. печ. л. 12,67. Уч.-изд. л. 13,72. Тираж 100 экз. Заказ 83.

Искусствоведение

<i>Котович Т. В.</i> «Победа над Солнцем»: реконструкция Галины Губановой	5
<i>Губанова Г. И.</i> Мифологическая универсалия «тетраморф» как инструмент анализа и основа Комедии масок	16
<i>Татаринцева И. В.</i> Новое прочтение драмы Р. Вагнера в контексте мифологической символики	19
<i>Попко О. Н.</i> Художник В. С. Садовников и коллекция князя Л. П. Витгенштейна в Верковском дворце: история одного пленэра	23
<i>Шамшур В. В.</i> БССР. Агитационное искусство 1920–1930-х годов	27
<i>Калинкина О. А.</i> Экранная культура и кинопрокат: особенности взаимодействия и функционирования	32

Культурология

<i>Ворожейкин Е. П.</i> Эстетика «медленного» как стратегия раскрытия ценности бытия	36
<i>Дорожкин А. С.</i> Феномен телесных модификаций: определение понятия и основные функции	41
<i>Волков В. А.</i> Актуализация культуротворческого потенциала средствами медиа	44
<i>Шишанов В. А.</i> Полемика вокруг «футуризма» в печати Витебска 1918–1924 гг.	50
<i>Жылко У. А.</i> Сімвалічнае ўвасабленне архетыпа ценю ў паэме А. Міцкевіча “Дзяды”	60
<i>Герасіме́нак Д. В.</i> Класіфікацыя сядзібна-ландшафтных комплексаў на тэрыторыі Віцебскай вобласці: неабходнасць новых падыходаў ...	65
<i>Политевич Е. Э.</i> Информационная культура учащихся колледжа технического профиля: теоретический аспект	69
<i>Жабинский А. В.</i> Ведущие стратегии осмысления феномена Холокоста в культурологическо-философской мысли второй половины XX – начала XXI века	75
<i>Спото Р. Н.</i> Универсальные модели взросления и национальная специфика в экранизациях по сценарию Дж. Стейнбека «Рыжий пони»	80

Педагогика

<i>Сочнева Е. С.</i> Особенности формирования семейной культуры студенческой молодежи на основе народных традиций	86
<i>Ван Юй.</i> Взаимообмен научными, творческими и художественными коллективами Беларуси и Китая	89
<i>Даньяро У.</i> Образовательные программы в университетах Нигерии в аспекте обучения использованию информационно-коммуникационных технологий	93
<i>Василевич О. Е.</i> Эпоха Возрождения в развитии основ изобразительной грамоты в системе непрерывного художественного образования	97
<i>Федьков Г. С.</i> Художественно-педагогическое образование Беларуси: исторический аспект	102

О ГЛАВНОМ

Art History

<i>Kotovich T. V.</i> «Victory over the Sun»: Galina Gubanova's Reconstruction.	5
<i>Gubanova G. I.</i> The Mythological Universal of Tetramorph as a Tool for Analysis and Basis of the Mask Comedy	16
<i>Tatarintseva I. V.</i> New Interpretation of R.Wagner's Drama in the Context of Mythological Symbolism	19
<i>Popko O. N.</i> Artist V. S. Sadovnikov and the Collection of Prince L. P. Wittgenstein in Verki Palace: History of One Plain-Air	23
<i>Shamshur V. V.</i> BSSR. Propaganda Art of the 1920-ies – 1930-ies	27
<i>Kalinkina O. A.</i> Screen Culture and Film Rental: Features of the Interaction and Functioning	32

Cultural Studies

<i>Vorozheikin E. P.</i> Aesthetics of «the Slow» as a Disclosure Strategy of the Value of Being	36
<i>Dorozhkin A. S.</i> The phenomenon of Body Modifications: Definition and Basic Functions	41
<i>Volkov V. A.</i> Actualization of Culture Creativity Potential by Media Means	44
<i>Shishanov V. A.</i> Discussions around Futurism in Vitebsk Newspapers of the 1918–1924	50
<i>Zhylko U. A.</i> Symbolic Embodiment of the Archetype of Shadow in A. Mickiewicz's poem «The Dziady»	60
<i>Gerasimenok D. V.</i> Classification of Manor and Landscape Complexes on the Territory of Vitebsk Region: Necessity for New Approaches	65
<i>Politevich E. E.</i> Information Culture of Technical College Students: Theoretical Aspect	69
<i>Zhabinski A. V.</i> Leading Strategies of Understanding the Holocaust Phenomenon in the Cultural and Philosophical Thought in the Late XXth – Early XXIst Centuries	75
<i>Spoto R. N.</i> Universal Models of Personality Development and National Specifics in the Film Adaptations of the Red Pony Story Cycle by John Steinbeck	80

Pedagogics

<i>Sochneva E. S.</i> Features of Shaping Family Culture of Student Youth on the Basis of National Traditions	86
<i>Wang Yu.</i> The Exchange of Scientific, Creative and Artistic Collectives of Belarus and China	89
<i>Danyaro U.</i> Educational Curricula in Nigerian Universities from the Point of View of Training to Apply Information and Communication Technologies	93
<i>Vasilevich O. E.</i> Renaissance in the Development of Graphic Document Foundation in the System of the Continuous Art Education	97
<i>Fedkov G. S.</i> Artistic and Pedagogical Education in Belarus: Historical Aspect	102

«Победа над Солнцем»: история и реконструкция Галины Губановой

Котович Т. В.

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

В статье анализируется хронотоп (пространство/время) знаменитого авангардного произведения «Победа над Солнцем», ставшего символом веры (credo) всего русского модернистского движения. Созданная во второй половине 1913 года, футуристическая опера в представлении её авторов Казимира Малевича, Алексея Кручёных, Михаила Матюшина и Велимира Хлебникова взламывала классическое сценическое мышление, а также и визуальную образную систему, уже набравшую силу в алогизме и кубофутуризме, лучизме и абстракционизме, – всех тех направлениях, которые прошли быструю апробацию в арт-пространстве России в первом десятилетии XX века. В течение последней четверти XX века «Победа над Солнцем» реконструировалась и воспроизводилась десятки раз, всегда как дань уважения к арт-истории. Хронотоп каждого из произведений имел свои особенности. Именно первый в России спектакль – реконструкция 1988 года является объектом исследования автора статьи.

Ключевые слова: авангард, сценическое искусство, реконструкция, хронотоп.

(Искусство и культура. – 2017. – № 2 (26). – С. 5–16)

«Victory over the Sun»: the History and Galina Gubanova's Reconstruction

Kotovitch T. V.

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

The chronotope (space – time) of a well known vanguard work «Victory over the Sun», which became the symbol of the credo of all Russian movement of Modern, is analyzed in the article. Created in the late 1913, the futuristic opera, as its authors Kazimir Malevich, Alexei Kruchenikh, Mikhail Matiushin and Velimir Khlebnikov saw it, broke classical stage thinking as well as visual image system, which gained strength in alogism and cube futurism, beamism and abstractionism, all the directions, which were tested in the art space of Russia in the first decade of the XX century. During the last decade of the XX century «Victory over the Sun» was reconstructed and performed dozens of times, always as a tribute to art history. The chronotope of each of the works was specific. The object of the author's study is the first Russian performance-reconstruction of 1988.

Key words: vanguard, theatrical art, reconstruction, chronotope.

(Art and Cultur. – 2017. – № 2 (26). – P. 5–16)

В июле (18–19–20) 1913 года в финском местечке Уусикиркко состоялся Первый всероссийский съезд баячей будущего (поэтов-футуристов), в котором приняло участие три баяча-футуриста – Алексей Кручёных, Михаил Матюшин и Казимир Малевич. Духовным лидером был Велимир Хлебников, несмотря на то, что он опоздал на июльское собрание, где оговаривались все детали будущего проекта. Н. Пунин подчёркивал: «В “первых футуристических боях” вожди ещё не определились; только Хлебников выделился рано и тогда же был провозглашен “королем поэтов”, прочие шли сомкнутым строем, имели случайных соседей и крепко стояли “на глыбе слова «мы»” среди моря свиста и негодования» [1, с. 147].

Цель статьи – исследование структуры первого, исторического спектакля и реконструкция Галины Губановой в театре «Чёрный квадрат».

Все участники харизматичны, Алексей Кручёных, Михаил Матюшин и Казимир Малевич были значительными личностями в искусстве, однако именно Велимир Хлебников стал пророком с его «досками судьбы» и выверенными математическими формулами. Спустя время он высчитывает формулу супрематических работ Малевича, как он называл их «теневых чертежей», и обозначит ее годом, так как их числовое кратное – 365 [2]. Строфы стихов Хлебникова не расшифровывались линейно и сразу, они содержали множество шифров. И спектакль-опера-футуризм «Победа над Солнцем» станет своеобразным шифром в искусстве XX века: «Люди! Те, кто родились, но еще не умерли! Спешите идти в созерцог или созерцавель!» – кричал глашатай, объявляя футуристический спектакль.

К. Малевич писал позже, сразу после смерти Велимира Хлебникова: «Бесшумный, молчаливый,

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

как тень, мыслитель чисел, динамическим молчанием расколос ядро судьбы и рока, чтобы достать доску исчисленных событий человеку, тем самым освободить пытался волю из власти рока и судьбы, власть передав над колесом её, ему по праву. <...> Измерив прошлое, получил числа расстояний в пространстве событий, вычисляя ими орбиту движений человека. <...> Альфа футуризма был, есть и будет – Маринетти. Альфа заумного был, есть и будет Кручёных, произведший от слова “будет” – “будетляне” <...>. Велемир Хлебников был одной из комет, вовлеченной землею в свою систему событий ума, чисел, языка» [3, с. 519, 521].

История и структура первого спектакля «Победа над Солнцем». В июне 1913 года, находясь в Кунцево под Москвой, Казимир Малевич сообщал Михаилу Матюшину: «Кроме живописи я еще думаю о Театре футуристическом, об этом писал Кручёных, который согласился принять участие <...> декорации будут такие, что оближешься» [4, с. 52]. В декларации съезда баячей от 20 июля было отмечено следующее: «Устремиться на оплот художественной чухлости – на Русский театр и решительно преобразовать его. Художественным, Коршевским, Александринским, Большим и Малым нет места в сегодня! – с этой целью учреждается новый театр “Будетлянин”» [5, с. 23–24].

В «Победе над Солнцем», опере в двух деймах и шести картинах 15 персонажей: два Будетлянских силача, Нерон и Калигула в одном лице, Путешественник по всем векам, Некий злонамеренный, Забияка, Неприятель, Разговорщик по телефону, Пестрый глаз, Толстяк, Чтец, Старожил, Внимательный рабочий, Молодой человек, Авиатор. А также Новые, Трусливые, Вражеские воины, Спортсмены, Похоронщики, Несущие солнце и хор.

В первом дейме четыре картины, причём каждая имеет собственную окраску визуального облика. В первой картине белое с чёрным – стены белые, пол чёрный. Она самая длинная по времени. Будетлянские силачи начинают действия, провозглашая поражение вселенной, вооружение всего мира и погружение гор. Один из Силачей поет: «Солнце, ты страсти рожало / И жгло раскаленным лучом, / Задернем пыльным покрывалом, / Заколотим в бетонный дом!». Путешественник во времени вторит ему: «Вдруг пушки. / Потоп... Смотри, / Всё стало мужским. / Озер тверже железа / Не верь старой мере». Неприятель, Некий злонамеренный и Забияка вступают в спор, плачут и ругаются.

Во второй картине – зелёные стены и пол. Здесь многолюдно, проходят Вражеские воины в костюмах турков, певцы в костюмах Спортсменов, вступает в действие хор и выступают солистами Силачи: «Скрылось солнце. / Тьма обступила. / Возьмем все ножи / Ждать взаперти».

В третьей картине – чёрные стены и пол. В ней действуют только Похоронщики, и состоит она только из их короткой арии. Четвёртая картина не обозначена конкретным цветом, она представляет собой некий итог всего только что происшедшего. Разговорщик по телефону узнает, что солнце покорено, и тут же Несущие солнце провозглашают,

что земля больше не вертится, так как солнце вырвано с жирными, «пропахшими арифметикой» корнями. Хор поёт гимн тьме и чёрным богам, потому что солнце железного века умерло. Один из Несущих утверждает, что отныне солнце и свет будут только внутри.

Второе деймо происходит в месте, которое называется «десятый стран» и имеет свой точный топос: «Изображены дома наружными стенами, но окна странно идут внутрь, как просверленные трубы, много окон, расположенных неправильными рядами, и кажется, что они подозрительно движутся» [6, с. 25]. В диалоге Новых и Трусливых выясняется, что прошлое уничтожено, весь город проветривается другими ветрами, а Чтец кричит о том, что жизнь без прошлого хороша, ибо всё уподобляется чистому зеркалу и все свободны от тяжести всемирного тяготения. В шестой картине, такой же по времени, что и самая первая, начальная, Толстяк видит башню, небо и улицы вниз вершинами, как в зеркале. Спортсмены, Авиатор, Силачи создают невероятное движение, в котором всё перевернуто с ног на голову.

Есть еще один очень важный элемент во всём, что происходит в «Победе...» и что принципиально важным оказалось в визуальном облике первого спектакля. Это – отсутствие личности и личностного начала в сюжете, в смысле, в сущностных переплетениях событий (в данном случае фрагментов событий, обрывков событий). Спортсмены, Хор, Несущие солнце, Новые, Похоронщики – это масса. И они на самом деле персонажи будущей цивилизации, свергающей солнце и живущей в новых условиях перевернутого мира. Но, кроме того, и случайные, время от времени появляющиеся частные герои (Внимательный рабочий, Забияка и пр.), и масса режутся на части прожекторами. Ни основных, ни тем более второстепенных уже нет ни в каком качестве. Наступает полное расчеловечивание мира. Еще не началась Первая мировая война, а на сцене уже были выявлены главное качество и главная трагедия XX века.

Пересказать сам сюжет оперы невозможно и выявить логику происходящего в ней сложно. Повествование не является главным в ней. Впервые в театре семантика произведения заключается не в том, что происходит, и не в том, что говорится на сцене, а в самом художественном языке. Именно в новизне художественного языка сошлись все компоненты спектакля. Пролог как мост в заумь, сама заумь в тексте пьесы, декорации и музыка: «Очевидно, что заумная поэзия не указывает ни на какие действительные или воображаемые факты; в этом смысле заумь – явление в искусстве уникальное (в этот ряд можно включить только родственные футуризму явления, как дадаизм или супрематизм – Малевич называл “дыр бул щил” супрематизмом в поэзии, – или более поздние эксперименты: литература абсурда и т.д.» [7, с. 37].

Замечательно то, что дело здесь и не в новой стилистике сценического высказывания, и не в новых выразительных средствах оформления этого высказывания. Важно понять, что, как это ясно из

слов И. Терентьева, заумь – это ничто, абсолютный ноль [7, с. 37]. Чрезвычайно существенным в этом контексте является осознание, что авангардистское произведение не воссоздает хоть какую-нибудь из возможных реальностей (действительную, подразумеваемую или воображаемую), а производит принципиально новый системный тип: главное здесь – построение, формирование знака.

Суть произведения в принципиально новом хронотопе, т.е. в ином, чем принято и существовало до сей поры в искусстве, пространстве/времени спектакля.

В декларации съезда баячей говорилось: «Уничтожить устаревшее движение мысли по закону причинности, беззубый здравый смысл, “симметричную логику”, блуждание в голубых тенях символизма, и дать личное творческое прозрение подлинного мира новых людей» [5, с. 23]. Из данного манифестирования ясным становится движение *от* прежней логики построения произведения. Движение осуществляется путём опровержения и отрицания прежней системы как принципиально устаревшей, новому времени не адекватной, мешающей и невозможной более в искусстве. В одном из писем К. Малевич предощущал новые принципы и новую логику: «Мы дошли до отвержения смысла и логики старого разума, но надо стараться познать смысл и логику нового уже появившегося разума, “заумного” что ли, в сравнении мы пришли к заумности <...> В этом заумном есть тоже строгий закон, который даст право на существование картин» [4, с. 53].

Пространство/время создания произведения – середина и вторая половина 1913 года. Это – самый канун Первой мировой войны и счастливый экономический год. 1913-й воплотил в себе объективную социально-историческую ситуацию и субъективное ощущение художниками этой ситуации. Высшая точка взлёта империи, по которой весь двадцатый век будут ориентировать экономические достижения и советской страны, с одной стороны, и уже предчувствие срыва с этой точки – с другой. Анна Ахматова в «Поэме без героя» нашла точный знак этого срыва: «И всегда в духоте морозной, / Предвоенной, блудной и грозной, / Жил какой-то будущий гул... / Но тогда он был слышен глуше, / Он почти не тревожил души, / И в сургах невских тонул».

Предчувствие войны и её предуготовление обозначило приближение всей социальной системы к точке бифуркации. Неравновесность и неустойчивость подвигали всю её к зоне хаоса, и она была уже готова свернуться в хаос, который будет длиться, как минимум, до середины 1920-х гг. или, как максимум, весь XX век.

На подходе к точке бифуркации присутствовали и серьезные по накалу эстетические блоки неустойчивости и неравновесности – эпатажные акции, дискуссии, скандальные выступления, алогизм в искусстве, тяготение к беспредметности, – все те сегменты, которые провоцировали не только хаос, но и вектор выхода на новый уровень системы. В этом контексте можно определить «Победу над Солнцем» как элемент единого с предыдущими и

сразу последующими акциями информационно-художественного потока.

К 1913 году завершается первый этап русского авангарда с лидерством Михаила Ларионова, буквально только что задекларировавшего лучизм как концептуальное, теоретически обоснованное направление в искусстве, обозначившее новый ментальный уровень абстракции и беспредметности.

Но уже в конце 1913 года начинается следующий, более высокий уровень беспредметного искусства, когда на занавесе «Победы над Солнцем» возникает Чёрный квадрат.

Лето 1913 года было насыщенным и благополучным для создателей «Победы над Солнцем».

А. Кручёных вспоминал: «Летом 1913 года мне и Маяковскому были заказаны пьесы. Надо было их сдать к осени. Я жил тогда в Усикирко (Финляндия) на даче у М. Матюшина, обдумывал и набрасывал свою вещь. Об этом записал тогда же (книга “Трое”, 1913 год): “Воздух густой, как золото... Я все время брожу и глотаю... (выделено нами. – Т. К.). Незаметно написал “Победу над солнцем” (опера); выявлению ее помогли толчком необычайного голоса Малевича и нежно певшая скрипка дорогого Матюшина <...>” Художник Малевич много работал над костюмами и декорациями к моей опере» [8, с. 113]. Густой, как золото, воздух и тут же – предельный алогизм текста: «Кюльн сурн дер. / Ехал налегке / Прошлом четверге. / Жарьте, рвите, что я не допёк. / Я ем собаку / И белоножки. / Жареную котлету, / Дохлую картошку. / Место ограничено / Печать молчит. / Ж Ш Ч» [6, с. 15].

Так обозначается резкое противостояние: «мир-война» на уровне социума, «гармония-хаос» на уровне художественного восприятия реальности и существования в ней.

Четверо создателей «Победы над Солнцем» выдвигаются в самый центр и двигают искусство в кардинальный слом, в пространство хаоса. Локально они находятся в чудном месте – на даче в Усикирко (топос) и в самой середине лета (хронос), за год до начала срыва в войну. Но уже над этим локусом благополучия, поверх него и внутри него возникает текст, равный хаосу. Звук и визуальный облик хаоса и внутреннее человеческое ощущение хаоса Анна Ахматова выразила метафорой: «Словно в зеркале страшной ночи / И беснуется и не хочет / Узнавать себя человек». Наиболее мощно в сценическом искусстве это выразилось в футуристической опере «Победа над Солнцем»: там были представлены корчи беснующегося от страха человека перед уже наступающим ужасом страшной ночи всего, что ожидает Европу в XX веке, и в том, как с помощью разрушения структуры, логики и ясного хронотопа создается сценическое произведение масштаба первородного хаоса.

Из воспоминаний А. Кручёных: «Сцена была “оформлена” так, как я ожидал и хотел. Ослепительный свет прожекторов. Декорации Малевича состояли из больших плоскостей – треугольники, круги, части машин. Действующие лица – в масках, напоминающих современные

противогазы. “Ликари” (актёры) напоминали движущиеся машины. Костюмы, по рисункам Малевича же, были построены кубистически: картон и проволока. Это меняло анатомию человека – артисты двигались, скреплённые и направляемые ритмом художника и режиссёра. Основная тема пьесы – защита техники, в частности – авиации. Победа техники над космическими силами и над биологизмом. Вот что говорили о главной идее оперы её оформители, мои соавторы – композитор Матюшин и художник Малевич сотруднику петербургской газеты “День”: “Смысл её – ниспровержение одной из больших художественных ценностей – солнца в данном случае... Существуют в сознании людей и определённые, установленные человеческой мыслью связи между ними. Футуристы хотят освободиться от этой упорядоченности мира, от этих связей, мыслимых в нём. Мир они хотят превратить в хаос, установленные ценности разбивать в куски и из этих кусков творить новые ценности, делая новые обобщения, открывая новые неожиданные и невидимые связи. Вот и солнце – эта бывшая ценность – их поэтому стесняет и им хочется ее ниспровергнуть. Процесс ниспровержения солнца и является сюжетом оперы. Её должны выражать действующие лица оперы словами и звуками” [8, с. 113].

Хронотоп оперы «Победа над Солнцем» представляет собой следующее:

1) Топос – нигде, даже «десятый стран» второго дейма – нигде, что визуально определено в виде куба без сторон. В него персонажи входят, из него они выходят. Персонажи проходят сквозь куб и действуют рядом с ним. Куб центрирует пространство и рассеивает его. Занавес есть и его же нет после того, как Силачи его разрывают, т.е. он готов отграничить часть пространства, но тут же эта граница исчезает, срывается. Пространство как будто существует, но его на самом деле нет. Его границы не просто условны или прозрачны, они призрачны. Пространство является знаком, и оно присутствует само по себе, вне обозначаемого, в отрыве от обозначаемого. Полностью изменена метрика пространства: из 3 + 1 (хронотопа привычной реальности и классического искусства, в том числе как отражения данного типа реальности) – в 3 + n.

2) Хронос – времени нет. Оно ещё более призрачно, чем пространство. Нет хронологии, всё действие можно легко перестроить и начать с любого фрагмента. Нет времени объективного, т.е. времени событий, и нет времени субъективного, т.е. психологического времени персонажей. Нет внешнего и внутреннего времени.

3) Разрушены причинно-следственные связи, нет сюжетных линий, выключены объект-субъектные и субъект-субъектные отношения.

4) Хронотоп представляет собой систему закрытую и открытую, и строится она из осколков.

5) Осуществляется сколочность на сцене с помощью скачущего ритма, рваного метра, рваного же текста. Всё коротко и резко, как пощечина (ср.: «Пощечина общественному вкусу»). Полностью отсутствуют какая бы то ни была

символика и внутренние смыслы фраз, отношений, взаимодействий.

6) Подобный хронотоп является показателем стремления к абсолютной свободе, которая вообще возможна только в теории и как идеальная модель крайней точки энтропии. Малевичский театр «Будетлянин» материализовал её в сценической практике.

7) Постановка не отличается определённой стилистической особенностью. В ней сосуществуют кубофутуристические костюмы, плоскостная занавеса, пустой куб, алогизм текста, четвертьтоновая музыка. Эти показатели представляют собой устойчивые частицы, неизменные и зафиксированные при любом изменении структуры. Всё это – отдельные локальные хронотопы, и рассогласование их, на внешний взгляд, в спектакле абсолютное, но только в случае, если мы рассматриваем всю систему в момент статичности.

8) Но система обретает свою истинную сущность только в динамике.

Бenedикт Лившиц подчёркивал, что аппаратура в «Луна-парке» позволила К. Малевичу паразитировать зритель, т.е. лучи прожекторов и создали специфический эффект: «В пределах сценической коробки впервые рождалась живописная стереометрия, устанавливалась строгая система объёмов, сводившая до минимума элементы случайности, навязываемой ей извне движениями человеческих фигур. Самые эти фигуры кромсались лезвиями фаров, попеременно лишались рук, ног, головы, ибо для Малевича они были лишь геометрическими телами, подлежащими не только разложению на составные части, но и совершенному растворению в живописном пространстве» [9].

9) Именно световая партия, сталкивая разнородные после кромсания части предметов, создавала зрелище первородного хаоса: «Вместо квадрата, вместо круга, к которым Малевич тогда уже пытался свести свою живопись, он получил возможность оперировать их объёмными коррелятами, кубом и шаром и, дорвавшись до них, с беспощадностью Савонаролы принялся истреблять всё, что ложилось мимо намеченных им осей» [8].

10) По словам Б. Лившица, в спектакле произошло предощущение новой гармонии: живописная заумь предваряла беспредметность Супрематизма своей высокой организованностью материала [9]. Именно свет в «Победе над Солнцем» стал узлом, связывающим локальные хронотопы произведения.

11) В подобном динамическом проявлении спектакль представляет собой столкновение противоположных элементов, которые прошивают друг друга: одно направление – алогизм текста и ¼-тоновая музыка, а встречное – кубизм костюмов и динамика света. Аудиальное и визуальное разнородны, однако, сосуществуя в противоречии, образуют единство.

12) Отказываясь от классической сценической композиции, от ассоциативности всех образов и пропорциональных классических отношений, авторы оперы кодируют собственные художественные

смыслы с помощью пластики линий и цветоцветовых отношений во взаимодействии с резкими скачками текста и музыкального звука. Всё вместе это создает постоянно действующий контраст, дисгармонию. Понять и декодировать такое зрелище можно только в определенном эмоциональном состоянии. Отказ от признанных символов, от знакомых образов и вообще от всяких ассоциаций не позволяет зрителю включить регуляторы эстетической памяти. Ему не на что опереться в момент, когда необходимо декодировать произведение. И только степень интенсивности раздражения как шок, как взрыв, действуя в конкретный момент, в момент показа спектакля, позволяет зрителю войти в структуру.

13) Воспользуемся характеристикой философа Э. Сороко для систем подобного типа: «Конкретная система есть аналог белого шума – совокупности разночастотных, наложенных друг на друга излучений» [10, с. 113]. Одни понимают, что присутствуют при чем-то значительном, хоть и крайне непривычном. Другие категорически отрицают значительность увиденного. Но и те, и другие присутствуют «внутри взрыва».

14) На уровне литературном авторы «Победы над Солнцем» основываются на базовых архетипических литературных моделях: война (с солнцем и победа над ним), путешествие и окончательная точка (по временам и «десятый стран» в финале), жертвоприношение (перерождение), – и тут же разрушают эти сложившиеся модели, блокируют их в каждом эпизоде.

На уровне языка это разрушение особенно очевидно, т. к. именно заумь является методом слома сложившихся структур.

На уровне драматургическом авторы «Победы над Солнцем» отказываются от традиционных сценических схем: от любых любовных линий, от внутренних конфликтов героя, от внешнего конфликта героя и среды, – от аристотелева типа построения сценического произведения. И полное отсутствие аристотелева катарсиса. И даже насмешка над катарсисом в финале: «Мир погибнет, а нам нет конца!», а ведь перед этой фразой происходил абсолютный хаос, и Силачи, выражающие эту окончательную сентенцию, сами рождают хаос и им порождены.

На визуальном уровне разрываются последовательность и логика восприятия реального мира. Они подсознательно блокируются с помощью Чёрного квадрата. Не случайно К. Малевич будет вновь и вновь возвращаться к Чёрному квадрату и воспроизводить его. В 1923 году в статье «Супрематическое зеркало» [5, с. 273] он обоснует «0» (а Чёрный квадрат – это ноль формы) как беспредметность, как границу, которая может рассматриваться как рубеж асимметрии мира.

15) В «Победе над Солнцем» заявлен комбинаторно-сочетательный принцип, удерживающий произведение в рамках реальной сценической площадки и в рамках реальной продолжительности спектакля. Он позволяет соединить и в тот же момент разъединить разнородные сценические способы актуализации действия: цирковое

представление, театральный фарс, площадной театр, театр миниатюр, скетчи-зарисовки, монтаж аттракционов, плакатные действия и тамтамарески (в будущем приёмы ТЕРЕВСАТа и ТРАМа), кукольный театр и анимацию.

16) Таким образом, пространство/время спектакля дискретно, порционно. Это – квантовое пространство/время.

17) И Супрематизм, вышедший из «Победы над Солнцем», будет структурироваться как квантовое пространство/время. Точно подмечал В. Шкловский, что картины К. Малевича «скорее заданы, чем сделаны. Они не организованы с расчётом на непрерывность (подчёркнуто нами. – Т. К.) восприятия» [11, с. 105].

В декабре 1913 года в Санкт-Петербурге в «Луна-парке» состоялось зрелище, разрушающее всякое понятие о вкусе и гармонии. Аполлиническое было напрочь отвергнуто и торжествовало дионисийское. Отвергалась линейность в пользу нелинейности. Давали «Победу над Солнцем», эпатажную, громкую, вопиюще дерзкую, взламывающую всякую форму вообще. Футуристы-будетляне, люди будущего, будущее приближающие, спешащие к нему, опровергающие время, преодолевающие пространство, проникали, как оказалось, в другую вселенную, в новую реальность. Но тогда, в декабре 1913-го, подобное художественное (художественное?) заявление выглядело откровенным шарлатанством (шарлатанством?).

И всё это происходило в условиях хаотических самих по себе. По воспоминаниям А. Кручёных: «Рояль, заменявший оркестр, старый, отвратительного тона, был доставлен лишь в день спектакля. А что делалось с К. Малевичем, которому не дали из экономии возможности писать в задуманных размерах и красках... если прибавить, что художнику приходилось писать декорации под самое пошлое глумление и смех молодцев из оперетки <...>, то удивляешься энергии художника, написавшего 12 больших декораций за 4 дня <...> Я не могу забыть такого случая: на генеральной репетиции оперы, уже в костюмах (они состояли из прочного проволочного каркаса и крепкого картона, который живописал К. Малевич) – это спасло актёра. А случай (явно злонамеренный) был такой: по ходу пьесы один актёр стреляет в другого из ружья, полагается – холостой выстрел, но враги наши, бывшие в дирекции театра, вложили в ружье крепкий пыж, и только благодаря тому, что костюм был сделан из толстого прочного картона и проволочного каркаса, – актёр отделался небольшим ушибом. Тут же кстати сообщу, что тот же враждебный директор (А. Фокин), когда после премьеры публика усиленно вызывала “автора”, закричал из ложи: “Его увезли в сумасшедший дом!”. Преодолеть все эти провокации уже было победой над врагами нового искусства» [8, с. 114].

В вечер показа в театре начался скандал. Газеты, пытаясь разобраться, вынуждены были признаться, что всё это было зрелищем, мало понятным обычному человеку: «Декорации маляров “Союза молодёжи” – верх бессмыслицы и наглости. Одно полотно изображало нечто вроде

жупела лубочной геенны огненной. На декорации фигурировали изуродованные фантазией футуристов утробные младенцы, обнажённые, кривобочные, бесформенные, неестественного сложения женщины, дикого вида мужчины, перемешанные с домами, лодками, фонарями и пр. Наудачу выбранные из словаря и бранные слова были составлены так, что они в общем давали словесную дичь, бессмыслицу» («Свет», 4 декабря 1913 г.).

Победа над Солнцем – это была победа многоголосья над завершённым единством. Мир как будто выворачивался наизнанку, и Солнце оказывалось внутри – и персонажи оперы выкрикивали: «Солнце внутри нас!!!!». В финале разворачивалась трагедия конца света. Стоял декабрь, последняя мирная зима, и никто не знал еще, что футуристическая опера предчувствует и пророчит те новые технологии, которые буквально через год будут опробованы газовыми атаками в окопах Первой мировой войны.

В середине февраля 1914 года появилась надежда показать «Победу над Солнцем» в Москве. К. Малевич писал М. Матюшину: «Как можно скорее сообщите, на каких условиях Вы и Кручёных согласились бы ставить “Победу над Солнцем” в Москве на первой неделе поста, вчера поступило ко мне предложение и я сказал, что без Вас не могу ничего решительно сказать. Театр на 1000 человек, предполагается не менее 4-х спектаклей, а если пойдёт, то и больше» [4, с. 59]. Однако эта идея не была осуществлена.

«Победа над Солнцем» в точке бифуркации выявляет состояние хаоса, но в этой же точке всякая система при распадении и погружении в хаос обладает двумя векторами дальнейшего перспективного восстановления/преобразования: на повышение и вниз, в зависимости от потенциальности системы, в зависимости от уровня её развития на момент распада. Для реализации движения от точки распада системы к новой структурной гармонии нужен был харизматичный человек, усилиями которого старая гармония рухнула бы. По словам И. Клуна, страстный и темпераментный Малевич, «от природы бунтарь, не мог мириться с застоём как в жизни, так и в искусстве, любил всё ниспровергать, всё ломать, рвать. <...> Малевич своей работой в искусстве расчищал дорогу новым открытиям, удалял с пути искусства всякий мусор и хлам <...>» [12, с. 75]. Именно такого темперамента человек подходил на роль ключевой фигуры в точке бифуркации. Однако он же оказался провозвестником и аналитиком новой системы на её весьма перспективном уровне.

Идея «Чёрного квадрата» появилась в постановке футуристической оперы «Победа над Солнцем», на занавесе, разрываемом двумя Будетлянскими силачами. Из множества предложенных геометрических фигур К. Малевич выделил именно квадрат как подсознательно избранный главный принцип новой гармонии, той самой, о которой художник так много писал в своих письмах. Квадрат – внутренняя пропорция четверицы, проявленная в законе колебания струны, и первое проявление закона кратных отношений. И чёрный

как изначальный и завершающий принцип цветовой гаммы.

В июне 1915 года в письме М. Матюшину Казимир Малевич сообщал: «Посылаю вам три рисунка первых проектов, которые благодаря невежескому отношению предпринимателя постановки оперы Вашей мне не удалось выполнить. Поэтому хотелось бы поместить их в Вашей книге, это будет очень хорошо дополнять ноты в смысле формы оперы. Посылаю Вам Будетлянского силача настоящего, который может при разломе Ваших звуков сломить не одно солнце. Потом 2-й рисунок изображающий победу. Это чудовище как вошь должно раздавить солнце, оно обладает свойством всасывания огня, что и послужило полной победы, лишив солнце горения. И 3-й рисунок, завеса 1-го действия, завеса изображает чёрный квадрат зародыш всех возможностей принимает при своем развитии страшную силу, он является родоначальником куба и шара, его распада несут удивительную культуру в живописи, в опере он обозначил начало победы. Все многое поставленное мною в 1913 году в Вашей опере “Победа над Солнцем” принесло мне массу нового, но только никто не заметил. По поводу этого у меня набирается материал, который бы следовало где-либо напечатать» [13, с. 67].

Самый первый из написанных «Чёрный супрематический квадрат» был создан до 27 мая 1915 года и представлен на «Последней футуристической выставке картин “0,10”» в декабре 1915 года в Художественном бюро Н. Добычиной.

В представлении «Победы над Солнцем» 1913 года мы обнаруживаем, как в наглядном хаосе визуализируется и осуществляется строгий порядок: из лавинообразного процесса выкристаллизовывается закономерность и выделяются параметры сосуществования в едином темпомире структур, различных по качеству и характеристикам. Мы вправе рассматривать этот спектакль как промежуточное состояние, еще неустоявшееся, но в котором уже зреет новое восприятие порядка.

В театральном искусстве XX века «Победа над Солнцем» ключевой роли не сыграла, и, учитывая её энтропию, это было бы и невозможным. Однако в изобразительном искусстве и в художественном мышлении вообще история футуристической оперы «Победа над Солнцем» – это резкий рывок в вектор к Супрематизму, а потом – к философским изысканиям Казимира Малевича, где обосновывается принцип зеркальности/соотнесенности объективности мира и возможности субъективного его познания через Супрематизм. Кстати, в театре это тоже отзовется философским эхом: например, в лабораторных исканиях режиссёров Ежи Гротовского, Еуженио Барбы (в их отходе от чистого сценического показа в антропологию) или в духовных поисках Анатолия Васильева. Этим также характеризуется нелинейность ситуации с «Победой над Солнцем».

Витебское ветвление в нелинейности. В феврале (6) 1920 года в центре Витебска на сцене Латышского клуба в один вечер были представлены

«Победа над Солнцем» и Супрематический балет. И с этого вечера открывается путь УНОВИСА (Утвердителей нового искусства, ядра Витебской школы), возглавляемого Казимиром Малевичем (14 февраля 1920 года).

Эскизы оформления витебского спектакля сделала Вера Ермолаева, сподвижница Малевича и ректор Витебского художественно-практического института. Они были выполнены в технике раскрашенной гравюры, и это решение строилось на технологиях кубизма и футуризма. В. Ермолаева руководила также театральной студией, и действие исполняли её ученики, звуковым сопровождением был закулисный шум. Сам К. Малевич также участвовал в создании витебского варианта футуристической оперы «Победа над Солнцем» и сделал эскиз костюма витебского Будетлянского силача, которого А. Шатских называет провозвестником будущего, очеловеченного Чёрного квадрата [14, с. 46]. Но и витебская попытка радикализации сценического искусства оказалась непонятой и скандальной [15].

Супрематический балет представлял собой выявление основных форм: «элементов движения, его развёртывания из центра в порядке следования многих фигур 1) линии сначала, 2) превращения в крест, 3) превращение по диагонали, по диагонали превращается в звезду, 4) превращается в круг, 5) круг становится квадратом». По мысли Нины Коган, направляемой К. Малевичем, основным содержанием балета был порядок развития самого движения форм: «Первым как форма главенствующая, как единица и основа выдвигается квадрат» [16].

Актёр, несший перед собой большой чёрный квадрат на плоскости, был центром сценической композиции, объединяющим началом и финалом всего передвижения других плоскостей в сценическом пространстве. Актёры, несшие круг, и актёры, несшие красный квадрат, вместе с теми, что уже образовали линию пересечения, образовывали крест. А потом появлялись ещё десять актёров, которые располагались на планшете сцены дугой, пересекающей этот крест.

Круг при этом оставался в центре креста на протяжении всего передвижения/сложения/раскручивания, но поскольку главным композиционным и смысловым центром был не он, а квадрат, то красный круг распадался, а красный квадрат выдвигался. Вся композиция завершалась торжеством чёрного квадрата – главного стержня, из которого формы возникали и в который они уходили. Он был визуальным смыслом произведения, а также семантикой первоэлементов балета как сценического произведения – пластики, движения и сведения их к нулю формы.

В основе концепции этого произведения находилась пространственная структура, выраженная через перестроение геометрических фигур. Линия и геометрические фигуры существовали на сцене по определенным законам. У них не было чувственного содержания, не было цвета (красный и чёрный – только знаки), не было объема и музыкального соответствия, не имело значения тело актёра,

и даже терял значение ритм. Супрематический балет не имел ничего общего с какой бы то ни было образностью или символикой.

Происходящее на сцене повторяло концепцию «Победы над Солнцем», заявленную еще в хронотопе первого представления 1913 года, где плоскостность возникала не на плоскости холста, а внутри объёма сценической коробки. И, развиваясь внутри пустого объёма, плоскостность Супрематизма вызывала ощущение движения ДНК-структур. Вместе с тем очевидно и то, что хаотическое движение первой «Победы...» приобрело в Супрематическом балете строгую закономерность.

«Победа над Солнцем» и Супрематический балет, показанные совместно единожды, представляли собой целостное действо, развивающееся друг в друге. К этому времени концепция Супрематизма уже обрела свою целостность и художественное проявление в работах К. Малевича, объединения Супремус, сподвижников и единомышленников.

К моменту витебского спектакля, как и всех витебских художественных поисков К. Малевича, актуальным становится выход Супрематизма в объём, в реальное пространство, в арт-среду и вообще в проект глобальной среды. Предварительным этапом этой суперидеи стало празднование годовщины Комитета по борьбе с безработицей в декабре 1919 года (работа над оформлением здания, зрительного зала, занавеса и всего заседания как единого комплекса в супрематическом духе). Затем в феврале 1920 года – в виде субстрата объёмного и динамического Супрематизма с включением фигур-плоскостей и фигур-тел (актёров). Затем в течение последующих витебских малевичско-уновисских лет – это было оформление города, акции, действия и другие сценические произведения, выход в дизайн и развоплощение искусства путём поглощения среды искусством.

Амплитуда представляет собой песочные часы: от оформления празднования Комитета к «Победе...»/Супрематическому балету как к перешейку – и к разветвлению в виде многомерности единого принципа.

Необходимо сделать отступление, важное и для анализа дальнейшей истории «Победы над Солнцем». Это замечание Т. Горячевой: «В отличие от нашумевших петербургских футуристических спектаклей 1913 года, «Победа над Солнцем» и «Супрематический балет», поставленные в провинциальном Витебске, не были замечены ни сторонниками, ни противниками нового искусства и практически не имели резонанса в культурной жизни» [15, с. 48]. Увы, но именно это замечание касается не только постановок 1920 года, но и всех последующих постановок «Победы...» и Супрематического балета в Витебске. Однако дело не только в маргинальности происходящего, не только в том, что витебская «Победа над Солнцем» и Супрематический балет 1920 года оказались вне основных информационно-эстетических потоков того времени, и не столько в этом.

Авторы ставили себе иную цель, чем в 1913 году. Функциональность акции определялась задачами

культурного и художественного просветительства, расширения пространства вовлечённости в новые художественные ценности и, наконец, агитационно-пропагандистскими планами. И, безусловно, именно проблемой выхода Супрематизма в дизайн-среду. Это был настойчивый акт утверждения собственной позиции в искусстве и собственного художественного вкуса. Супрематизм должен был распространиться вширь, завоевывая секторы обыденности, повседневности, провинциального быта.

Однако в Витебске не успели просеять и тем более за два с небольшим года изменить профанное жизненное пространство, превратив его в эстетически облагороженную сферу. Но на уровне проекта, плана и вектора развития витебские арт-пространственные эксперименты и открытия оказались актуальными и перспективными в культуре XX века в целом. Витебские импульсы и потенциальности всё-таки не исчезли в небытии.

В статье «О театре», опубликованной в Альманахе № 1 УНОВИСа, Л. Зуперман пытается подвести итог авангардному развитию театра за семь лет после провозглашения К. Малевичем создания театра «Будетлянин»: «<...> все эти основные его элементы (имеется в виду живопись, архитектура и пр. – Т. К.) должны в театре найти себе настоящее место и своё полное разрешение. В театре все роды искусства должны идти в полной взаимной гармонии, обостряя и контрастируя друг друга и одновременно сливаясь в единую цельную систему, долженствуя дать нам мир новых чистых неизведанных нами до сих пор ощущений, образов, представлений. Все эти элементы театра должны подчиняться законам темпа, ритма, скорости, степени и динамики света и цвета, то нюансируя, то резко контрастируя. Стороны изобразительного искусства могут быть в театре доведены до необыкновенной силы и выразительности, когда уже изображение способно будет освободиться от закреплённого места на полотне, как в живописи, а наоборот, когда приобретает возможность двигаться в ритме и темпе и окрашиваться благодаря свету» [17, с. 22]. Л. Зуперман подчёркивал роль света в театральном спектакле как метода удалять или приближать форму, уничтожать её, как способа усиливать цвет и движение. Важным указанием сценических новшеств была техника движения механизмов на площадке.

На это необходимо обратить особое внимание при анализе фигурин Л. Лисицкого к «Победе над Солнцем». Изображения в альбоме фигурин «Пластическое оформление электромеханического представления» являются статическими структурами, позволяющими осознать авторский принцип оперы. Но сценический результат проекта Л. Лисицкого – это было бы, безусловно, динамическое действие, в котором фигуринки двигались бы по сцене в определённом порядке. В этом смысле проект должен был осуществиться как развитие кубофутуристических идей оперы и супрематических идей балета.

В 1920–1921 гг. Л. Лисицкий разрабатывал проект «Победы над Солнцем» в виде полного

освобождения от актёрского тела как субъекта сценического произведения и как объекта сценического произведения. Можно было бы адресоваться как к источнику к идее Э.-Г. Крэга о сюр-марионетке, однако в крэговской театральной концепции актёр продолжал активно действовать на сцене, выражая волю режиссёра. В проекте Л. Лисицкого человеческое присутствие исключалось полностью.

Эскизы Л. Лисицкого, увы, никогда не воплощенные на сцене, в идее своей доводили до логического конца заявленный в 1913 году принцип дисгармонии и асимметрии. В десяти фигуринках Л. Лисицкий исполнил начатое К. Малевичем в совершенстве формы. Полагаем, что это произведение 1923 года является апогеем всей истории «Победы...»: отсутствие земного притяжения и нарушение пространственных связей, доведение дисгармонии до новой и совершенной гармонии.

Европейский театр подобные эксперименты приветствовал и уже успешно осуществлял (О. Шлеммер, Т. Тцара и др.). В Витебске такое представление предполагалось как событие механистическое, идеально математическое, крайне анимационное и, как когда-то в «Балаганчике» у Вс. Мейерхольда, открытое зрителю во всех театральных технологиях.

Следующий за Супрематическим балетом шаг представлял собой уже не движение тела с несомой плоскостью, а сочетание плоскостей по динамическому принципу и их собственное движение в пространстве сцены. Л. Лисицкий смещал фигуры в пространстве, асимметрировал их. К сожалению, проект остался только проектом. Однако в это же время фигуринки были совмещены с новой идеей: художник предложил новую концепцию в искусстве – проекты утверждения нового (название соотносилось с именем УНОВИСа), или ПРОУНЫ. ПРОУНЫ представляют собой объёмные проекции, и в этом усматривается развитие принципа движения, асимметрии и неравновесности фигурин. В сценических условиях две концепции, видимо, были бы совмещены. И в этом проявились новое созвездие смыслов и ещё одна витебская нераздельность.

В статье Л. Зупермана подчёркивалось, что ритм и темп суть организующее начало в построении сценического произведения. Именно ритм и темп стали бы инструментом действия в предлагаемом Л. Лисицким механистическом действии.

Реконструкция Галины Губановой. В 1988 году ленинградский театр-студия Дворца молодёжи (театр назвали «Чёрный квадрат», что тогда было чрезвычайно радикально) под руководством режиссёра Галины Губановой реконструировал «Победу над Солнцем» 1913 года: «Все это волновало, как вид древнего бронзового меча, только что вынутого из кургана. Нечто значимое и грозное ворочалось на сцене, не мёртвое, но уснувшее и растревоженное юными голосами» [18, с. 42].

Это было первое в России сценическое восстановление авангарда и первая попытка понять визуальные и внутренние смыслы радикального синтетического действия начала XX века.

По словам Г. Губановой, основой нового спектакля стали эскизы К. Малевича. И главным оказался занавес, или завеса, на которой был выполнен культовый «Чёрный квадрат», обозначающий и материю и дыру – как чёрная плоскость и как чёрный провал. Для режиссёра принципиальной была визуальность спектакля, поэтому акцент делался на иллюзорности происходящего на сцене, на сдвиге сознания и воображения. Она подчёркивала, что призрачная игра плоскости, дыры и объёма самой сцены, в которой происходит действие, а также объёма пустого куба, состоящего только из веревочных граней, внутри которого действуют персонажи, создавала именно такое психологическое состояние. В то же самое время именно куб, которому Г. Губанова задала изначально искажение как в прямой перспективе, жёстко организовывал и удерживал всю визуальную структуру как целостность: он концентрировал действие и искривлял его, создавая эффект виртуальности.

Время в такой сценической ситуации меняется. Благодаря вывернутому пространству и оно смещается, так как, попадая в состояние нескольких перспектив (1) нарисованной, 2) пустым кубом сконструированной и 3) реальной, сценической), сознание зрителя одновременно рассеивается и концентрируется. Этому же эффекту способствовали разная степень жесткости костюмов, разномасштабность фигур и то, что одна часть персонажей имела объёмные костюмы, а другая – плоские.

Костюмы и декорации создавались с 1986 года. Очень подробно Г. Губанова исследовала эскизы декораций и костюмов К. Малевича, хранящиеся в Русском музее, сравнивала вручную раскрашенную ткань с цветом на рисунках, сочетание цветов, возможности воплощения теней, колорит собственной бязевой ткани как основы костюмов с бумагой, на которой сделаны малевичские эскизы. В этом случае идеей постановщицы было предельное приближение к оригиналу в главной составляющей визуального облика оперы. Величина занавесов, рост персонажей, масштабная соотносённость в условиях реальной сценической площадки – всё диктовалось структурой уже губановской постановки, и в этом случае задачей постановщицы был поиск современного эквивалента проекту 1913 года. Особенно выразилось это в музыкальной партитуре спектакля, когда Г. Губанова использовала индейские мотивы, музыку Арве Пяярта в исполнении живого оркестра, участвующего в показе. Это касалось и вербальной стороны постановки, когда в аутентичный текст оперы были добавлены другие произведения А. Кручёных. Возникло ощущение пазлов, которые по воле автора сценического произведения сдвигались и рассыпались в объёмно-плоскостном топосе, – зрелище, дополняемое пазлами текстовыми с наложенными музыкальными пазлами, создающими параллельные ряды, которые давали своеобразный зеркальный эффект.

В чёрном кабинете большой сцены Чтец начинал зрелище, приближаясь к высокому кубу, на передней плоскости которого находился занавес, ещё скрывающий внутренность за

сталкивающимися фрагментами изображений на белом холсте. Силачи выходили из зрительного зала, в полтора человеческого роста, при танцовой, они поднимались на сцену, расхаживали перед занавесом, как бы становясь его частью. Режиссёр задаёт им динамику и интонацию своеобразного фарса, заманивая и вовлекая их действиями в те многочисленные иллюзии, что будут возникать в спектакле. Силачи разрывали занавес с треском, и сцена погружалась в темноту. В чуть розоватом свечении восходящего солнца появлялись и исчезали персонажи из разных эпох, традиций, культур, – возникали в пространстве, для них чуждом, непонятном, разрушенном; отчаянно пытались осознать себя в этом прозрачно-призрачном кубе; говорили на понятном и в то же время совершенно непонятном языке; размахивали руками; удивлялись; плакали; совершали странные действия...

В 1988 году устоявшийся мир рушился, перестройка социально-политической системы актуализировала пьесу, делала её острой и трагической. Фарс выявлял не фейерверчно-световое наступление хаоса, как это было в 1913 году, а удивительно печальное, отчасти даже и лирическое, как осень, завершение. И от этого трагизм в спектакле Г. Губановой звучал пронзительней, и текст Алексея Кручёных совпадал с современными на тот момент ощущениями зрителей. Фразы персонажей ассоциировались с советскими плакатными текстами, с абсурдизмом советской эпохи, с её пылью, но и с жаждой нового. Всё происходящее в кубе было похоже на аквариум, а люди и предметы в нём – на большемерных кукол-фантомов, которые выглядели карикатурами и усугубленными чудовищами.

1988-м «Победа над Солнцем» была представлена и тут же запрещена. В ней так очевиден был пафос отрицания недавнего советского прошлого. То, что в «Победе над Солнцем» 1913 года звучало как пророчество и было потом реализовано в течение 75 лет, в спектакле 1988 года воспринималось как итог.

Константин Рудницкий отмечал мыслительную вялость пьесы А. Кручёных, писал, что она шершавая и по смыслу, и по языку, крикливая и искусственная, «слова будто становятся в позу и старательно имитируют бурные эмоции» [19, с. 272]. Но в 1988 году эта крикливая и шершавая речь, внезапно лишившись эпатажной броскости, сконструированности и нарочитости, вдруг выявила свой провидческий смысл, зашифрованный когда-то Алексеем Кручёных, и со сцены зазвучали внутренние интонации таких текстов, как знаменитое «Дыр бул щыл». Внутренние интонации протестовали против социальной замутнённости сознания. Если К. Малевич и единомышленники вставали против современной им невыносимо застойной художественной среды, то в конце 1980-х в «Победе...» очевидным стало желание вырваться из социальной духоты, из оков социальной тоски. Невыносимость присутствия в социуме сделалась основным ментальным и мировоззренческим смыслом постановки.

Визуальная (сценографическая и костюмная) партитура эластично подчинилась этой сделавшейся очевидной тональности. Руководящим принципом постановки вновь оказался ритм и темп. В сравнении со скачущим и рваным, характерным для спектакля 1913 года, он здесь замедлился, давая возможность сосредоточиться на отдельных словах, движениях и жестах. Прежняя оглушённость и оглушительность вдруг превратились в гулкую опустошённость, даже как будто удивлённость этой пустоте, и внутреннюю тревожность.

Изломанные, из прошлого выпрыгнувшие, отчаянные и отчаявшиеся нероны, толстяки, внимательные рабочие, силачи и спортсмены со своей величавой карикатурностью неожиданно оказались в новом пограничье. Только в 1913 году это было пограничье предгрозя, бури, взрывного катклизма, а спустя 75 лет те же персонажи очутились в пропасти экзистенциализма.

В декабре 1988 года, после запрета спектакля, Галине Губановой удалось приобрести в собственность костюмы оперы, и с этого момента началось новое ветвление «Победы над Солнцем». Театр «Чёрный квадрат» показывал свой спектакль на многих сценических площадках в Москве. Вплоть до начала 2000-х гг. на основе постановки возникали многочисленные перформансы и акции «Малевич – Арлекин XX века», «Архаика авангарда», к которым естественным образом присоединились пьесы Д. Хармса. В этом случае эстетический малевичский смысл оперы стал отделяться и обретал самостоятельное значение и существование в пространстве культуры.

Из дневника автора монографии: «Октябрь 1993 года. Я сижу перед зажжённым камином в большой комнате старой петербургской квартиры в доме, выстроенном в 1912 году, в доме, на углу которого когда-то ежевечерне расставалась весёлая компания могижан 20-х (Хармс, Заболоцкий, Веденский...), в доме, недалеко от которого жил Малевич, приехавший из Витебска. Угол Маяковского и Некрасова, недалеко от Невского... Горит в камине огонь. Я сижу рядом с невысокой молодой женщиной, темноволосой и темноглазой, дочерью известного в прошлом актёра Игоря Губанова. Мы выясняем, что бабка её жила в Витебске... Я дотрагиваюсь до желтоватого бязевого занавеса с чёрным квадратом посередине – он занимает всю стену комнаты. Он создан по эскизам 1913 года. Он словно сделан наскоро, парой взмахов кисти. Константин Рудницкий, знаток авангардистского театра, пишет о том, что “трудно сказать, в какой мере замыслы Малевича были реализованы в спектакле 1913 года – постановка была самая любительская, денежные затраты минимальные, готовилась она второпях”. А сейчас Галина Губанова рассказывает мне, как тщательно подбирала эту ткань для воссоздания того времени. Режиссёр, она сделала и художником своего спектакля, он увлекал ее, будоражил. На кронштейне висит костюм Будетлянского силача. Плотный, серого цвета. Он вызывает странное чувство. От него смешно. Он – комедийный персонаж? Галина: “На показах спектакля вообще много

смеялись”. И всё равно жутковато. К. Рудницкий: “Для спектакля в «Луна-парке» костюмы сделали из обыкновенного картона, и все же, когда лучи прожекторов выхватывали из темноты громоздкие фигуры актёров, лишая их то рук, то ног, то голов, впечатление возникало “люциферическое”». Галина говорит, что в работе над спектаклем ей помог театр, часто разыгрываемый дома: отец много работал с куклами. “Силачи” – самый серьёзный кукольный театр. И еще в доме, в этой самой комнате с камином часто играли пантомиму. Пластический излом стал очень важным выразительным средством “Победы...” 88-го. У неё получился театр комического абсурда и абсолютного реализма нашего каждодневного существования. Это было и смешно и больно. Величаво-громоздкое зрелище 13-го перебрасывалось воображением в 88-й и на сцене преображалось в истинный потешный балаган с военными митингами, праздниками во славу очередной битвы с Солнцем, марширующими колоннами и никуда недвижущимся временем! Действие идёт, идёт – а ничего не происходит!... Я дотрагиваюсь до единственного находящегося в губановской комнате костюма из “Победы...”, до этой серой в два человеческих роста “брони”, и он смешно дёргается, двигая гигантскими неуклюжими “руками” и “ногами”. Будетлянский силач. Один. Как эскиз Малевича к спектаклю в Витебске... Наваждение какое-то... “Я когда-то, думая о ещё чеховских пьесах, рисовала на тетрадном листе почему-то геометрические фигуры”, – говорит мне Галина. Выполнив точно все указания Малевича, Губанова сделала некоторые открытия. О том, что сумасшедший, скандальный спектакль оказался очень научным: разрушая представление о пространстве, там давалась своя, чёткая система координат – куб, позволяющий мышлению воспринимать систему плоскости и объёма в некоей организованности. И сцена и персонажи приобрели строгую взаимосвязь как некие образы-плоскости. Разрушение логики пространства с помощью разности перспектив обеспечило определённый ракурс и рассудочного, и психологического восприятия спектакля. Смещение высчитано. “Очень трудно было приладить на живого актёра геометрические формы, – рассуждает Г. Губанова, – скорректировать нарушение пропорций человеческого тела, заложенное в эскизе, так, чтобы не нарушить очертания эскизов, но и предоставить актёру возможность двигаться в костюме”. Вообще-то ужасающие монстры. “Когда первые готовые костюмы мы попробовали на сцене при театральном освещении, для меня самой было неожиданностью, – вспоминает Галина, – в какой степени ошеломляющим окажется зрелище, хотя мне буквально снилось явление ярких кукол в большом пространстве на фоне чёрного бархата... Мы увидели замысел Малевича воплощённым”. ... Мы сидим у ярко пылающего камина. Пламя колыхает и растворяет воздух, он мерцает и устремляется куда-то. Пламя поглощает наши с Галей слова и даже мысли... Исчезает “трёхмерная кинетическая взаимодействующая целостность”... “Победа над Солнцем” – жизнь и история. Мышление

XXI века принесёт новое понимание пространства, и произойдет прыжок, который явит иную целостность мира. «Серебряная нить», нематериальный субстрат, она прошла через моё сердце, соединив для меня годы, людей, города, улицы, спектакли, на мгновение дав понять у старого петербургского камня единство всего».

Заключение. «Победа над Солнцем» 1913 года обладала качествами пограничного спектакля: в ней предлагался не просто раскол структуры художественного произведения путем отвержения ясных параметров всей системы в пользу хаоса, – в ней таились потенциальные возможности всех тех художественных высказываний, что найдут воплощение в искусстве на протяжении XX – начале XXI в.

С одной стороны, «Победа над Солнцем» 1913 года оказалась новым и неожиданным явлением даже в контексте скандальных диспутов, акций и дискуссий художников первого эшелона авангарда. Значение её определяется ещё и историей её воздействия, силой вызванного ею шока, импульсом, который длится целый век.

С другой стороны, художественные идеи Супрематизма вывели К. Малевича в субъективистски-объективистское философское пространство. Чуть позже он напишет: «<...> все Миры со всем могуществом исчезают в бесконечном чело- века мозга, покажется, что весь их бег невероятный, всё небо, всё усилие бежит ко мне, чтобы образовать равновесие в моём мозге. <...> или всё сложившиеся миры возникли от соединений элементов, т. е. с распылённого моего существа <...> все колоссы мировые с невероятными цифрами измерений помещаются в моём небольшом черепе <...> я вынул бесконечность пространства из своего мозга, из такого маленького помещения <...> в черепе нарисованы все пути и установлены цифры расписания колоссальных расстояний <...> Так окно моё сегодня превратилось в телескоп исследования звёзд» [1, с. 131–132].

С третьей, – ещё один аспект. Л. Кацис в лекции, посвящённой «Победе...», подчёркивает, что, если бы мы сегодня увидели спектакли МХТ и других театров обсуждаемой эпохи, против которых футуристическая опера и была направлена и с которыми сражалась, то были бы разочарованы их художественным языком, который показался бы нам серьёзно одряхлевшим. Вот на таком фоне футуристический спектакль оказался крайне революционным. Но в сегодняшнем творческом многоголосье революционная первая «Победа...» тоже оказалась бы отнюдь не революционной и не эпатажной.

В условиях начала 1910-х годов она выглядела таковой, т. к. ее смыслы являли собой хаос. Сегодняшние «Победы...» не выглядят таковыми, т. к. сам социальный и художественный контекст представляет собой хаос. Знаковые структуры отработаны и отвергнуты деструктуриализацией. Человеческая личность нивелирована, гуманизм растоптан в жерле Второй мировой войны. В конце XX и начале XXI века подводится неутешительный итог предсказаний 1913 года.

Реконструкция «Победы над Солнцем», наиболее приближённая по форме к оригиналу, – это

сценическая редакция Галины Губановой. Как явление социокультурное «Победа над Солнцем» в постановке Г. Губановой зеркально адекватна первой «Победе...». Безусловно, автор преследовала сугубо эстетическую цель, и в этом смысле её спектакль – это знак знака, след следа. Но возникновение идеи, тем более подобного уровня, не может быть случайной и исключительно художественной. Конец 1980-х гг. – это завершение холодной войны и обрушение мира в новый хаос. Социокультурное значение «Победы...» Галины Губановой несёт в себе завершение одного цикла и наступление нового общественного и ментального цикла.

Подтексты губановской «Победы...» и её фарсовые интонации – это интуитивное авторское, губановское заклинание вновь наступающего хаоса в социуме, культуре и искусстве и его блокирование в помощью уже опробованной в 1913 году ритуальной формы. Эпоха совершает цикл, и в точке верхнего уровня оба проекта совпадают.

Обе «Победы...» комплементарны, так как их структуры образованы одним и тем же основанием. В данном случае обе они имеют одну и ту же сущность построения сценического пространства и костюмов, т. е. совпадения визуальности.

Костюмы + Прозрачный куб

«Победа над Солнцем» Галины Губановой: структурообразующий элемент – костюм и сценография. Стихи А. Кручёных поддерживают главную партитуру спектакля, являясь канвой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пунин, Н. Первые футуристические бои / Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар и Т. Михиенко. – М.: RA, 2004. – Т. 2. – С. 145–147.
2. Хлебников Велимир. Голова вселенной, или время в пространстве / Центральный гос. архив литературы и искусства (ЦГАЛИ). – Ф. 665. Оп. 1. Д. 32.
3. Малевич, К. В. Хлебников / К. Малевич // Семиотика и Авангард: Антология // ред. и сост. Ю. Степанов и др. – М.: Акад. проект: Культура, 2006. – С. 519–522.
4. Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. / авт.-сост.: И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко, – М.: RA, 2004. – Т. 1. – 584 с.
5. Малевич, К. Собр. соч.: в 5 т. / К. Малевич. – М.: Гилея, 1995. – Т. 1. – 395 с.
6. «Победа над Солнцем» / подг. текста и предисл. Р. В. Дуганова. – М., 1993. – 32 с.
7. Сиротин, Н. О методологии исследования авангардизма, или Семиологические отношения авангардизма к действительности / Н. Сиротин // Семиотика и Авангард: Антология / ред.-сост. Ю. Степанов [и др.]. – М.: Акад. проект: Культура, 2006. – С. 33–42.
8. Кручёных, А. О Малевиче / А. Кручёных // Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. / авт.-сост.: И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. – М.: RA, 2004. – Т. 2. – С. 106–117.
9. Лившиц, Б. Полутораглазый стрелец / Б. Лившиц // Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. / авт.-сост.: И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. – М.: RA, 2004. – Т. 2. – С. 117–118.
10. Сороко, Э. Структурная гармония систем / Э. Сороко. – Минск: Наука и техника, 1984. – 264 с.

11. Шкловский, В. Б. О фактуре и контррельефах / В. Б. Шкловский // Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. / авт.-сост.: И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. – М.: РА, 2004. – Т. 2. – С. 105.
12. Клюн, И. Казимир Северинович Малевич / И. Клюн // Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. / авт.-сост.: И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. – М.: РА, 2004. – Т. 2. – С. 61–78.
13. Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. / авт.-сост.: И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко, – М.: РА, 2004. – Т. 1. – 583 с.
14. Шатских, А. Театральные затеи УНОВИса и их инициатор / А. Шатских // Малевич. Классический авангард. Витебск. 4. – Витебск, 2000. – С. 40–48.

15. Горячева, Т. Нина Коган, ученица Малевича / Т. Горячева // Малевич. Классический авангард. Витебск. 6. – Витебск, 2003. – С. 42–59.
16. Коган, Н. О супрематическом балете / Н. Коган // Альманах УНОВИС. 1920. – № 1. – С. 21.
17. Зуперман, Л. О театре / Л. Зуперман // Альманах УНОВИС. – 1920. – С. 22–23.
18. Губанова, Г. Театр по Малевичу / Г. Губанова // Декоративное искусство. – 1989. – № 11. – С. 42–45.
19. Рудницкий, К. Первые пьесы русских футуристов / К. Рудницкий // Современная драматургия. – 1987. – № 2. – С. 269–278.

Поступила в редакцию 05.09.2016 г.

УДК 792.5:792.22:7.038.14(476.5)«191»

Мифологическая универсалия «тетраморф» как инструмент анализа и основа Комедии масок

Губанова Г. И.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
имени А. Н. Косыгина», Москва*

В работе впервые применена универсалия тетраморф как инструмент анализа Комедии масок (комедии ряженых), установлены новые связи и обоснована большая горизонталь, которая вбирает в себя разновременные модификации Комедии масок от жанрового синкретизма первобытного действия – через мореску – до театра футуристов.

Четверичность Комедии масок и «Победы над Солнцем» объяснена через тетраморф.

Комедия дель арте и костюм Арлекина соотнесены с древним Египтом, с сыновьями Хора.

Тетраморф как инструмент исследования объединил в единое целое разные слои и сюжетно-образные линии «Победы над Солнцем». Мореска была определена как источник заумного языка, противостояния черного и белого (проявленного и как оппозиция Восток-Запад) в образности «Победы над Солнцем».

Ключевые слова: футуристическая опера, комедия дель арте, маски, тетраморф.

(Искусство и культура. – 2017. – № 2 (26). – С. 16–19)

The Mythological Universal of Tetramorph as a Tool for Analysis and Basis of the Mask Comedy

Gubanova G. I.

*Federal State Funded Educational Establishment of Higher Education
«Russian State A. N. Kosygin University», Moskva*

The universal of tetramorph as a tool of the analysis of the mask Comedy (the comedy of the disguised) is used in the work for the first time; new links are established and a big horizontal is substantiated which incorporates various time modifications of the mask comedy from genre syncretism of prehistoric action, through moresque to futurist theater.

The quarter character of the mask Comedy and of «Victory over the Sun» is explained through the tetramorph.

Del arte comedy and Harlequin costume correlate with ancient Egypt, with Chore sons.

Tetramorph as a tool for the research united different layers as well as plot and image lines of «Victory over the Sun». Moresque was defined as a source of a learned language, black and white confrontation (also manifested as the East – West opposition) in the imagery of «Victory over the Sun».

Key words: futuristic opera, del arte comedy, masks, tetramorph.

(Art and Cultur. – 2017. – № 2 (26). – P. 16–19)

Адрес для корреспонденции: e-mail: Galina Gubanova galina@gubanova.eu – Г. И. Губанова

11. Шкловский, В. Б. О фактуре и контррельефах / В. Б. Шкловский // Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. / авт.-сост.: И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. – М.: РА, 2004. – Т. 2. – С. 105.
12. Клюн, И. Казимир Северинович Малевич / И. Клюн // Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. / авт.-сост.: И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. – М.: РА, 2004. – Т. 2. – С. 61–78.
13. Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. / авт.-сост.: И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко, – М.: РА, 2004. – Т. 1. – 583 с.
14. Шатских, А. Театральные затеи УНОВИса и их инициатор / А. Шатских // Малевич. Классический авангард. Витебск. 4. – Витебск, 2000. – С. 40–48.

15. Горячева, Т. Нина Коган, ученица Малевича / Т. Горячева // Малевич. Классический авангард. Витебск. 6. – Витебск, 2003. – С. 42–59.
16. Коган, Н. О супрематическом балете / Н. Коган // Альманах УНОВИС. 1920. – № 1. – С. 21.
17. Зуперман, Л. О театре / Л. Зуперман // Альманах УНОВИС. – 1920. – С. 22–23.
18. Губанова, Г. Театр по Малевичу / Г. Губанова // Декоративное искусство. – 1989. – № 11. – С. 42–45.
19. Рудницкий, К. Первые пьесы русских футуристов / К. Рудницкий // Современная драматургия. – 1987. – № 2. – С. 269–278.

Поступила в редакцию 05.09.2016 г.

УДК 792.5:792.22:7.038.14(476.5)«191»

Мифологическая универсалия «тетраморф» как инструмент анализа и основа Комедии масок

Губанова Г. И.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
имени А. Н. Косыгина», Москва*

В работе впервые применена универсалия тетраморф как инструмент анализа Комедии масок (комедии ряженых), установлены новые связи и обоснована большая горизонталь, которая вбирает в себя разновременные модификации Комедии масок от жанрового синкретизма первобытного действия – через мореску – до театра футуристов.

Четверичность Комедии масок и «Победы над Солнцем» объяснена через тетраморф.

Комедия дель арте и костюм Арлекина соотнесены с древним Египтом, с сыновьями Хора.

Тетраморф как инструмент исследования объединил в единое целое разные слои и сюжетно-образные линии «Победы над Солнцем». Мореска была определена как источник заумного языка, противостояния черного и белого (проявленного и как оппозиция Восток-Запад) в образности «Победы над Солнцем».

Ключевые слова: футуристическая опера, комедия дель арте, маски, тетраморф.

(Искусство и культура. – 2017. – № 2 (26). – С. 16–19)

The Mythological Universal of Tetramorph as a Tool for Analysis and Basis of the Mask Comedy

Gubanova G. I.

*Federal State Funded Educational Establishment of Higher Education
«Russian State A. N. Kosygin University», Moskva*

The universal of tetramorph as a tool of the analysis of the mask Comedy (the comedy of the disguised) is used in the work for the first time; new links are established and a big horizontal is substantiated which incorporates various time modifications of the mask comedy from genre syncretism of prehistoric action, through moresque to futurist theater.

The quarter character of the mask Comedy and of «Victory over the Sun» is explained through the tetramorph.

Del arte comedy and Harlequin costume correlate with ancient Egypt, with Chore sons.

Tetramorph as a tool for the research united different layers as well as plot and image lines of «Victory over the Sun». Moresque was defined as a source of a learned language, black and white confrontation (also manifested as the East – West opposition) in the imagery of «Victory over the Sun».

Key words: futuristic opera, del arte comedy, masks, tetramorph.

(Art and Cultur. – 2017. – № 2 (26). – P. 16–19)

Адрес для корреспонденции: e-mail: Galina Gubanova galina@gubanova.eu – Г. И. Губанова

«Победа над Солнцем» – это комическая антиутопия 1913 года. Герои проекта Малевича и его соратников напоминают персонажей Комедии масок – *commedia dell'arte*, которая нашла второе рождение в России в начале XX века.

Цель статьи – выявление универсальных связей в тексте и образной системе оперы «Победа над Солнцем».

При рассмотрении эскиза Малевича (костюм Внимательного рабочего) актуальным становится происхождение костюма самого Арлекина.

Именно эволюция костюма недостаточно разработана в «арлекиноведении». И вопрос о происхождении Арлекина и ряд других вопросов оставались неясным до того дня, когда в египетском зале Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве мы обратили внимание на персонажей как бы в костюме Арлекина. Оказалось, что костюм Арлекина действительно «древнее комедии дель арте», как предполагал исследователь этой проблемы Паоло Тоски, уверенный в демоническом происхождении Арлекина. Экспонат скромно стоял без упоминания, что это сыновья Хора – (Гор, Ногус), внуки Осириса.

Само присутствие таких персонажей на древнем ящике для ушебти уже говорило о том, что *визуальный облик* Арлекина присутствовал в то время, то есть задолго до появления Арлекина в комедии дель арте. И это самая ранняя из известных датировка костюма Арлекина. Установление таких связей позволяет разворачивать исследование в новом направлении.

Кубофутуристические изображения в «Победе над Солнцем» можно было соотнести с ромбовидной сеткой, олицетворяющей и пеленание мумий. Но не было оснований говорить о прямой связи с костюмом Арлекина.

Здесь же появился второй компонент – цвет: сине-зелено-красные ромбы привычного костюма Арлекина с желтыми контурами. Но был и третий компонент, связывающий разные культурные образы – зооморфность.

Цвет на старом ящике для ушебти повторял и цвет на крыльях известного изображения птицы, разделенных характерными полуовалами – рисунок перьев сокола. Это Исида, которая могла обретать облик птицы и всегда изображалась или как птица, или как женщина с крыльями. Но Исида – их бабушка. Жена Осириса. Мать Гора. (Она и зачала Гора волшебным образом в виде птицы). Поэтому общий цвет и характер рисунка указывает на связь Исиды и сыновей Хора, кроме того, она покровительница Имсети, то есть мы можем сделать вывод, что цвет не случаен.

Гипотеза происхождения имени Арлекина от Аликино – беса Дантовой Комедии общеизвестна. Древнеегипетский бог Бес в львиной шкуре и с хвостом льва только по имени соответствует дантову бесу. Но вот Хапи – соответствует гораздо точнее. Во множестве папирусов и изображений на мумиях представлены собакоголовый павиан, бабуин, в природе имеющий особенность на восходе солнца вставать на задние лапы и протягивать передние к солнцу, издавая невероятные звуки.

Он протягивает лапы к Ра. Миксантропичные собакоголовые бесы Данте с перепончатыми крыльями, думается, указывают на тетраморфного Хапи. Тогда и Аликино – один из них – тождественен Хапи.

Внутренние связи в образной системе. Кроме внешних подобий есть еще внутренние связи, подтверждающие тождественность, – и это *четверичность*. Как она соотносится с комедией дель арте? Это особый вопрос, требующий рассмотрения еще одного белого пятна.

В любом тесте о комедии дель арте мы читаем, что в XVIII веке сложились два наиболее устойчивых «классических» *квартета* масок: венецианский и неаполитанский.

В то же время большинство авторов текстов о комедии дель арте отмечают, что *квартет* не был обязательным условием. Прототипом комедии дель арте считаются фарсовые представления Ателланы (II век до н. э.), хотя разрыв в 12 веков у ряда исследователей вызывает вопросы, но может быть впервые мы поставим вопрос о *количестве* персонажей ателлан – почему считается, что главных масок было *четыре*? Маски: *Макк (Маккус-простак), Буккон (Букко-хвостун), Папп (Паппус), Доссен (Доссенус)*.

Но и эта четверка дополнялась разными персонажами. Поэтому при наличии множества масок исчисление масок дель арте и ателлан *квартетами* или *четверками* не имеет разумного объяснения. Но все же М. Бахтин по поводу дьяблерий упоминает французское выражение: «faire le diable a quatre» [1, с. 160]. Мейерхольд называл их величественной *квадригой*.

Но какое-то объяснение этой традиции должно быть?

Кроме указания А. Веселовского, что Арлекин – бес, комедию дель арте соотносят с дьяблериями только как с театральным жанром. Но комедии дель арте рассматривают обычно только как источник рождения театра.

В. Мейерхольд стоял на пути к этому пониманию: «Маска “многомысленна и непостижима в конечной своей глубине”. Она – кристалл, в гранях которого отражаются разные лики. Арлекин – простак, Арлекин – представитель inferнальных сил...» [2, с. 158–159].

Если предложить гипотезу, что сыновья Хора – прототип комедии дель арте, то что нам даст анализ с позиции мифологической универсалии тетраморф, на которой они основаны? Тетраморф через инструмент тождества открывает новые связи, пронизывая время: Мардук и Митра... Далее исследование материала сквозь призму универсалии тетраморф, ведет нас к христианским образам и к Апокалипсису. И здесь мы вновь оказываемся на культурном поле Театра футуристов с его апокалиптическими образами [3].

Мы должны обратиться к понятию «миксантропические существа», которые определяют как мифологические персонажи, в которых соединены черты разных существ, в том числе животных и птиц.

Мардук, Митра, Исида и многие другие – миксантропические существа.

Персонажи «Победы над Солнцем» также – зооморфны и териоморфны.

Общепринятая точка зрения такова, что на маски комедии дель арте повлияли римские гротески. Но есть некоторые детали. Роспись стен была в нижних помещениях Золотого дома Нерона в Риме. Как правило, в энциклопедиях или статьях пишут факты парами – про дом Нерона и гротески, или про Нерона и то, что он был митраистом. Если мы соединим эти факты и сопоставим их, то важным окажется появление гротесковых росписей именно в доме, где осуществляли культ Митры.

Важно отметить и то, что комические маски, которые повлияли на комедию дель арте, были расположены как часть *орнамента*. Орнамент этот – стебель аканта, думается, символизировал мировое древо. Эти маски были частью мифологической системы.

Муратов упоминает «четыре маски знаменитой труппы Сакки», при этом перечисляет часть из северного квартета, часть из южного: «Тарталья, Труффальдин, Бригелла и Панталоне». Но магия цифры 4 остается.

Мифологическая универсалия «тетраморф», которую мы считаем структурообразующим началом образности футуристического проекта, проявляется и в эскизах декораций Малевича, где знак вавилон, образ зиккурата – квадрат в квадрате – и сам квадрат олицетворяют символ четверичности.

Какие еще факты могут доказать значимость универсалии Тетраморф для Комедии масок? Может быть, чтобы разгадать это, стоит обратиться к самим персонажам. Например, к Коломбине? Как?! К этой глупой картонной кукле?! (Еще Андрей Белый в 1906 году возмущался, что Александр Блок представил ее в таком виде в «Балаганчике»).

Да, это она. Коломбина. Люба Менделеева. Любовь Дмитриевна Блок. И она дает разгадку, укрытую в тексте с неподходящим для комедии дель арте названием – «О классическом танце» [4].

Совершенно непохожие явления существуют под единым названием *мореска*, которую в своем блестящем исследовании балетовед Л. Д. Блок (Менделеева) связывает с первобытными танцами. Она пишет: «Чернение лица – это одна из разновидностей маскирования лица, а маска, скрывание лица, появилась в танце с древнейших времен, особенно в танце экстатическом».

Танец Мореска имел такую разновидность как танец мечей. Танцоры в белом, с черненными лицами и с бубенцами на ногах в конце танца сплетали мечи вокруг горла шута, или лидер танцевальной группы ложился на эту так называемую «розу», шут (или лидер) после этого оживали, символизируя смерть и возрождение. Очевиден характер инициации в подобном действии, хранящем отблеск ритуальной практики получения магических свойств через временную смерть (здесь проявляются и связи митраизма и масонства). Узнаваем и поздний сюжет с Арлекином, где его разрубают на части и снова оживляют. Роза, розетка – солярный символ. Здесь вновь разыгрывается умирание и возрождение солнца.

Думается, характерный меч у Арлекина – наследие танца с мечами. Л. Д. Блок указывала, что мечи позже «заменяют или деревянные или короткие палочки, перевитые лентами и цветами».

Но каково происхождение морески? Танцы с зачерненным лицом или просто закрытым черной сеткой часто встречаются в описаниях. Танец с мечом изображал борьбу христианских рыцарей с неверными – маврами.

Таким образом, мореска и ее историко-географическое описание указывает на правильность выводов о связи итальянской комедии дель арте и обрядовой культуры Северной Африки. Обрядовые танцы и орнаментальность римских гротесков, думается, поясняют расчерченность маршрутов масок комедии дель арте на сцене, которую реализовывал Мейерхольд.

Заумная речь. Еще один аспект, связывающий мореску и Комедию масок в варианте футуристов – заумная речь. Многие песенки морески построены как звукоподражательные слова.

Из разных описаний можно сделать вывод, что мореска – в одних случаях только танец. Но есть понимание слова мореска как большое действие – сюжетные танцевальные, пантомимные сценки-игры, импровизации, включающие песенки и разговорные куски.

Поэтому ее следует признать разновидностью Комедии масок и тогда станет понятно, что Комедия масок никуда не пропала между ателланами и комедией дель арте, но существовала в разных видах. В том числе и как мореска. Поэтому морескьеры это и есть своеобразные артисты Комедии масок. Показывая черты морески, Л. Д. Блок утверждает именно это, спрашивая не ближе ли мы будем к разгадке комедии *dell' arte*?

Знаменательно то, что и она считает комедию дель арте загадкой, требующей разгадки, как и Мейерхольд (вспомним, что краткое время она работала у него в театре как актриса под фамилией Басаргина).

В завершение надо вспомнить такое явление как гриллы. У египтян были непристойные танцы, древние греки именовали их «*gryllos*» [5, с. 557–558]. В рисунках-гриллах среди человечков встречались образы с собачьими и обезьяньими головами, как сыновья Хора.

Танцовщики морески часто обнажены и спереди и сзади, Л. Д. Блок даже не решается описать это по-русски и приводит французскую цитату. Их вид изобразил в своих бессмертных гравюрах Калло. Танцы, близкие к сатурналиям, имеют достаточно широкую иконографию. В русской традиции комедии дель арте в центре внимания оказался именно Калло. А произведения его предшественника скульптора Эразмуса Грассера (Grasser, Erasmus) остались в определенном смысле в тени. Он выполнил для городского зала в Мюнхене 16 деревянных (позолоченных и раскрашенных) статуэток танцоров морески (1477–1480).

Таким образом, мореску можно определить как источник футуристического заумного языка, образа черного и белого, проявленного и как оппозиция Восток-Запад, в образности Победы.

Заключение. Подводя итоги данному краткому рассуждению, основанному на более подробном исследовании, можно сжато сформулировать выводы.

В работе впервые применена универсалия Тетраморф как инструмент анализа Комедии масок (комедии ряженных), установлены новые связи и обоснована большая горизонталь, которая вбирает в себя разновременные модификации комедии масок от жанрового синкретизма первобытного действия – через мореску – до театра футуристов.

Вскрыто функционирование мифологической универсалии Тетраморф в комедии дель арте, (в дополнении к предыдущим исследованиям универсалий – ромб, человек-птица и других, рассмотренных ранее в работах автора).

Комедия дель арте и костюм Арлекина соотносены с древним Египтом, а именно с сыновьями Хора.

Имя Аликино и образ беса у Данте соотносены с тетраморфным образом Хапи.

Персонажи комедия дель арте охарактеризованы как миксантропические существа и отнесены к этому ряду, в подтверждение концепции Веселовского.

Римские гротески из Золотого дома Нерона, считающиеся источником комических масок комедии дель арте, показаны в контексте митраизма, который исповедовал Нерон, и тем самым еще раз подтверждается связь комедии дель арте с универсалией Тетраморфа и явлениями на ней основанными.

Персонажи комедии дель арте соотносены с евангелистами и видениями пророка Иезекииля и раскрыта их тождественность на основе универсалии Тетраморфа как *сниженных комических дублеров*.

Проанализирована *четверичность* комедии дель арте, восходящая к ателланам, дьяблериям и четверичность все этих явлений объяснена через универсалию тетраморф, которая является их основой. Определено, что четверичность, характерная для универсалии тетраморф, выражена в квадрате, как ключевом визуальном символе в «Победе над Солнцем», дополнительно связывающем и с Митрой, и с его Тетраморфом через образ зиккурата.

Мореска охарактеризована как равноправный вариант комедии масок, не менее значимый, чем комедия дель арте. Мореска и ее историко-географическое описание, отсылающее к связи итальянской комедии дель арте и культуры Северной Африки, в то же время указывает на правильность раскрытой нами мифологической основы Комедии масок – универсалии тетраморф, соотносённый также с Северной Африкой. Таким образом более ясным становится путь от обрядовой маски к Комедии масок.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле / М. М. Бахтин. – М., 1965. – С. 160.
2. Мейерхольд, Вс. О театре / Вс. Мейерхольд. – СПб., 1913. – С. 158–159.
3. Блок, Л. Д. Классический танец. История и современность / Л. Д. Блок. – М., 1999. – 550 с.
4. Губанова, Г. И. Групповой портрет на фоне Апокалипсиса / Г. И. Губанова // Литературное обозрение, 1988. – № 4. – С. 69–77.
5. Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве. – М.: Ладомир, 1994. – С. 101 (XXXV, 114), 557–558 (примечание).

Поступила в редакцию 27.02.2017 г.

УДК 782.1(430)«18»

Новое прочтение драмы Р. Вагнера в контексте мифологической символики

Татаринцева И. В.

Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина, Тамбов

В статье предложена концепция изучения драмы Р. Вагнера в контексте ассоциативности мифологического повествования. Исходная установка исследования направлена на комментирование подтекста в многоуровневом драматургическом плане следующих опер: «Тангейзер», «Лоэнгрин», тетралогия «Кольцо Нибелунга», «Тристан и Изольда», «Парсифаль». Новое прочтение драмы касается раскрытия зашифрованной информации, которую доносит композитор за пределами текста либретто. Она восходит, прежде всего, к знаковой системе мифа, направленной на выявление сакральной сущности мифологических архетипов. Особое внимание автором уделено рассмотрению сложного механизма функционирования в драме Р. Вагнера образных планов и сюжетных линий, свидетельствующих о проявлении мифологического времени. Основные комментарии, связанные с проявлением в драматургии опер мифологической символики, сопровождаются высказываниями Ницше о Вагнере, а также цитатами самого композитора о своей идейной концепции.

Ключевые слова: мифологический символ и архетип, ассоциативность, иррациональное начало, драматургия, ритуальный контекст, сакральность.

(Искусство и культура. – 2017. – № 2 (26). – С. 19–23)

Адрес для корреспонденции: e-mail: tatarinzeva.i.v@mail.ru – И. В. Татаринцева

Заключение. Подводя итоги данному краткому рассуждению, основанному на более подробном исследовании, можно сжато сформулировать выводы.

В работе впервые применена универсалия Тетраморф как инструмент анализа Комедии масок (комедии ряженных), установлены новые связи и обоснована большая горизонталь, которая вбирает в себя разновременные модификации комедии масок от жанрового синкретизма первобытно-до действия – через мореску – до театра футуристов.

Вскрыто функционирование мифологической универсалии Тетраморф в комедии дель арте, (в дополнении к предыдущим исследованиям универсалий – ромб, человек-птица и других, рассмотренных ранее в работах автора).

Комедия дель арте и костюм Арлекина соотносены с древним Египтом, а именно с сыновьями Хора.

Имя Аликино и образ беса у Данте соотносены с тетраморфным образом Хапи.

Персонажи комедия дель арте охарактеризованы как миксантропические существа и относятся к этому ряду, в подтверждение концепции Веселовского.

Римские гротески из Золотого дома Нерона, считающиеся источником комических масок комедии дель арте, показаны в контексте митраизма, который исповедовал Нерон, и тем самым еще раз подтверждается связь комедии дель арте с универсалией Тетраморфа и явлениями на ней основанными.

Персонажи комедии дель арте соотносены с евангелистами и видениями пророка Иезекииля и раскрыта их тождественность на основе универсалии Тетраморфа как *сниженных комических дублеров*.

Проанализирована *четверичность* комедии дель арте, восходящая к ателланам, дьяблериям и четверичность все этих явлений объяснена через универсалию тетраморф, которая является их основой. Определено, что четверичность, характерная для универсалии тетраморф, выражена в квадрате, как ключевом визуальном символе в «Победе над Солнцем», дополнительно связывающем и с Митрой, и с его Тетраморфом через образ зиккурата.

Мореска охарактеризована как равноправный вариант Комедии масок, не менее значимый, чем комедия дель арте. Мореска и ее историко-географическое описание, отсылающее к связи итальянской комедии дель арте и культуры Северной Африки, в то же время указывает на правильность раскрытой нами мифологической основы Комедии масок – универсалии тетраморф, соотносённый также с Северной Африкой. Таким образом более ясным становится путь от обрядовой маски к Комедии масок.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле / М. М. Бахтин. – М., 1965. – С. 160.
2. Мейерхольд, Вс. О театре / Вс. Мейерхольд. – СПб., 1913. – С. 158–159.
3. Блок, Л. Д. Классический танец. История и современность / Л. Д. Блок. – М., 1999. – 550 с.
4. Губанова, Г. И. Групповой портрет на фоне Апокалипсиса / Г. И. Губанова // Литературное обозрение, 1988. – № 4. – С. 69–77.
5. Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве. – М.: Ладомир, 1994. – С. 101 (XXXV, 114), 557–558 (примечание).

Поступила в редакцию 27.02.2017 г.

УДК 782.1(430)«18»

Новое прочтение драмы Р. Вагнера в контексте мифологической символики

Татаринцева И. В.

Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина, Тамбов

В статье предложена концепция изучения драмы Р. Вагнера в контексте ассоциативности мифологического повествования. Исходная установка исследования направлена на комментирование подтекста в многоуровневом драматургическом плане следующих опер: «Тангейзер», «Лоэнгрин», тетралогия «Кольцо Нибелунга», «Тристан и Изольда», «Парсифаль». Новое прочтение драмы касается раскрытия зашифрованной информации, которую доносит композитор за пределами текста либретто. Она восходит, прежде всего, к знаковой системе мифа, направленной на выявление сакральной сущности мифологических архетипов. Особое внимание автором уделено рассмотрению сложного механизма функционирования в драме Р. Вагнера образных планов и сюжетных линий, свидетельствующих о проявлении мифологического времени. Основные комментарии, связанные с проявлением в драматургии опер мифологической символики, сопровождаются высказываниями Ницше о Вагнере, а также цитатами самого композитора о своей идейной концепции.

Ключевые слова: мифологический символ и архетип, ассоциативность, иррациональное начало, драматургия, ритуальный контекст, сакральность.

(Искусство и культура. – 2017. – № 2 (26). – С. 19–23)

Адрес для корреспонденции: e-mail: tatarinzeva.i.v@mail.ru – И. В. Татаринцева

New Interpretation of R. Wagner's Drama in the Context of Mythological Symbolism

Tatarintseva I. V.

Tambov State G. R. Derzhavin University, Tambov

The conception of considering R. Wagner's drama in the context of association of mythological narration is presented in the article. The initial idea of the research is aimed at commenting the encoded implication in the multi level playwright's sense of the following operas by the composer: «Tanheiser», «Loengrin», the tetralogy of «Nibelung's Ring», «Tristan and Isolde», «Parsifal». The new interpretation of the drama refers to disclosing the encoded information which the composer presents beyond the libretto text. It refers, first of all, to the sign system of the myth which is aimed at revealing the sacral essence of mythological archetypes. The author pays special attention to the consideration of the complex mechanism of functioning of image ideas and plot lines which testify to the manifestation of mythological time. Basic commentaries connected with the manifestation of mythological symbolism in the drama of the composer's operas, are accompanied with Nietzsche's remarks about Wagner as well as the composer's quotations about his idea conceptions.

Key words: mythological symbol and archetype, association, irrational idea, drama, ritual context, sacral.

(Art and Cultur. – 2017. – № 2 (26). – P. 19–23)

Драма Р. Вагнера представляет собой явление многосоставное и неоднозначное. Ее прочтение всегда окружал ореол противоречивых суждений, исходящих, прежде всего от составляющей ее ассоциативности мифологического повествования, имеющей достаточно противоречивую трактовку. Тем не менее возникает вопрос, почему современники Р. Вагнера нередко называли его художником-провидцем, а сама личность композитора имела невероятно притягательную силу, о чем свидетельствует паломничество высших слоев интеллигенции в Байрейт, где осуществлялась постановка его драм. Ответ на него пытались давать не только искусствоведы, но и философы, психологи как прошлых столетий, так и настоящего. Достаточно, например, привести высказывание немецкого философа Ницше: «Наши врачи и физиологи имеют в лице Р. Вагнера интереснейший случай». При этом называя композитора «Калиостром современности» [1, с. 21] и одновременно «апостолом целомудрия» [1, с. 50], он дает повод для размышлений о тех гипотетических приемах, составляющих драматургическую фабулу опер, которые по существу в зашифрованном виде содержат скрытый подтекст мировидения Р. Вагнером современной ему действительности. Истоки же тайных, скрытых смыслов человеческого бытия великий композитор пытался искать в мифообразных архетипах, составляющих, по сути, основу его творчества.

Цель работы – выявить скрытый подтекст драмы Р. Вагнера на основе мифологической символики в системе аксиологических категорий.

Анализ Тангейзера, Лознгринна, Тристана, Парсифаля, тетралогии позволяет рассуждать о своеобразном «бессознательном моделировании» Р. Вагнером в музыкальном тексте мифологических структур, что разрешало, например, воспринимать его сочинения не только оперой или драмой, но и «нечто третьего, находящегося между музыкой и словом» [1, с. 103]. Попытка расшифровки скрытого подтекста его драм приводит к необходимости символического осмысления архаического пространственно-временного мира в драматургической фабуле его опер, выходящего на уровень общечеловеческих ценностей,

находящихся за пределами линейного восприятия времени. Наряду с этим психологическая трактовка образов и событий, исходящих от архаического сознания была во многом направлена на «личностные параметры индивидуального самовыражения» [2, с. 259].

Символ как текст, обладающий определенным, замкнутым в себе значением. Для Р. Вагнера символ, способный содержать в свернутом виде исключительно значимую информацию, становился выражением определенного ценностного культурного пласта и одновременно с этим этических человеческих норм. Знаковая система мифа, столь явно обозначенная в драмах композитора, интуитивно постигалась им на протяжении всего творчества.

Общеизвестно, что драматургическая фабула опер Р. Вагнера основывается на сложном механизме функционирования образных планов, не укладывающихся в линейное время, где музыкальный текст далеко не всегда комментирует словесный ряд. Так, например, в тетралогии можно наблюдать наложения различных временных параметров, когда имена персонажей, мотивация их поведения сопровождается своеобразными ассоциативными рядами. При этом особое место в нем занимает план Вечности с сопровождающим его сквозными темами судьбы, Грааля, невинности, любви, веры, искупления, Лебеда, Тайной Вечери, Простеца. Вместе с тем на подобный ряд накладывается и ритуальный контекст, составляющий своеобразие драматургической фабулы опер Р. Вагнера. Наиболее наглядно он просматривается в Тристане, где ритуально символизирован акт инициации в сцене с напитком. В Парсифале это эпизоды поклонения святыням храма из I действия, обряд похорон из III действия, несущих на себе одновременно и печать христианской символики. Диалог Вотана с Зигфридом из 2-й сцены III действия третьей части тетралогии, завершающийся, как известно, ударом Нотунга, имеет кроме того символично-ритуальный характер. Разбитое копье Вотана символизирует собой разрушение «старого мира». Ритуальный смысл приобретает в тетралогии также неоднократно повторяющийся

мотив источника как символа жизни и одновременно выражение сакрального смысла происходящих здесь событий.

О необходимости введения в драму «бессознательных сил» указывал и сам композитор, например, в письме к А. Рекелю, он пишет: «В драме, как и во всяком вообще произведении искусства, следует действовать не изображением сознательно поставленных задач, а изображением бессознательных сил» [3, с. 181]. Их проявление в драматургической фабуле опер Р. Вагнера обнаруживается на разных уровнях музыкального текста. Так, например, это многочисленные прорицания будущего времени в сценах из прошлого (видение Тристану приближающегося корабля Изольды, Зиглинде – пораженного Зигмунда, падающего Ясеня, Парсифалю – страждущего Амфортаса и др.). Тем самым драматургия опер Р. Вагнера начинает складываться на основе сознательного изображения им «бессознательных сил», принимающих форму вариативности как «тотальное воздействие на личность» [4, с. 153]. Как правило, они были связаны с ключевой идеей драмы: гибели богов в тетралогии, Простеца как символа наивного сознания, способствующего спасти мир – в «Парсифале», Грааля – в «Лоэнгрине». Особая линия прорицаний, связанная в основном не с сюжетной, а с психологической фабулой, складывается в опере «Тристан и Изольда», где происходит как бы постепенный процесс ее саморазвития в лейтмотивах томления, Дня, Ночи, любовного взгляда, смерти. Данные темы словно предсказывают необратимость постепенно зарождающегося чувства любви главных героев оперы.

В драматургической фабуле опер Р. Вагнера можно наблюдать включение так называемых «общих мест», выполняющих в поэтике мифа знаковую функцию. Они, в основном, имели формульное выражение и закреплялись за наиболее весомым понятием синхронизирующим прошлое, настоящее и будущее. Во многих песнях мифологических сказаний можно было встретить повторяющиеся темы-образы, например, золото, оружие, огонь и т. п. Вместе с тем это были не просто нагроможденные предметы, а прежде всего явления, обладающие высокой этической ценностью. Они концентрировали в себе компоненты глубинного, подсознательно-интуитивного мышления и являлись проявлением символической трактовки пространственно-временного мира, содержащего в своей основе бесконечность различных смыслов. В связи с этим А. Ф. Лосев вводит понятие «материализованное время», к которому, например, относится «нить судьбы» (ее прядут Норны), или яблоки Идунн (их должны отведают боги, как только они начинают стариться) [5].

В тетралогии Р. Вагнера подобные «общие места», связанные с темами ясеня, золота, кольца, копья, меча, шлема, судьбы олицетворяют собой основную идею. Следует отметить, что А. Ф. Лосев, именно на основе названных предметов, ассоциирующихся с пространственно-временным началом, вводит понятие «мифологического символа» [6, с. 155], который обладает не только

материальным свойством, но и «семантическим полем» [7, с. 75], воздействующим на личность, его судьбу. Наряду с этим в основе подобных тем-символов лежит характерная запоминающаяся ритмоинтонационная формула, которая соотносится с пластическим обликом данного предмета и, соответственно, вызываемыми им первичными ассоциациями. Так, например, замкнутое (кольцеобразное) движение терциями при нисходящей направленности становится основой инвариантной мотива кольца. При этом данная интонационная «формула» втягивает в свою сферу и другие темы (лейтмотив гибели богов, вечной юности, отречения от любви, размышления Вотана), что является не случайным, свидетельствующим о подчинении власти кольца. Кольцо как символ власти является причиной всех бед, приводящих к гибели богов. Следует заметить еще одну важную деталь – лейтмотив кольца подготавливает также и мотив Валгаллы как плату за ее воздвижение. В тетралогии Р. Вагнера можно наблюдать продолжающееся действие данного ведущего мотива и в теме проклятия (он повторяет его контуры в обращении) как выявление его трагедийной сущности. В подобном сходстве усматривается глубинный смысл драмы: вторжение лейтмотива кольца в различные моменты действия тетралогии становится первопричиной всех событий, которые в ней разворачиваются и одновременно символом проклятия.

Еще один важный образ-предмет содержится в драме Р. Вагнера – копьё, как присутствующий во всех вариантах мифа символ горя и страдания. В эпических же сказаниях оно связано еще и с тайной Грааля – священного сосуда, который должен храниться достойным образом. Его исчезновение символизирует утрату сокровенных идеалов, что отражено в драматургической фабуле Парсифаля и тетралогии. Так, например, Амфортас утрачивает копьё именно в то время, когда позволяет себе попасть в порочное царство Клингзора, что свидетельствует о забвении «целомудренного служения Граалю» [8, с. 248]. Появление данного мотива после рассказа Кундри (о смерти Херцелойды) в каноническом изложении становится символом ее чувства. В то же время как и в мотиве кольца, интонационный состав данной темы воплощает как сам материальный предмет (вытянутое древко копья) и первичную силу судьбы, являясь, тем самым средством для преодоления пространственно-временного мира. Подобную двусмысленность темы копья можно обнаружить и в тетралогии, где она характеризует не только верховного бога, но и является выражением зависимости Вотана, послужившей, как известно, причиной гибели всего рода богов. Ведь копьё Вотана, сделанное из Ясеня, призвано охранять договоры. Связав же себя обязательствами против своей воли, он начинает, по существу, служить своим врагам. Видимо, не случайно, что с данной темой в тетралогии связан и мотив рабства как следствие подобной зависимости.

Таким образом, «общие места», имеющие в драме Р. Вагнера интонационно-формульное выражение и закрепленные за определенной

ситуацией, переходят из одной оперы в другую. При этом они могут иметь двойственную трактовку, как, например, в отмеченной выше теме копыя: выражение силы и одновременно зависимости, приводящей к страданию и гибели, как в тетралогии, так и Парсифале. Разрушение и утрата копыя становится катастрофой в обеих драмах. Стоит отметить, что на подобную «двузначность» «общих мест» обращал внимание и сам Р. Вагнер: «Как в языках посредством звукового сдвига из одного и того же слова образуется два, так путем аналогичного сдвига или перестановок временных мотивов – из одного мифологического отношения возникает два, на первый взгляд различных. Между тем они тождественны» [9, с. 44–45]. Необходимо отметить, что ритмоинтонационный состав темы копыя с аналогичной символической трактовкой можно было наблюдать и у других композиторов романтиков XIX века, например, в творчестве Ф. Листа: вступление к сонате h-moll, третья тема вступления к «Фауст симфонии» и др.

Формульное выражение тем в драме Р. Вагнера. Наиболее весомыми среди них являются лейт-темы искупления, Лебеда, Грааля, интонационный состав которых идентичен в «Тангейзере», «Лознгрине» и «Парсифале». Следует выделить также лейтмотив судьбы, ритмоинтонационный состав которого схож в «Летучем Голландце» и «Кольце» (независимо от сценического решения).

Следовательно, отмеченные выше «общие места» имеют символическую трактовку, становятся центром композиции в драматургическом плане опер немецкого композитора, вокруг которого начинает формироваться огромное информационное поле, составляющее основу сложных, накладывающихся друг на друга сюжетных линий. В то же время с этим они скрепляют различные временные модулы и фигурируют вне обязательной соотнесенности с данной ситуацией, текстом, определенным персонажем драмы и даже с конкретным произведением. Так, например, лейтмотив Грааля, входящий в образный план Вечности, появляющийся в оркестре рассказ Гурнеманца из I действия «Парсифаля» никак не связанный здесь с основным событийным рядом либретто, направлен на предвосхищение дальнейших действий, раскрывающих сакрально-ритуальный смысл данной драмы. Подобный прием можно наблюдать и в рассказе Изольды из дуэта II действия, где наряду с темами, согласующимися с текстом, появляются мотивы, символизирующие образы, находящиеся за пределами событий данной сцены: Дня и Смерти. Совмещение интонационных сфер, принадлежащих разным временным плоскостям, представленных в рассказе Кундри из Парсифаля (2-й сцена II действия), символизируют собой психологическую неустойчивость данного образа как «кающейся грешницы». Появление в конце ее повествования о смерти Херцелойды темы копыя в каноническом развитии подчеркивает растущее чувство вины Парсифаля перед матерью.

Таким образом, в опере Р. Вагнера можно неоднократно наблюдать проявление политематической структуры, где сюжетный ряд, представленный

темами, дублирующими либретто, пересекается с лейтмотивами, координирующимися с образом Вечности, создающими дополнительный временной план в фабульном развитии драмы. Данное явление можно трактовать как психологические намеки на скрытый в глубине души композитора смысл драмы. Подобную технику повествования можно воспринимать как воспроизведение «временной структуры бессознательного» [7, с. 74].

Возникающие в драматургической фабуле опер Р. Вагнера смысловые сцепления дополнительного временного плана ориентированы в большей степени на «смысловые скольжения» [7, с. 75], подсознательное начало, чем на слово как совмещение реального и ирреального начала. Подобное явление можно наблюдать во многих рассказах, представленных в оперной драме Р. Вагнера как ведущая форма сольного высказывания. Так, например, в повествовании о Зигмунде из 2-й сцены II действия «Валькирии» обнаруживается парадоксальная связь лейтмотива проклятия с мотивом любви, символизируя тем самым фатальную обреченность отношений брата и сестры. Одновременно с этим следует заметить, что возникающий дополнительный временной план способствует созданию эмоциональной реакции на повествование, влияя тем самым на процесс драматургического развертывания. Так, например, своеобразным психологическим импульсом для драматургического развития всей оперы «Парсифаль» становится рассказ Гурнеманца из I действия.

В целом драматургическая фабула опер немецкого композитора выстраивается на основе различных ассоциативных рядов, где каждый элемент музыкального текста управляет внетекстовыми связями, скрепляя в композиционной архитектонике драмы различные временные модулы, фигурируя вне обязательной соотнесенности с данной ситуацией и персонажем оперы, вскрывая его глубинную, имманентную характеристику. И так, в творчестве Р. Вагнера рождалась «техника ассоциирования», которая несла в себе огромный творческий потенциал. В дальнейшем, уже в XX веке, она постепенно оформлялась в «архетипические схемы» на основе «сознательного конструирования мифологических взаимосвязей, смыслов, ассоциаций» [7, с. 67]. Подобное явление, например, можно было наблюдать в мифоритуальной концепции Р. Штрауса («Саломея», «Электра», «Ариадна»), А. Онеггера («Юдифь», «Антигона», «Царь Давид»), И. Стравинского («Царе Эдипе»). При этом нужно подчеркнуть, что сходство концептуального решения названных произведений и опер Р. Вагнера исходит, прежде всего, из понимания авторами трагедийности окружающего мира. Тем самым драму великого немецкого композитора можно трактовать как музыкально-психологический феномен, где он предстает как «художник-провидец, почувствовавший нерасторжимую связанность бессознательного и мифа» [7, с. 59].

Заключение. Возникает вопрос: «Чем можно объяснить столь настойчивое стремление Р. Вагнера к многозначности повествования с доминированием мифологической символики?»

Ответ на него можно обнаружить в словах самого композитора: «Я иду к чему-то утерянному, к сознанию, которое я никогда не переставал искать» [10, с. 110]. Это сознание, не тронутое порочностью современной цивилизации, он искал в глубинных пластах архаического мироощущения, содержащего в своей основе таинство истины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ф. Ницше о Вагнере. – СПб.: Грядущий день, 1907. – 109 с.
2. Татаринцева, И. В. Миф как способ интеллектуального освоения мира в западноевропейском искусстве XIX–XX вв. / И. В. Татаринцева // Вестн. ТГУ им. Г. Р. Державина. Сер. Гуманит. науки. – Вып. 8 (148). – Тамбов: ТГУ им. Г. Р. Державина. – С. 257–262.
3. Вагнер, Р. Письма. Дневники. Обращение к друзьям / Р. Вагнер // Лит. труды: в 4 т. – СПб.: Грядущий день, 1911. – Т. 4. – 553 с.

4. Порфирьева, А. Драматургия Вяч. Иванова – Русская символистская трагедия и мифологический театр Вагнера / А. Порфирьева // Проблемы романтизма. – Л.: ЛГИТМиК, 1984. – С. 149–167.

5. Лосев, А. Ф. Знак. Символ. Миф / А. Ф. Лосев. – М.: МГУ, 1982. – 479 с.

6. Лосев, А. Ф. Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. – М.: Полит. литер., 1991. – 524 с.

7. Лобанова, М. О. О Культурных истоках психоанализа. Миф и бессознательное в эстетике Вагнера // Методические проблемы исследования культуры / М. О. Лобанова. – М.: Ин-т философ. АН РСФСР, 1984. – С. 59–78.

8. Майер, Р. В пространстве – время здесь: История Грааля / Р. Майер. – М.: Энигма, 1997. – 351 с.

9. Вагнер, Р. Статьи и материалы / Р. Вагнер; пер. с нем. – М.: Музыка, 1974. – 199 с.

10. Манн, Т. Собрание сочинений: в 10 т.: пер. с нем. / Т. Манн; под ред. Н. Вильмонта. – М.: Гослитизд, 1961. – Т. 10. – 438 с.

Поступила в редакцию 27.02.2017 г.

УДК 75.071.1(470):7.074(476)«18»

Художник В. С. Садовников и коллекция князя Л. П. Витгенштейна в Верковском дворце: история одного пленэра

Попко О. Н.

Палата представителей Национального собрания Республики Беларусь, Минск

Статья посвящена анализу коллекции живописи и скульптуры кн. Л. П. Витгенштейна (1799–1866), которая хранилась в Верковском дворце под Вильно. В 1846 г. в этом имении побывал русский художник В. С. Садовников, который создал серию акварельных рисунков, отражавших не только быт аристократической семьи, усадьбу и парк, но и сделал ряд копий с произведений искусства из этой коллекции. С помощью сопоставления рисунков альбома набросков Садовникова и каталога аукциона 1920 г. автору статьи удалось определить некоторые из произведений, их авторов, размеры и историю бытования.

Василий Семенович Садовников (1800–1879) – известный русский художник XIX в., признанный мастер городского пейзажа, прославился панорамами Санкт-Петербурга и других городов Российской империи. В 1846 г. художник гостил в имении Верки Виленского уезда, принадлежавшем кн. Льву Петровичу Витгенштейну (1799–1866), сыну известного фельдмаршала кн. Петра Христиановича, героя войны с Наполеоном.

Ключевые слова: рисунок, портрет, Лев Витгенштейн, Василий Садовников, Государственный музей изобразительного искусства имени А. С. Пушкина.

(Искусство и культура. – 2017. – № 2 (26). – С. 23–27)

Artist V. S. Sadovnikov and the Collection of Prince L. P. Wittgenstein in Verki Palace: History of One Plain-Air

Popko O. N.

House of Representatives of the National Assembly of the Republic of Belarus, Minsk

The article centers round the analysis of the collection of painting and sculpture which belonged to Prince L. P. Wittgenstein (1799–1866) and was stored in Verki Palace near Vilno. In 1846 this manor was visited by the Russian artist V. S. Sadovnikov who created a series of the water color drawings which reflected not only life of the aristocratic family, the estate and the park, but also made a number of copies from works of art of this collection. The author managed to identify some of the works, their authors, the sizes and the history by comparing the drawings of the album of sketches by Sadovnikov and the catalog of the 1920 auction.

The research findings make it possible to state that Prince Lev Petrovich Wittgenstein was one of the most outstanding landowners on the territory of Belarus in the XIXth century, and can find good practical application as a basis for a future exhibition

Key words: drawing, portrait, Lev Wittgenstein, Vasily Sadovnikov, A. S. Pushkin State Museum.

(Art and Cultur. – 2017. – № 2 (26). – P. 23–27)

Адрес для корреспонденции: e-mail: olze@list.ru – О. Н. Попко

Ответ на него можно обнаружить в словах самого композитора: «Я иду к чему-то утерянному, к сознанию, которое я никогда не переставал искать» [10, с. 110]. Это сознание, не тронутое порочностью современной цивилизации, он искал в глубинных пластах архаического мироощущения, содержащего в своей основе таинство истины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ф. Ницше о Вагнере. – СПб.: Грядущий день, 1907. – 109 с.
2. Татаринцева, И. В. Миф как способ интеллектуального освоения мира в западноевропейском искусстве XIX–XX вв. / И. В. Татаринцева // Вестн. ТГУ им. Г. Р. Державина. Сер. Гуманит. науки. – Вып. 8 (148). – Тамбов: ТГУ им. Г. Р. Державина. – С. 257–262.
3. Вагнер, Р. Письма. Дневники. Обращение к друзьям / Р. Вагнер // Лит. труды: в 4 т. – СПб.: Грядущий день, 1911. – Т. 4. – 553 с.

4. Порфирьева, А. Драматургия Вяч. Иванова – Русская символистская трагедия и мифологический театр Вагнера / А. Порфирьева // Проблемы романтизма. – Л.: ЛГИТМиК, 1984. – С. 149–167.

5. Лосев, А. Ф. Знак. Символ. Миф / А. Ф. Лосев. – М.: МГУ, 1982. – 479 с.

6. Лосев, А. Ф. Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. – М.: Полит. литер., 1991. – 524 с.

7. Лобанова, М. О. О Культурных истоках психоанализа. Миф и бессознательное в эстетике Вагнера // Методические проблемы исследования культуры / М. О. Лобанова. – М.: Ин-т философ. АН РСФСР, 1984. – С. 59–78.

8. Майер, Р. В пространстве – время здесь: История Грааля / Р. Майер. – М.: Энигма, 1997. – 351 с.

9. Вагнер, Р. Статьи и материалы / Р. Вагнер; пер. с нем. – М.: Музыка, 1974. – 199 с.

10. Манн, Т. Собрание сочинений: в 10 т.: пер. с нем. / Т. Манн; под ред. Н. Вильмонта. – М.: Гослитизд, 1961. – Т. 10. – 438 с.

Поступила в редакцию 27.02.2017 г.

УДК 75.071.1(470):7.074(476)«18»

Художник В. С. Садовников и коллекция князя Л. П. Витгенштейна в Верковском дворце: история одного пленэра

Попко О. Н.

Палата представителей Национального собрания Республики Беларусь, Минск

Статья посвящена анализу коллекции живописи и скульптуры кн. Л. П. Витгенштейна (1799–1866), которая хранилась в Верковском дворце под Вильно. В 1846 г. в этом имении побывал русский художник В. С. Садовников, который создал серию акварельных рисунков, отражавших не только быт аристократической семьи, усадьбу и парк, но и сделал ряд копий с произведений искусства из этой коллекции. С помощью сопоставления рисунков альбома набросков Садовникова и каталога аукциона 1920 г. автору статьи удалось определить некоторые из произведений, их авторов, размеры и историю бытования.

Василий Семенович Садовников (1800–1879) – известный русский художник XIX в., признанный мастер городского пейзажа, прославился панорамами Санкт-Петербурга и других городов Российской империи. В 1846 г. художник гостил в имении Верки Виленского уезда, принадлежавшем кн. Льву Петровичу Витгенштейну (1799–1866), сыну известного фельдмаршала кн. Петра Христиановича, героя войны с Наполеоном.

Ключевые слова: рисунок, портрет, Лев Витгенштейн, Василий Садовников, Государственный музей изобразительного искусства имени А. С. Пушкина.

(Искусство и культура. – 2017. – № 2 (26). – С. 23–27)

Artist V. S. Sadovnikov and the Collection of Prince L. P. Wittgenstein in Verki Palace: History of One Plain-Air

Popko O. N.

House of Representatives of the National Assembly of the Republic of Belarus, Minsk

The article centers round the analysis of the collection of painting and sculpture which belonged to Prince L. P. Wittgenstein (1799–1866) and was stored in Verki Palace near Vilno. In 1846 this manor was visited by the Russian artist V. S. Sadovnikov who created a series of the water color drawings which reflected not only life of the aristocratic family, the estate and the park, but also made a number of copies from works of art of this collection. The author managed to identify some of the works, their authors, the sizes and the history by comparing the drawings of the album of sketches by Sadovnikov and the catalog of the 1920 auction.

The research findings make it possible to state that Prince Lev Petrovich Wittgenstein was one of the most outstanding landowners on the territory of Belarus in the XIXth century, and can find good practical application as a basis for a future exhibition

Key words: drawing, portrait, Lev Wittgenstein, Vasily Sadovnikov, A. S. Pushkin State Museum.

(Art and Cultur. – 2017. – № 2 (26). – P. 23–27)

Адрес для корреспонденции: e-mail: olze@list.ru – О. Н. Попко

Основу благосостояния князя составляли многочисленные имения на территории современной Беларуси, доставшиеся ему после смерти первой жены кн. Стефании Радзивилл (1809–1832). Он был известен своим интересом к художникам и их творчеству, к тому времени собрал богатую и разнообразную коллекцию произведений живописи и скульптуры. Художник прибыл туда по приглашению владельца, чтобы запечатлеть вновь отстроенный дворцово-парковый комплекс.

В 1838 г. он уже сделал несколько рисунков имения Павлино под Петербургом, которое также принадлежало кн. Льву. Так что знакомство аристократа с художником к моменту его приезда в Верки насчитывало несколько лет.

Итогом пребывания В. С. Садовникова в Верках стали 75 работ в карандашом и акварелью панорам Вильно и его окрестностей. Рисунки вскоре были опубликованы в серии альбомов литографий «Виленский альбом» («Album de Wilna»). В этот альбом попала и часть из них, сделанных в Верках. Они стали основой для 44 литографий и 5 хромо-литографий. Эти рисунки активно использовались для иллюстрирования исследований по истории рода кн. Витгенштейнов [1], г. Вильнюса и ближайших дворянских усадеб [2], истории развития интерьера в Российской империи, однако не рассматривались как исторический источник для изучения коллекции произведений изобразительного искусства кн. Л. П. Витгенштейна.

Коллекция кн. Льва Петровича, став наследством его детей, со временем рассеялась по разным странам, частично дошла до наших дней в составе частных коллекций Германии и собраний государственных музеев России, Беларуси и Италии [3]. Некоторые произведения из этой коллекции попадали в научные каталоги выставок, однако отдельных публикаций, которые бы анализировали коллекцию кн. Витгенштейна через призму творчества художника В. Садовникова, не появилось. Цель данной публикации – изучение коллекции кн. Витгенштейна через творчество летописца его усадьбы в Верках – Василия Семеновича Садовникова (рис. 1).

Творческая манера художника и интерьеры Верковского дворца. Садовников создавал как пейзажные работы, так и интерьеры залов дворца. Особенностью творческой манеры художника стало включение в пейзажи фигурок людей, которые не являются частью сюжета, а как бы оживляют пейзаж, придают ему законченность [4]. В большинстве случаев это не конкретные люди, художник не придает фигуркам портретного сходства. Благодаря некоторой обезличенности этих фигур, их нейтральности, стало возможным широкое тиражирование работ Садовникова. Рисунки В. Садовникова позволяют восстановить расположение картин и предметов интерьера в помещениях Верковского дворца. Некоторые из картин хорошо узнаваемы, таким образом работы Садовникова фиксируют их наличие в 1846 г. в интерьерах Верковского дворца и служат историческим источником.

К сожалению, до сих пор не удалось выявить документов или воспоминаний, которые бы

отражали пребывание Садовникова в Верковском дворце, что должно было продолжаться несколько месяцев. Косвенные данные об этом пленэре дает анализ набросков, сделанных художником во время работы в Верках.

В фондах ГМПИ имени А. С. Пушкина в Москве хранится оригинальный альбом набросков Садовникова, сделанных во время его пребывания в Вильно и Верковском дворце. Впервые в 2015 г. альбом был представлен публике на выставке «Семейный портрет из собрания Государственного музея А. С. Пушкина и частных коллекций» [5]. Пять акварелей из этого альбома впервые были опубликованы в каталоге и тем самым пополнили и без того богатую иконографию Верковского дворца. Как оказалось, кроме интерьеров и семейных сенок В. С. Садовников активно копировал картины, хранившиеся во дворце. Публикация некоторых рисунков из альбома привлекла наше внимание к этому экспонату. Мы предположили, что альбом набросков может помочь в изучении коллекции произведений искусства кн. Л. П. Витгенштейна в Верках.

Авторы каталога использовали при атрибуции наш каталог «Портреты кн. Радзивиллов из дворца Шиллингсфюрст» [6]. Однако наши знания о коллекции кн. Витгенштейнов на момент выхода каталога в 2014 г. не были столь глубокими, да и при его издании ставилась совсем другая цель – рассказать об истории создания коллекции копий портретов кн. Радзивиллов по заказу кн. Льва Петровича, немало осветив тему генеалогии этих двух родов.

На некоторых рисунках в альбоме из Государственного музея А. С. Пушкина несложно узнать владельцев имения Верки и их детей, несмотря на то, что портретируемые лишены индивидуальных черт. Так, в акварели «Портрет семьи светлейшего князя Л. П. Витгенштейна в оранжевое дворца в имении Верки» угадываются черты самого князя и его жены, однако детей можно узнать, лишь соотнеся изображение с данными о возрасте членов семьи на момент его создания. Фон изображения не проработан, намечен только контур интерьера оранжереи, известной по многочисленным более поздним фотографиям и другим рисункам В. С. Садовникова. Вокруг фонтана собралась все члены семьи – кн. Лев Петрович со второй женой Леонилой Ивановной, одетой в желтое платье и белый чепец с желтой лентой. Кн. Леонилла Ивановна держит в руках зонтик от солнца малинового цвета. Справа от княжеской четы изображены их младшие дети – трехлетний кн. Людвиг и семилетняя кн. Антуанетта, слева – их общий старший сын кн. Федор, которому тогда было 10 лет. Справа от фонтана изображен кн. Петр и кн. Мария – дети Льва Петровича от первого брака. Само их расположение – по другую сторону от фонтана – подчеркивает некоторую обособленность детей кн. Стефании в этой семье.

В каталоге выставки опубликованы четыре картины из коллекции Верок, скопированные Садовниковым в технике акварели и значительно менее искусные, чем оригиналы: «Дети Витгенштейна с няней-итальянкой, купающиеся

в лесном водоеме» кисти К. П. Брюллова, «Портрет кн. М. И. Барятинской», автором которого могла быть английская художница К. Робертсон, «Портрет кн. Л. И. Витгенштейн» работы П. Ф. Соколова. Было там и изображение молодой женщины с ребенком, которые составители каталога определили как «Портрет гр. С. Д. Витгенштейн (?) с ребенком», авторство не известно [5, с. 68–73]. Мы считаем, что эта атрибуция ошибочна, так как женщина на портрете мало похожа на кн. Стефанию и о существовании ее портрета с ребенком нет сведений в других источниках. Однако данная работа может принадлежать кисти К. Брюллова.

Многие рисунки в альбоме набросков В. С. Садовникова не закончены, исполнены довольно небрежно, явно не предназначались для демонстрации посторонним лицам. Скорее можно воспринимать их как рабочие материалы художника. Они не датированы и не подписаны. Значительную часть рисунков составляют жанровые сценки и наброски пейзажей, за которыми угадываются здания Верковского дворцового комплекса. Они относятся к оригинальной, наиболее ценной части альбома. Художнику явно не очень удавались копии картин, по ним невозможно судить о художественной ценности оригинала. Быть может, это обстоятельство и стало причиной того, что интерес к альбому набросков со стороны специалистов отсутствовал так долго.

Выявленные нами в последнее время материалы по истории коллекции кн. Л. П. Витгенштейна и интерьеров Верковского дворца позволяют атрибутировать некоторые рисунки Садовникова из этого альбома набросков.

Аукцион 1920 г. и изучение коллекции кн. Витгенштейнов. В 1920 г. кн. Станислав Витгенштейн (1872–1958), внук кн. Льва Петровича и основной наследник его коллекции выставил часть произведений живописи и декоративно-прикладного искусства на аукцион в г. Аахене (Германия). Накануне аукциона был опубликован каталог, в котором представлены не только списки и описания лотов, но и фотографии некоторых из них. Каталог стал библиографической редкостью, нам известно о существовании всего двух экземпляров: один из них принадлежит кн. Александру Витгенштейну¹, второй находится в библиотеке Хайдельбергского университета и доступен в электронном виде [7].

В аукционе принял участие младший брат владельца коллекции, кн. Густав-Александр Витгенштейн (1880–1953), которого возмутил факт продажи семейного наследия. Он выкупил часть лотов для своего собрания: «Бал у кн. Белосельской-Белозерской» А. Ладюрнера, «Кн. Леонилла Витгенштейн на лошади» О. Верне и «Портрет кн. Петра Христиановича Витгенштейна» Ф. Крюгера. До сих пор эти произведения представлены во дворце Сайн, где расположен частный музей семьи кн. Витгенштейнов.

¹ Выражаем свою благодарность кн. Александру Витгенштейну за предоставление информации о существовании каталога и возможность ознакомиться с его копией.

После смерти кн. Станислава следующим главой рода стал его племянник, кн. Людвиг-Станислав (1915–1962), сын кн. Густава-Александра. В своих руках он соединил коллекцию отца и дяди, которая почти в неизменном виде дошла до наших дней. С 1962 г. владельцем коллекции является сын кн. Людвиг-Станислава, кн. Александр (родился в 1943 г.) Большая же часть лотов аукциона 1920 г. рассеялась по свету и место нахождения их не известно. Благодаря сопоставлению фотографий из этого издания и рисунков из альбома набросков В. С. Садовникова мы смогли определить некоторые произведения из коллекции кн. Л. П. Витгенштейна, хранившиеся в Верковском дворце в 1846 г.

Сценки из жизни владельцев имения и их слуг, а также копии картин, висевших во дворце, расположены в альбоме вперемешку. Поначалу было трудно произвести грань между этими двумя категориями работ художника. Так, первоначально рисунок каштановой и белой лошадей в помещении конюшни был трактован нами как одна из сцен жизни в усадьбе. После ознакомления с каталогом антикварного аукциона 1920 г. стало ясно, что этот рисунок Садовникова является копией картины художника А. Адама. Явно копией картины является изображение лежащей обнаженной женщины. Но этой картины нет в каталоге 1920 г., что не позволяет определить автора работы и время ее создания, т. к. рисунок В. С. Садовникова достаточно небрежен.

Не исключено также, что определенные картины, которые копировал в альбом художник, находились в домах других виленских коллекционеров. Доказательством того, что художник рисовал интерьеры других усадебных домов в Вильно, служит набросок из коллекции Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве. На нем мы видим интерьер одной из комнат на даче Боброва [8]. Если были и другие, неизвестные нам интерьеры и собрания, то атрибутировать все рисунки из альбома набросков Садовникова будет сложно или же совсем невозможно.

Произведения из коллекции, скопированные художником в 1846 г. Нам удалось определить ряд произведений, которые висели в Верковском дворце в 1846 г. и нашли свое отражение в каталоге 1920 г.

Картина кисти Альбрехта Адама (1786–1862) «Лошади в конюшне» размещена в каталоге антикварного аукциона 1920 г. под № 1 [7, с. 5]. Художник был известным для своего времени анималистом и эта работа должна была привлечь внимание покупателей. Она принадлежала Льву Петровичу уже в 1834 г., когда упоминается в каталоге имения Павлино (рис. 2).

Под № 36 в каталоге 1920 г. представлена картина Жана Антуана Теодора Гудена (1802–1880), которую составитель каталога назвал «Колоннада в Паволино (Pavolino)». На ней изображена часть архитектурного комплекса имения Павлино под Петербургом, которое в 1830–1840-е гг. принадлежала кн. Льву Петровичу. Это имение было

подарено еще при жизни Стефании приятелем Льва Петровича. В коллекции кн. Александра Витгенштейна есть изображение имения Павлино, созданное самим Садовниковым в его знаменитой манере, которую легко отличить. Садовников нарисовал дворец в Павлино на большом отдалении, что не позволяет увидеть детали архитектурного памятника, но колоннада отчетливо видна.

Составитель каталога, который имел возможность рассмотреть и оценить оригинал, сделал такое описание этого произведения Гудена: «Справа архитектурная колоннада с живописным декором статуями. Слева вид на далекий ландшафт и озеро. Подписано: J. Gudín Pavolino 1841. Золотые рамы. Дерево. Высота 37, ширина 56 см» [7, с. 9]. При описании других картин после описания рамы упоминался материал, на котором исполнено произведение. В большинстве случаев это было льняное полотно. Означает ли эта заметка, что картина исполнена на деревянной доске? Для XIX в. этот материал не был уже характерен. Вопрос пока остается открытым (рис. 3).

На одном из рисунков В. С. Садовникова изображена копия картины немецкого художника Эдуарда Штайнбрюка (1803–1882) «Фисба у источника», написанная в 1835 г. [7, с. 14] Фисба – легендарная жительница Вавилона, историю которой рассказал Овидий. Фисба тайно встречалась со своим возлюбленным Пирамом. Однажды она пришла на свидание раньше Пирама, за ней погналась львица, пасть которой была обогрета кровью предыдущей жертвы. Фисба потеряла платок, который растерзала львица, оставив на нем следы крови. Когда пришел Пирам и увидел растерзанный платок, он решил, что его возлюбленная погибла. От горя он пронзил себя мечом. Умиравшего Пирама нашла вернувшаяся Фисба, которая заколола себя его же мечом. По легенде, возлюбленные были превращены в реки, которые всегда стремятся друг к другу.

Обычно художники выбирали наиболее драматичные моменты этой истории. На картине Штайнбрюка мы видим спокойную сцену, которая не таит в себе ни трагедии, ни драматизма. Если бы не название картины, отсылающие нас к римской мифологии, то это произведение можно было бы даже отнести к бытовому жанру. Трудно сказать, чем девушка, набирающая кувшин с водой из источника, привлекла В. С. Садовникова как копировальщика, однако он набросал в своем рабочем альбоме это произведение.

Под № 65 в каталоге размещена картина Эгидиуса Карла Густава Ваппера (1803–1874) «Последние часы Анны Болейн» (1838 г.), копия которой также есть в альбоме В. С. Садовникова. Согласно данным каталога это было большое полотно 235x190 см [7, с. 15]. Картина довольно известна, она стала неизменным атрибутом любой публикации, посвященной биографии Анны Болейн. Трудно сказать, каким образом эта картина попала в коллекцию кн. Льва Петровича, скорее всего, она была куплена во время одного из зарубежных путешествий князя. Большой формат картины говорит о том, что она была размещена

в одном из парадных помещений второго этажа. Место нахождения работы в данный момент неизвестно, вполне вероятно, что это частная коллекция.

На некоторых рисунках Садовникова представлены довольно известные произведения из коллекции кн. Радзивиллов, которые дошли до наших дней и хорошо изучены. В первую очередь, речь идет о картине «Венчание герцога князя Николая Радзивилла Черного с Екатериной Австрийской в 1553 г.»² кисти неизвестного автора, созданной в 1752–1759 гг. [9]. Благодаря исследованиям О. Д. Баженовой мы довольно много знаем об этом произведении [10]. Однако сам факт того, что копия этой картины нашлась в альбоме Садовникова, вызывает большой интерес и недоумение. В настоящий момент картина хранится на Украине, была частью наследия кн. Радзивиллов, принадлежала представителям берлинской ветви рода. Нет данных о том, что в 1840-е гг. она находилась в Вильно. Скорее всего, картина была отдана кн. Львом Петровичем и привезена в Верки для реставрации или копирования. Как известно, в это время он был арендатором Несвижского замка, в котором хранилась работа, и заказывал копии многих картин из Несвижа, для чего их привозили в Вильно.

С первого взгляда узнаваем и портрет польской королевы Барбары Радзивилл, написанный в лавровом венке согласно радзивилловских традиций специально для Несвижского замка. В Национальном музее Польши в Варшаве находится копия XVIII в. с оригинала XVI в. Вероятнее всего, именно этот портрет скопировал Василий Садовников. Однако сложно утверждать определенно – он много раз копировался в различных вариациях. До сих пор не удалось выявить материалы, которые бы свидетельствовали о пребывании портрета в Вильно. Нет этого портрета и среди галереи портретов кн. Радзивиллов, которые копировались с несвижских оригиналов по заказу кн. Льва Петровича Витгенштейна [6].

На первой странице альбома набросков Садовникова размещен карандашный рисунок бюста кн. Льва Петровича Витгенштейна, авторство и место нахождения которого не известно. Остальные скульптуры из альбома определить не удалось.

Заключение. В 1846 г. российский художник В. С. Садовников скопировал в альбом своих набросков несколько картин и скульптур в Верковском дворце, принадлежавшем кн. Л. П. Витгенштейну. Перед нами стояла задача восстановить коллекцию произведений изобразительного искусства, собранную кн. Л. П. Витгенштейном, для чего мы

² Украинскими специалистами картина названа «Николай Радзивилл Черный как уполномоченный короля Сигизмунда II Августа заключает брак с Екатериной Гонзаго, герцогиней мантуанской». Неизвестный художник, 1740-е гг. Поступила в Волинский краеведческий музей из Олыкского замка в около 1948 г. Полотно, масло, 250x170 см. ВКМ № KB-26383, Ж-260. Подробнее см.: За предоставленную информацию благодарим директора Волинского краеведческого музея Анатолия Михайловича Силука.

обратились к творчеству Садовникова, как художника, который соприкасался с нею. С помощью каталога антикварного аукциона 1920 г. удалось определить авторство, размеры, даты создания и материал четырех из них. Среди нарисованных В. С. Садовниковым произведений скульптуры определен бюст кн. Льва Петровича Витгенштейна неизвестного мастера. Еще два произведения, которые копировал В. Садовников, происходят из собрания кн. Радзивиллов. На некоторых рисунках изображены Верковский дворец и его окрестности, часть рисунков запечатлели жизнь в этом имении.

Альбом В. С. Садовникова из фондов Государственного музея имени А. С. Пушкина в Москве имеет очень большое значение для изучения коллекции живописи кн. Льва Петровича Витгенштейна. Результаты нашего исследования позволяют утверждать, что кн. Лев Петрович Витгенштейн, один из крупнейших землевладельцев на территории Беларуси XIX в., был активным собирателем произведений искусства. Коллекция хранилась в Верковском дворце под Вильно, который в неизменном виде дошел до наших дней и имеет все перспективы некогда стать музеем. С этой точки зрения результаты нашего исследования могут иметь хорошее практическое применение как основа для будущей экспозиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Краско, А. В. Забытый герой войны 1812 года генерал-фельдмаршал П. Х. Витгенштейн / А. В. Краско. – М.: Центрполиграф, 2012. – С. 133–136.
2. Drema, V. Dingęs Vilnius / Lost Vilnius / V. Drema. – Vilnius: Versus aureus, 2013. – 448 p.
3. Meraviglie dal Palazzo. Dipinti disegni e arredi della collezione Wittgenstein-Bariatinsky da Palazzo Chigi in Ariccia. Gangemi Editore Ariccia, Palazzo Chigi, 25 novembre 2011–29 gennaio 2012. A cura di Francesco Petrucci. – Roma, 2011. – 96 p.
4. Котельникова, И. Г. Крепостной художник В. С. Садовников (1800–1879). К истории русской акварели: автореф. ... дис. канд. искусствовед. / И. Г. Котельникова; Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. – Ленинград, 1969. – 20 с.
5. Семейный портрет. Вторая половина XVIII–XIX века из собрания Государственного музея имени А. С. Пушкина и частных коллекций. Живопись, графика, миниатюра. – М.: Государственный музей А. С. Пушкина, 2015. – 80 с.
6. Попко, О. Н. Портреты князей Радзивиллов из коллекции князя Константина Гогенлоэ-Шиллингсфюрста (дворец Шиллингсфюрст, Германия). Каталог выставки. Музей «Замковый комплекс "Мир"» 16 мая–16 ноября 2014 г. / О. Н. Попко. – Минск: Замалетто, 2014. – 100 с.
7. Sammlung des Fürsten Sayn-Wittgenstein-Sayn von Schloss Sayn. Versteigerung 15. bis 16. December 1920. Ant. Creutzer, vorm. M. Lempertz G. M. B. H. Aachen. – 40 s.
8. Александрова, Н. И. Русский рисунок XVIII – первой половины XIX века / Н. И. Александрова: в 2 кн. – М.: Красная площадь, 2004. – Кн. 2. – С. 104.
9. Інвентарі Олицького замку XVII–XVIII століть. – Луцьк Твердыня, 2007. – С. 268.
10. Баженава, В. Д. Ракако і фламандска-французскія традыцыі / В. Д. Баженова // Мастацтва. – 2014. – № 4. – С. 44–47.

Поступила в редакцию 07.02.2017 г.

УДК 793.2:747:7.036(476)«19»

БССР. Агитационное искусство 1920–1930-х годов

Шамшур В. В.

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

Стремление использовать искусство как идеологическое и политическое оружие обозначилось еще во время Французской революции. После захвата власти в России большевиками начал формироваться и внедряться в художественную культуру новый род синтетического искусства – агитационно-массовый, с задачей пропаганды идей и объяснения сути пролетарской революции, а в 1920–1930-х гг. – радикальных преобразований в культуре, общественной жизни и политике. В представленной публикации автор, опираясь на частично сохранившиеся материалы того времени, пытается раскрыть и проанализировать основные организационные формы и художественные средства агитационно-массовых мероприятий тех лет в Беларуси или в бывшей Белорусской Советской Социалистической Республике. Рассматриваются новые формы советской празднично-зрелищной культуры, вызванные общественно-политическими реалиями довоенного времени: исторические инсценировки, политические и антирелигиозные карнавалы, особенности оформления приграничных территорий.

Ключевые слова: агитационно-массовое искусство, советские праздники, «жить стало лучше, жить стало веселей», театрално-зрелищные мероприятия, политкарнавалы, антирелигиозные карнавалы, праздники на границе, декоративно-художественное оформление, оформление железнодорожных станций.

(Искусство и культура. – 2017. – № 2 (26). – С. 27–31)

Адрес для корреспонденции: e-mail: kdpitg@vsu.by – В. В. Шамшур

обратились к творчеству Садовникова, как художника, который соприкасался с нею. С помощью каталога антикварного аукциона 1920 г. удалось определить авторство, размеры, даты создания и материал четырех из них. Среди нарисованных В. С. Садовниковым произведений скульптуры определен бюст кн. Льва Петровича Витгенштейна неизвестного мастера. Еще два произведения, которые копировал В. Садовников, происходят из собрания кн. Радзивиллов. На некоторых рисунках изображены Верковский дворец и его окрестности, часть рисунков запечатлели жизнь в этом имении.

Альбом В. С. Садовникова из фондов Государственного музея имени А. С. Пушкина в Москве имеет очень большое значение для изучения коллекции живописи кн. Льва Петровича Витгенштейна. Результаты нашего исследования позволяют утверждать, что кн. Лев Петрович Витгенштейн, один из крупнейших землевладельцев на территории Беларуси XIX в., был активным собирателем произведений искусства. Коллекция хранилась в Верковском дворце под Вильно, который в неизменном виде дошел до наших дней и имеет все перспективы некогда стать музеем. С этой точки зрения результаты нашего исследования могут иметь хорошее практическое применение как основа для будущей экспозиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Краско, А. В. Забытый герой войны 1812 года генерал-фельдмаршал П. Х. Витгенштейн / А. В. Краско. – М.: Центрполиграф, 2012. – С. 133–136.
2. Drema, V. Dingęs Vilnius / Lost Vilnius / V. Drema. – Vilnius: Versus aureus, 2013. – 448 p.
3. Meraviglie dal Palazzo. Dipinti disegni e arredi della collezione Wittgenstein-Bariatinsky da Palazzo Chigi in Ariccia. Gangemi Editore Ariccia, Palazzo Chigi, 25 novembre 2011–29 gennaio 2012. A cura di Francesco Petrucci. – Roma, 2011. – 96 p.
4. Котельникова, И. Г. Крепостной художник В. С. Садовников (1800–1879). К истории русской акварели: автореф. ... дис. канд. искусствовед. / И. Г. Котельникова; Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. – Ленинград, 1969. – 20 с.
5. Семейный портрет. Вторая половина XVIII–XIX века из собрания Государственного музея имени А. С. Пушкина и частных коллекций. Живопись, графика, миниатюра. – М.: Государственный музей А. С. Пушкина, 2015. – 80 с.
6. Попко, О. Н. Портреты князей Радзивиллов из коллекции князя Константина Гогенлоэ-Шиллингсфюрста (дворец Шиллингсфюрст, Германия). Каталог выставки. Музей «Замковый комплекс "Мир"» 16 мая–16 ноября 2014 г. / О. Н. Попко. – Минск: Замалетто, 2014. – 100 с.
7. Sammlung des Fürsten Sayn-Wittgenstein-Sayn von Schloss Sayn. Versteigerung 15. bis 16. December 1920. Ant. Creutzer, vorm. M. Lempertz G. M. B. H. Aachen. – 40 s.
8. Александрова, Н. И. Русский рисунок XVIII – первой половины XIX века / Н. И. Александрова: в 2 кн. – М.: Красная площадь, 2004. – Кн. 2. – С. 104.
9. Інвентарі Олицького замку XVII–XVIII століть. – Луцьк Твердыня, 2007. – С. 268.
10. Баженава, В. Д. Ракако і фламандска-французскія традыцыі / В. Д. Баженова // Мастацтва. – 2014. – № 4. – С. 44–47.

Поступила в редакцию 07.02.2017 г.

УДК 793.2:747:7.036(476)«19»

БССР. Агитационное искусство 1920–1930-х годов

Шамшур В. В.

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

Стремление использовать искусство как идеологическое и политическое оружие обозначилось еще во время Французской революции. После захвата власти в России большевиками начал формироваться и внедряться в художественную культуру новый род синтетического искусства – агитационно-массовый, с задачей пропаганды идей и объяснения сути пролетарской революции, а в 1920–1930-х гг. – радикальных преобразований в культуре, общественной жизни и политике. В представленной публикации автор, опираясь на частично сохранившиеся материалы того времени, пытается раскрыть и проанализировать основные организационные формы и художественные средства агитационно-массовых мероприятий тех лет в Беларуси или в бывшей Белорусской Советской Социалистической Республике. Рассматриваются новые формы советской празднично-зрелищной культуры, вызванные общественно-политическими реалиями довоенного времени: исторические инсценировки, политические и антирелигиозные карнавалы, особенности оформления приграничных территорий.

Ключевые слова: агитационно-массовое искусство, советские праздники, «жить стало лучше, жить стало веселей», театральные зрелищные мероприятия, политкарнавалы, антирелигиозные карнавалы, праздники на границе, декоративно-художественное оформление, оформление железнодорожных станций.

(Искусство и культура. – 2017. – № 2 (26). – С. 27–31)

Адрес для корреспонденции: e-mail: kdpitg@vsu.by – В. В. Шамшур

BSSR. Propaganda Art of the 1920-ies – 1930-ies

Shamshur V. V.

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

Application of art as an ideological and political weapon dates back to the French Revolution. After Bolsheviks seized power in Russia a new type of synthetic art started shaping and penetrating into art culture. It was propaganda art which had as the objective explanation and propaganda of the ideas and the essence of the proletarian Revolution, and, in the 1920-ies – 1930-ies, radical transformations in culture, social life and politics. The author bases on partially surviving materials of that time and tries to reveal and analyze basic organization forms and artistic ways of propaganda events of the 1920-ies – 1930-ies in Belarus, or in the former Belarusian Soviet Socialist Republic. New forms of Soviet holiday celebration culture are considered, which were caused by social and political phenomena of the prewar time: historical performances, political and anti religious carnivals, features of borderline territories decoration.

Key words: *propaganda art, Soviet holidays, «life has become happier», theatrical performance events, political carnivals, anti religious carnivals, borderline holidays, decorations, railway station decoration.*

(Art and Cultur. – 2017. – № 2 (26). – P. 27–31)

1920-е годы в СССР – годы так называемой новой экономической политики с элементами рыночных отношений – НЭПа. Что касается политико-идеологической работы, то она оставалась в руках государства и партии, правда, с несколько видоизмененными методами и формами. В наибольшей степени эти новые изменения проявились в агитационно-массовом искусстве и, в частности, в репертуаре и художественном оформлении массовых «красных» торжеств. Проводимые празднества и другие пропагандистско-политические мероприятия приобретают по сравнению с первыми годами советской власти более привлекательный, театрально-зрелищный характер. «Ночное факельное шествие “трех поколений”, – писал журнал “Трибуна искусства” накануне майских праздников 1925 г., – звонкие песни, салюты, иллюминация, световые лозунги и кино на площадях, карнавалы, политические живые карикатуры и шаржи, массовые действия и выступления, спортивные олимпиады – вот что в этом году волеет в рабочую среду радость и бодрость, волю к борьбе и веру в победу» [1, с. 3]. К этому следует добавить, что благодаря относительной свободе рыночных отношений в стране удалось преодолеть товарный голод. Организаторы агитационно-массовых кампаний, художники-оформители получили необходимые художественные материалы и, главное, в достаточном количестве дефицитную в послереволюционные годы красную ткань. Городская праздничная (и не только праздничная) среда, наконец, насытилась кумачом в различных сочетаниях и формах.

Цель статьи – на основе газетных сообщений, воспоминаний современников и других материалов, раскрыть и проанализировать отличительные особенности советских агитационно-массовых мероприятий в Беларуси: организацию и декоративно-художественные средства исторических инсценировок, политических и антирелигиозных карнавалов, специфику праздничных мероприятий и их оформление на приграничных территориях.

БССР. Организационные формы и оформление советских празднеств 1920–1930-х гг. Где-то начиная с середины 20-х годов в советском

пропагандистском аппарате и прессе начало зарождаться стремление выдать желаемое за действительность и соответствующее ему утверждение, «что жить стало лучше, жить стало веселей». К 30-м годам этот пропагандистский опус стал знаковым выражением преимуществ советского строя и превратился в повсеместно культивируемый лозунг. Под ним начинают проходить большинство массовых кампаний и празднеств. В их репертуар постоянно включаются наполненные пафосным оптимизмом политические инсценировки и карнавальное шествия.

Название «карнавал» в предвоенные годы в СССР носили так называемые «политкарнавалы», которые в отличие, допустим, от венецианских или бразильских карнавалов, где главными являются маскарадные шествия, забавы, шутки и гулянья больших масс народа, выделялись тем, что в них раскрывалась определенная политическая тема с участием ограниченного числа людей. Следует отметить, что не только карнавалы, но и все большевикские торжества носили ярко выраженный агитационно-политический характер. «Как наши будни, так и праздники, – говорилось в заметке “Трибуны искусства”, – тесно переплетены с явлениями и событиями политического порядка, наши праздники – это дни итогов классовой борьбы пролетариата и смотра его сил. Поэтому наши развлечения должны быть пропитаны классовой ненавистью к врагам и любовью к друзьям пролетариата. Карнавалы будут в яркой художественной форме выявлять наши важнейшие внутренние и внешние политические моменты» [1, с. 3].

Первая карнавальная-историческая инсценировка под названием «Освобождение Минска от белополяков» состоялась в Минске 11 июля 1925 г., когда отмечалась 5-я годовщина освобождения Беларуси от войск польской армии. Это был один из главных праздников довоенной республики. Разыгрываемые обостренно-гротескные сцены поэтапно воскрешали события пятилетнего прошлого: «Минск во власти белополяков», «Насилие над мирными жителями, разгул офицеров», «Красная разведка, тревога, паника», «Красные в городе,

бой, помощь рабочих, занятие города», «Встреча народом Красной армии, парад». Сцены захвата противником Минска, а потом наступление «красных» сопровождалось орудийными и ружейными выстрелами, ракетами, эффектными кавалерийскими атаками и сражениями [2].

Особым размахом и зрелищностью отличались политкарнавалы, проводимые во время празднований Международного юношеского дня, который отмечался в то время 1 августа. Празднования организовывались в крупных городах республики и имели острополитический характер, направленный, как грезилось советским руководителям, на поддержку борьбы «угнетенных» народов за свободу и демократию, против войны и милитаризма. Организатором и участником их была искусственно созданная, так называемая, Молодежная организация помощи революционерам – МОПР. С центром в Москве, она имела республиканские, областные, городские райкомы и производственные ячейки. На организацию и оформление мопровских политкарнавалов и других мероприятий отпусались немалые финансовые и материальные средства. К оформителям привлекались профессиональные художники, скульпторы, декораторы, десятки самодеятельных художников, артисты и музыканты. Большая работа выполнялась в женских секциях (были даже такие) городских райкомов МОПРа, где по эскизам художников шились карнавальные костюмы, головные уборы, декоративный реквизит и маски [3].

Наиболее масштабный и впечатляющий мопровский карнавал состоялся в 1929 г. в Минске. По сохранившимся фотографиям, воспоминаниям минского художника Л. Кроля, назначенного главным художником-оформителем карнавала, заметкам в периодической печати, представляется возможность частично восстановить его сценарий, проанализировать пластический реквизит и агитационно-зрелищные качества. Предварительно разработанный церемониал основывался на взаимодействии театрально-сценических, музыкальных, шумовых и декоративно-художественных компонентов. На рассмотрение организационной комиссии были представлены два проекта оформления – художника А. Вало (финский художник, живший и работающий в то время в Беларуси) и упомянутого выше художника-оформителя Л. Кроля. По проекту А. Вало (воспоминания Л. Кроля) центром карнавального шествия должен был стать огромный дракон с головой капиталиста, расположенный на платформах пяти грузовиков, движущихся друг за другом. Деревянный каркас, обтянутый раскрашенной материей, конструкцию которого составляли отдельные звенья, позволял грузовикам делать повороты, что создавало эффект извивающегося «дракона-империалиста». Однако, по мнению организационной комиссии, основная тема, антиимпериалистическая, решалась односторонне, недостаточно полно, хотя и весьма эффективно. За основу был принят проект Л. Кроля, где автор предложил использовать многоплановое решение темы. Главными объектами шествия являлись тематически оформленные грузовые автомобили, на которых монтировались

объемные композиции «кладбище жертв войны», «империализм и его смерть», «тюрьма народов» и другие. При этом художникам приходилось решать не только пространственно-пластические и декоративные, но и технические задачи. Грузовики закрывались конструкциями из реек, фанеры, материи, которые являлись основой для крепления бутафорных гробов, черепов, тронов, пушек и других элементов тематических композиций. Все это должно было выдерживать вес живых участников представления: «капиталистов», «царя», «попов», «жандармов». Установки расписывались активным цветом в соответствии с тематикой оформления, снабжались поясняющими надписями, цифрами и рассчитывались на круговой обзор. Скульптурная бутафория из папье-маше выполнялась под руководством минского скульптора А. Сороки. Для «парчовых» одежд «царей» и «попов» использовалась окрашенная бронзовой краской мешковина. Цепи изготавливались из веревок, оклеенных папье-маше. «Смерть» была наряжена в черное трико с нарисованным скелетом и черепом-маской на лице.

По свидетельству прессы, карнавальные шествия захватывало целые кварталы столицы: площадь Свободы, улицы Красноармейскую, Володарского, Советскую, К. Маркса и Ф. Энгельса. Привлеченные необычным зрелищем тысячи горожан и приезжих образовали живые коридоры по пути следования карнавала [4].

Карнавальные театрализованные представления проводились не только в столице, но и в других городах республики. В качестве примера можно привести массовую инсценировку с элементами карнавала в Витебске во время празднования 10-й годовщины Октябрьской революции. Следует отметить, что благодаря наличию здесь единственного в Беларуси художественного техникума, в городе имелись значительные творческие силы, которые постоянно привлекались к организации и художественному оформлению советских торжеств. Сценарий проведения юбилейной годовщины был разработан витебским Белгостеатром, артисты которого принимали участие в главных сценических действиях. Основная часть эскизных разработок оформления (ответственным за их исполнение был директор техникума скульптор М. Керзин) выполнялась учащимися, будущими белорусскими художниками. Ими же, вместе с самодеятельными мастерами, производились декоративно-оформительские работы в материале, росписи, изготовление объемно-пространственных установок и бутафорного реквизита. В витебской газете «Заря Запада» отмечалось, что для проведения этого массового мероприятия потребовалось 40 лошадей, 2 трамвайные установки, трактор, грузовики и несколько повозок [5]. Торжественным было начало праздника. Утром по городу в нарядных одеждах разъезжали конные гарольды – трубачи-фанфаристы (хочется перенести это эффектное действие в наше время) в сопровождении кавалькады всадников с красными вымпелами и призывали горожан к участию в торжествах. Карнавальные представления начались

после демонстрации и военного парада. Артисты театра, наряженные в бутафорские сверкающие одежды древних римлян, рыцарей, индийских раджей и феодалов составляли группу угнетателей трудового народа. Разыгрывались сцены борьбы за свободу рабочих и крестьян. Оригинально решалась сцена похорон старой армии, где на разбитых телегах везли карикатурные изображения Колчака, Юденича, Врангеля и Махно в сопровождении опечаленных «попов», «генералов» и «кулаков». Показывались эпизоды гражданской войны, создание Красной армии и ее вооруженные силы. На грузовиках были смонтированы макеты самолетов, бронемашин, шла кавалерия, пехота. Каждая группа участников имела соответствующие костюмы, бутафорный и натурный реквизит [5].

Помимо политических карнавалов и театрализованных постановок, в 20-х – начале 30-х годов широкое распространение получила еще одна тема и форма массового действия – так называемые антирелигиозные карнавалы. Организация подобных зрелищных мероприятий была вызвана кампанией настойчивой антирелигиозной пропаганды и беспощадной борьбой с церковью и ее служителями. В Беларуси антирелигиозные карнавалы организовывались городскими комсомольскими комитетами вместе с секциями безбожников и красноармейскими частями. И, как обычно, накануне больших религиозных праздников: Рождества и Пасхи. По сообщениям периодической печати того времени можно судить о порядке их проведения, сценариях, средствах и специфике художественно-декоративного оформления. Начинались они шествием карнавалных групп по главным улицам города, чаще всего в вечернее время. Главным смысловым и зрелищным центром карнавала являлись специально оборудованные и оформленные автомобили, на которых участниками разыгрывались живые картинки. Показывались «ад», «рай», «бог», «избиение младенцев», «рождение и победа революции» [6]. Созданию атмосферы желаемого веселья и праздности способствовали световые эффекты и иллюминация: факелы, бенгальские огни, армейские осветительные ракеты. Разухабистые, порой вульгарные частушки и песни сопровождалась музыкой духовых оркестров, свистом и шумом специальных трещоток. Участники костюмировались в соответствии с разыгрываемыми сценами. Шествия заканчивались на площадях сатирическими представлениями из жизни святых и сожжением выполненных художниками шаржированных фигур бога, сатаны, царя, капиталиста. Часто финальные сцены комментировались с импровизированной трибуны оратором-раешником. Секции безбожников и комсомольцы имитировали всеобщее веселье и «народные» гулянья [6]. Несмотря на боевитость и внешнюю эффектность, антирелигиозные карнавалы, как правило, низкопробной эстетики, граничащие порой с хулиганством и оскорблением чувств верующих, исчерпав сценарный ресурс новизны, превратившись в заштампованные акции, постепенно начали терять свою привлекательность и пропагандистскую значимость. Уже в конце 20-х – начале 30-х годов в основном используются только

ан-тирелигиозные плакаты и лозунги в убранстве колонн демонстрантов.

Рассматривая и анализируя особенности довоенного агитационно-массового искусства, необходимо хотя бы кратко остановиться на таком неординарном и мало исследованном явлении как использование приграничных территорий в качестве своеобразных сценических «площадок» для советских пропагандистских акций. Массовые приграничные празднества с элементами карнавала и показательного веселья носили явный демонстрационный характер и призваны были играть действенную политическую роль не на советской, а на сопредельной территории Польши. Уникальную возможность для демонстрации превосходства большевистской власти, радостной и свободной жизни в СССР давали берега средних и больших пограничных рек. Например, Днепра и Западной Двины. Граница с Польшей по Двине начиналась за Полоцком и заканчивалась в Латвии. Старожилы Дисны, небольшого прибрежного городка, вспоминают: обычно спокойные восточные берега реки напротив Дисны оживлялись во время больших религиозных праздников (что было противозаконным для большевистской стороны): Пасхи, Троицы, Спаса. Дело в том, что в эти праздники, на фэсты, собиралось большое количество дисненцев и жителей окрестностей. На противоположном берегу, природной сценической площадке по специально подготовленному сценарию начинался «театр». Для оформительских работ, вероятнее всего, привлекались художники из Полоцка. Берег украшался естественно красными флагами, огромными полотнищами лозунгов, порой сооружались увитые зеленью и лентами арки со звездами. И, конечно, веселая музыка, песни и пляски. «Ударным» номером репертуара было появление трактора «Фордзон», который гоняли по берегу взад-вперед. Чтобы усилить эффект новой свободной жизни за рулем трактора обязательно должна была быть девушка или молодая женщина в красной косынке. Без сомнения, грохочущая машина, управляемая женщиной, производила на «западников» неизгладимое впечатление. Большинство из них подобное видели впервые.

Следует отметить, что такие демонстрационно-показные празднества (в основном Октябрьские и Первомайские) проводились на большинстве сопредельных территорий. Особенность их оформления заключалась в том, что главные элементы убранства рассчитывались на визуальное восприятие с больших расстояний, т. е. по ту сторону границы. Активную роль при этом, там, где имелось электричество, выполняла ночная иллюминация. Светящиеся эмблемы, цифры и транспаранты для лучшей видимости монтировались на большой высоте. Например, по сообщению газеты «Звезда» в канун 7-й годовщины Октябрьской революции в пограничном поселке Старобине Слуцкого уезда на высокой мачте установили большую (по всей видимости, электрофицированную) звезду, которая была видна в ряде закордонных деревень за несколько километров. Заметка «Красная звезда на границе» информировала: «7-го ноября мы

на границе поставили на высоком шесте красную звезду, кото-рая виднеется за несколько верст и дает знать нашим братьям там, за кордоном, о нашем великом творчестве, торжестве трудящихся Советской Белоруссии. Польский пограничник стоит задумавшись в ночное время, размышляя о неведомой ему жизни «пана большевика». А большая, красная пятиконечная звезда сияет на фоне ночного неба и, как маяк зовет к себе угнетенных трудящихся панской Польши» [7]. Пожалуй, о значимости подобных демонстрационных мероприятий, лучше не скажешь. И действительно, целенаправленная, настойчивая агитационно-идеологическая обработка самыми различными средствами жителей Западной Белоруссии имела определенный успех. Часть из них, особенно молодежь, с интересом воспринимала все новое, которое появлялось у большевистского соседа. Многие из них, стремясь попасть в «свободную» страну Советов, переходили границу (прочного «замка» не было) и, чаще всего попадали в ОГПУ. В лучшем случае после соответствующей обработки, с листовками, брошюрами и плакатами, отправлялись назад с задачей готовить пролетарскую революцию в Польше. В худшем – оказывались в лагерях как польские шпионы.

Большое значение придавалось оформлению железнодорожных станций и, особенно пограничных, своеобразных ворот в первую страну социализма. В Беларуси такими воротами являлась станция Негорелое в 50 км от Минска. Через нее проходили поезда из Польши и других стран Западной Европы. Уже в Первомайские дни 1921 г. она была убрана кумачом, флагами, лозунгами и зеленью. На фасаде помещался портрет Ленина. По параллельным железнодорожным веткам, декорированная плакатами и снабженная граммофоном курсировала автодрезина, с которой распространялись листовки и политическая литература. Прибывающие поезда должны были проходить под въездной монументальной аркой. В ночное время над ней загорались электрофицированные герб БССР и призыв «Пролетарии всех стран соединяйтесь!» [8]. В конце 20-х – начале 30-х годов на станциях по пути следования поезда пассажиров встречали портреты Сталина с лозунгами «Да здравствует великий Сталин!», «Под знаменем Ленина, под водительством Сталина – вперед к победе коммунизма!», «Да здравствует сталинская конституция!». Среди них особой «ударной» силой выделялся транспарант «Коммунизм сметет все границы!» [9]. У «несчастных» капиталистов, прибывающих по различным делам в СССР, он вызывал дрожь, у друзей страны Советов наоборот – радость от грядущего коммунистического «светлого будущего» в их угнетенных странах. В рассмотренной выше форме агитационное искусство «работало» вплоть до присоединения Западной Беларуси к БССР. Что касается карнаваловых представлений, то в начале 30-х годов в праздничных мероприятиях они начинают вытесняться игровыми сценами на производственные темы. Это время индустриализации и коллективизации в СССР. Производственная тема становится ведущей

(по настоянию партии) почти во всех областях искусства. На холстах художников задымили мартиновские печи, в балет вводятся отбойные молотки и лопаты. На демонстрациях имитируются заводские конвейеры, на платформах грузовиков посредством макетов или настоящих станков создается соответствующая производственная обстановка, где участниками представления разыгрываются те или иные трудовые процессы. Самостоятельным жанром советских празднеств становятся парады физкультурников и массовые спортивно-театрализованные представления [9].

Заключение. Большинство форм агитационно-массового искусства того, предвоенного времени, ушло в историю, но отнюдь не бесследно. Опыт проведения и оформления массовых представлений 20-х –30-х годов использовался и в последующие послевоенные десятилетия. Так, начиная с 1974 г., на протяжении ряда лет с большим размахом проводились карнавалы в дни празднования основания Витебска. Чаще всего открывали шествие и сопровождали карнавальную колонну сотни ряженных, акробатов, масок, певцов, сольные музыканты и целые импровизированные оркестры. Основу карнавального действия составляли декорированные автомобили с тематическими объемными установками, на которых разыгрывались исторические или гротескно-сатирические сцены. Своеобразной гигантской ареной в Витебске служила Западная Двина с ее высокими берегами, образующими естественный амфитеатр для тысяч зрителей и участников. Как обычно торжества начинались под вечер, что позволяло потом использовать ночные свето-пиротехнические эффекты. Сопровождаемые лучами прожекторов и подсвеченными струями воды из водометных установок на реке появлялся караван красочно оформленных барж, на которых последовательно воскрешалась история древнего города. Примечательно, что эти праздники-карнавалы были не «добровольно-принудительные» и показательные, как большинство советских торжеств, а действительно народными, с участием жителей всего города и гостей. С началом радикальных общественно-политических изменений в республике карнавалы празднования, к сожалению, прекратились. Есть надежда, что спустя некоторое время они вновь возродятся как источник положительных эмоций, как действенное средство отвлечения народа от повседневных забот и житейских проблем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Табайник, Б. 1-ое Мая в этом году / Б. Табайник // Трибуна искусства. – 1925. – № 8. – С. 3.
2. Массовое действо // Звезда. – 1925. – 14 лип.
3. Падрыхтоўка да Міжнароднага Чырвонага Дня // Звезда. – 1929. – 23 лип.
4. Уваскрашаю старонкі мінулага // Звезда. – 1929. – 30 лип.
5. Октябрьские торжества в Витебске // Заря Запада. – 1927. – 10 нояб.
6. В святочную ночь // Красная смена. – 1924. – 14 янв.
7. Красная звезда на границе // Звезда. – 1924. – 18 нояб.
8. 1-ое Мая на границе // Звезда. – 1921. – 18 мая.
9. Города БССР в октябрьские дни // Рабочий. – 1932. – 5 нояб.

Поступила в редакцию 13.10.2016 г.

Экранная культура и кинопрокат: особенности взаимодействия и функционирования

Калинкина О. А.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

Современные процессы глобализации и информатизации оказали огромное влияние на формирование иного культурного континуума. Искусство кино является важным сегментом на мировом арт-рынке. Ориентируясь на экономическую составляющую, оно превратилось в универсальный продукт, главным критерием которого выступает прибыльность от проката. В условиях преобладания массовой развлекательной киноиндустрии происходят процессы универсализации и унификации ценностей культуры. Поэтому актуальность темы исследования обусловлена необходимостью изучения трансформации роли кинопроката в современной киноиндустрии.

В статье рассматривается кинематограф как явление функционально множественное, требующее различных исследовательских ракурсов. Автор выделил и описал функции кинопроката, которые оказывают влияние на формирование экранной культуры Беларуси.

Ключевые слова: кинематограф, кинопрокат, экранная культура.

(Искусство и культура. – 2017. – № 2 (26). – С. 32–35)

Screen Culture and Film Rental: Features of the Interaction and Functioning

Kalinkina O. A.

Educational Establishment «Belarusian State Academy of Arts», Minsk

Modern processes of globalization and informatization have had a tremendous influence on the formation of a different cultural continuum. Cinema Art is an important segment in the global art market. Focusing on the economic component, it has become a versatile product, the main criteria of which is the profitability of rental. In the context of the predominance of mass entertainment film industry is the process of universalization and standardization of cultural values takes place. Therefore, the relevance of the research topic is due to the need to study the transformation of the role of film rental in today's film industry.

The article deals with the cinema as a phenomenon of multiple function, requiring different research perspectives. The author singled out and described the film distribution functions that influence the formation of screen culture in Belarus.

Key words: cinema, film rental, screen culture.

(Art and Cultur. – 2017. – № 2 (26). – P. 32–35)

В истории человечества XX–XXI вв. отмечены исследователями как сложные и противоречивые. Постоянные трансформации, происходящие в культуре, свидетельствуют о поиске новых форм жизнедеятельности человека, а развитие научно-технического прогресса расширило его возможности в творчестве. Надо отметить, что на протяжении ушедшего столетия появление направлений в искусстве происходило стремительно. Киноискусство за сравнительно короткий промежуток времени прошло стадии от «аттракциона» к «арт-хаузу» и опять к «аттракциону», вбирая в себя эстетику, отражая существующие стили и направления. Кинематограф – синтетический вид искусства, отражение эволюции художественно-выразительных средств и полифункциональность самого киноискусства. С одной стороны – это актуализация насущных проблем, формирование

ценностных доминант, воспитание эстетического вкуса, с другой – демонстрация достижений научно-технического прогресса и т. д.

Цель исследования – выявление основных параметров взаимодействия кинокультуры и кинопроката.

Система киноиндустрии. На протяжении целого столетия сформировалась сложная система мировой киноиндустрии, которая имеет свою специфику и требует детального изучения со стороны различных научных дисциплин. Отмечая полифункциональность искусства кино, следует указать и тот факт, что кинематограф является одним из первых, на кого оказывают влияние различные процессы в культуре. В первую очередь необходимо назвать процесс глобализации, который детерминировал интенсивность изменений не только в киноискусстве. Канадский философ М. Маклюэн

Адрес для корреспонденции: e-mail: karina@angel-tv.org – О. А. Калинкина

отмечал: «Сегодня, когда мы хотим обрести точку опоры в собственной культуре и нуждаемся в принятии отстраненной позиции по отношению к принуждению и давлению, которое оказывает на нас любая техническая форма человеческого самовыражения, нам нужно просто навестить в общество, в котором эта конкретная форма никогда не ощущалась, или обратиться к какому-нибудь историческому периоду, когда она была неизвестна» [1, с. 25].

Воздействие массовизации, информатизации на сферу искусства отмечено Д. Беллом [2], М. Кастельсом [3–4] и др.

Вся отрасль киноиндустрии оказалась во влиянии глобализационных процессов, и такое положение изменило «облик» и назначение кино, привело к трансформации всех его институтов. Безусловно, глобализация, как и всякое явление, имеет амбивалентный характер. Глобализацию необходимо понимать как единство многообразия и плюральность культурных форм в универсальном пространстве культуры. На мировую киноарену выходят новые культуры, режиссеры и др. Кино транслируются и потребляются в других странах, таким образом можно констатировать тот факт, что кино становится интернациональным. Глобализация открыла новые возможности для реализации и демонстрации национальной кинематографии и формирования киноаудитории. По-прежнему важную роль играет система кинопроката, которая обусловлена рыночными механизмами, что напрямую определяет конкурентоспособность кинематографии и возможность кинопроката.

Формирование экранной культуры невозможно представить без изучения и осмысления общих проблем искусствоведения и эстетики. Важнейшими работами в этом направлении являются труды отечественного ученого В. А. Салеева [5–7]. Отмечая специфику кинематографического синтеза искусств, автор многочисленных работ по эстетике, философии и культурологии размышляет о соотношении экранных искусств и национальной культуры, о возникновении и переосмыслении ценностных ориентиров, о наличии «эстетического» в современном искусстве.

В работах К. Э. Разлогова [8] исследуются многие аспекты экранной культуры, особая роль отводится изучению эволюции выразительных средств экрана, технических метаморфоз, которые в дальнейшем влияют на функционирование кино и кинопроката в экономическом срезе.

Без всякого сомнения, труды известного теоретика и историка киноискусства С. И. Фрейлиха [9] позволяют осмыслить роль кинематографа в духовной жизни современного человека, глубже понять взаимоотношение жанров и стилей в кино и др.

Со времен проведения первого киносеанса стал понятен тот факт, что необходимо создание четко отлаженной системы многократных повторов для зрителей, а в дальнейшем и создание целой новой отрасли – кинопроката. Системная модель кинопроката позволяет организовать

многообразие жанровых и стилистических особенностей кинопроцесса, проследить эволюцию авторской позиции кинематографистов к различным аспектам бытия, развивать непосредственно участников кинопроцесса: как зрителя, так и художника. Согласно определенным историко-политическим, социально-экономическим условиям трансформировались функции кинематографа, а внутри его модифицировались или дополнялись функции кинопроката. Таким образом, изучение кинопроката является актуальным и востребованным как неотъемлемой частью мировой киноиндустрии.

В настоящее время кинопрокат – система многофункциональная, включает в себя как потенциал кинематографистов, так и потенциал зрителя. И зачастую одно определяет другое, вследствие того: чем высокохудожественно образован и воспитан зритель, тем сложнее и ответственнее должен быть режиссер, и наоборот, режиссер воспитывает и формирует своего зрителя. Важным моментом всегда было художественное сознание зрителя как необходимого участника кинопроцесса. Смотреть фильм, понимать язык киноискусства, уметь анализировать, сравнивать – требует от современного зрителя предварительной подготовки, наличие определенного опыта. Умения выработать четкий критерий в оценке фильма и умения ориентироваться в различных пластах картины таких как эстетический, экономический, политический и др. Современный кинематограф, превратившись в «тотальное» искусство и затмив собой другие виды искусства, имеет массу условностей, многообразие пластов, размытость и неопределенность границ. И если раннее искусство кино – это синтез достижений живописи, литературы, музыки, оперы и танца, то в настоящий момент – это сложный сплав экономического, юридического, культурного, творческого и других аспектов.

Современный зритель выступает для режиссера не просто человеком, который воспринимает правду с экрана. Это может быть высокообразованный интеллеktуал-любитель, мгновенно определяющий место фильма, автора, жанр, национальную школу. Или же другой зритель, воспитан на сериальных шаблонах и поэтому не испытывает необходимости в интеллектуальном росте, в духовном обогащении. Кроме этого, трансляция кинолента с экрана не всегда оправдывает ожидания зрителей, порой режиссер не выполняет поставленную или заявленную задачу, и фильм, выходя на большие экраны, разочаровывает также и «заккупщиков».

Актуальность выявления и корреляции функций современного кинопроката обусловлена историческими, экономическими, правовыми и идеологическими факторами. На современном этапе стало понятным, что ценностные ориентиры можно формировать не только на отечественных, но и на зарубежных образцах кинематографа. Нельзя лоббировать и продвигать отечественную кинопродукцию как приоритетную только потому, что она принадлежит производству белорусской киностудии, но не соответствует статусу

элитарного искусства. За исключением этого, в ряде исследований кинопрокат был представлен с точки зрения экономического и юридического факторов (кинотеатры составляли статистические данные, связанные, как правило, с количеством посетителей, возрастной категорией, количеством сеансов и т. д.). Такой взгляд на проблему кинопроката безусловно важен, но не должен оставаться приоритетным в науке, потому что кино, являясь полифункциональным, остается видом искусства, «десятой» музой.

Функции кинопроката: *экономическую, образовательно-познавательную, развивающую, социальную, идеологическую (формирующую).* Обратимся к более подробному их описанию.

1. *Экономическая функция* кинопроката на данный момент является доминирующей, так как в условиях рыночной экономики связана с вопросами получения прибыли как от закупки фильма, так и от его продажи. К сожалению, реализация этой функции во многом выступает критерием успешности кинопроката. Экономическая/коммерческая функция реализуется применительно к профессиональной практике и определяется рыночными условиями – фильм становится товаром, который необходимо реализовать. И во многом художественное качество и популярность его в дальнейшем зависит от экономической перспективы.

Следует отметить, что коммерциализация киноискусства привела к утрате авторского кино, остро обозначив проблему формирования зрительской аудитории и кинокультуры. На сегодняшний день, отношение к искусству кино остается во многом потребительским, это возможность проведения свободного времени и досуга. Поэтому белорусское кино функционирует как дополнение к зарубежному, которое является более популярным и востребованным среди зрительской аудитории. Импорт фильмов заменил их собственное производство, а задачи национального кино реализуются посредством проката кинопродукции других стран. Тем не менее, кино – это формирование не только высокоприбыльной сферы экономики, но и формирование у зрителя экранной культуры как неотъемлемой части духовной культуры.

2. *Образовательно-познавательная.* С момента своего появления искусство кино расширило образовательные и информационные возможности аудитории (особенно в тех местах, где население оставалось малограмотным). На современном этапе кино заняло лидирующую позицию перед печатным словом, так как информация приняла форму визуальности. Поэтому современному режиссеру необходимо понимать и принимать на себя ответственность перед зрителем за формирование экранной культуры. Но киноискусство, соприкасаясь с экономическим сектором, превращает кино в механизм распространения паттернов массовой культуры, «кича», симулякров, в силу того, что необходимо собрать бюджет от проката фильма.

В настоящее время одна из главных задач кинопроката состоит в том, чтобы обеспечить разумное сочетание развлекательной и образовательной функций, реализуя которые он формирует иной экранный континуум. Вновь возникшие любительские киношколы и различные курсы по кинообразованию зачастую не справляются с поставленными задачами из-за отсутствия профессионального подхода. В глобальном мире интернет-ресурсов можно найти информацию по разным аспектам кино, пересмотреть «трейлеры», «тизеры», но эти возможности не всегда способствуют формированию экранной культуры зрителя. Анализ качества и уровня фильма, выделение элитарного и массового кинематографа, понимание специфики авторского и «арт-хаусного» кино требуют не просто трансляции кинофильма, но и его обсуждения в дальнейшем. Многие государственные и частные институции налаживают совместные просмотры и обсуждения, но не в стенах кинотеатров, а на других площадках современного искусства (например, Центр современных искусств, галерея «У» и др.). На наш взгляд, необходимо вернуть образовательные площадки, дискуссионные клубы в кинотеатры для образовательно-познавательных целей. Посредством кино зритель может познакомиться с шедеврами литературы, фактами истории и т. д. Безусловно, акцентируя внимание на образовательной функции кинопроката, актуальным станет вопрос о приобретении фильмов высокого уровня, целевой аудитории, «спросе и предложении».

3. *Развивающая функция* кинопроката напрямую связана с образовательно-познавательной функцией. Фильмы, вышедшие в кинопрокат, должны развивать умение анализировать произведение, сравнивать кинокартины, отличать жанровую специфику, формировать собственное мнение. Надо отметить, что, если несколько десятков лет назад кинокритики выступали против сериалов, отмечая их низкопробное качество, нивелирование системы ценностей, уничтожение и навязывание традиций других культур, то в настоящее время можно выделить «сериальную иерархию», отмечая заметное улучшение их качества. Некоторые исторические, психологические сериалы порой сделаны профессиональнее кинофильмов, выходящих на широкий экран.

В кинопрокате должны присутствовать фильмы, способствующие развитию эмоциональной сферы человека (погружение в интимный эмоциональный мир), выполнять катарсическую функцию. Кино – это составная часть духовной культуры нации, это возможность воспитания и формирования эстетического вкуса населения, особенно в условиях недостаточного наличия гуманитарного компонента на первой ступени образования. Развитие человека посредством высокохудожественных образцов кино способствует гармоничному и всестороннему развитию личности.

4. *Социальная функция* содействует отражению и постижению реальности. История одного человека или история нации являются

материалом для кинематографа. Социум, в свою очередь, формирует пространство для создания и репрезентации кинофильма. Кинопрокат может осуществлять передачу социального опыта от поколения к поколению в контексте данного общества. И если социальные реалии, транслируемые кинематографом, искажены – это грозит потерей самобытности культуры и национальной идеи. Через прокатную деятельность происходит присваивание «чужой реальности», которая дезорганизует и деструктурирует культуру в целом и приводит к исчезновению ценностей, выработанных в культуре. Формируется иная, импортированная социальная реальность, которая чужда человеку. В процессе просмотра фильма зритель погружается в другое социальное измерение и образный мир, соприкасается с иным жизненным стилем и проблемами, в результате усваивает иные культурные ценности, оставаясь при этом «виртуальным эмигрантом». Поэтому, являясь мощным рычагом воздействия, искусство кино посредством проката, тем самым может полностью изменить социальные роли, функции членов в обществе и навязать другие представления о реальности. В настоящий момент основу кинорепертуара составляют фильмы развлекательного плана, которые универсализируют и упрощают сущность киноискусства. Как отмечал исследователь М. И. Жабский, «социализация средствами кино в широком ее понимании означает формирование у человека личностных качеств, позволяющих ему лучше интегрироваться в общество и, следуя его нормам и ценностям, решать свои жизненные проблемы. Однако как показал анализ, огромное количество функционирующих фильмов доносят до зрителей несанкционированные в обществе ценности, образцы мировосприятия и социального поведения. Герои, в образе которых воплощены отвергаемые обществом ориентиры, зачастую поэтизируются – выглядят людьми привлекательными, незаурядными, превосходящими обычного человека во многих отношениях. В целом социализация средствами кино весьма проблематична как в нравственном, так и в политико-идеологическом отношении [10].

5. *Идеологическая функция кино*, главным образом, аккумулировалась в советской культурной парадигме, где «одним из важнейших видов искусств было кино». В перестроечный и постперестроечный период утвердилось понимание того, что у искусства кино нет функций, а художник, в свою очередь, в сюжетных предпочтениях, средствах художественной выразительности остается свободным. Необходимо отметить, что произошли качественные изменения в понимании задач самого искусства. В дальнейшем постмодернизм утвердил плюральность и вседозволенность, отсутствие рамок и ограничений. Понятие

о великой миссии художника, о долге и обязанности художника остались невостребованными в новой картине мира. Негативные политические события, происходящие в мире, делают насущным использование возможностей кинопроката в процессе формирования мировоззрения современного человека. Через кинофильм необходимо репрезентировать культурный имидж страны, воспитывать духовно-нравственные приоритеты личности, формировать активную гражданскую позицию и ответственность за будущее своей культуры. Следовательно, роль кинопроката в системе экранной культуры весьма значима.

Заключение. Таким образом, отмечается тот факт, что кинематограф, а в нем система кинопроката являются полифункциональными и амбивалентно определяющими звеном. Во-первых, осмысление аксиологических доминант, особенностей визуальных практик, наращивание арсенала технических возможностей требует нового инструментария исследований. Итак, изучение кинопроката необходимо перевести из экономической плоскости в междисциплинарный ракурс изучения. Во-вторых, в зависимости от историко-политических, экономических условий, функции кинопроката, как и самого искусства кино, эволюционируют. В-третьих, актуальной проблемой выступает рост и отсутствие контроля над интернет-ресурсами и социальными сетями. Исследование функций кинопроката не может быть ограничено только лишь их описанием и подчеркивает необходимость фундаментальных исследований в контексте экранной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Маклюэн, Г. М. Понимание Медиа: Внешнее расширение человека / Г. М. Маклюэн. – М.: Кучково поле, 2011. – 464 с.
2. Белл, Д. Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования / Д. Белл. – М.: Академия, 2004. – 944 с.
3. Кастельс, М. Информационная эпоха: экономика, общество, культура / М. Кастельс. – М.: ГУ ВШЭ, 2000. – 608 с.
4. Кастельс, М. Галактика Интернет: Размышления об Интернете, бизнесе и обществе / М. Кастельс. – Екатеринбург: У-Фактория (при участии Гуманитарного ун-та), 2004. – 328 с.
5. Салеев, В. А. Неоаксиология и мир эстетического / В. А. Салеев // XIX Всемирный конгресс по эстетике: сб. материалов. – Краков, 2013. – 254–255 с.
6. Салеев, В. А. Эстетическое и искусство / В. А. Салеев // Артэфакт. – 2015. – № 3. – С. 17–29.
7. Салеев, В. А. Экранное искусство и национальная культура / В. А. Салеев // Артэфакт. – 2015. – № 1. – С. 105–113.
8. Разлогов, К. Э. Мировое кино. История искусства экрана / К. Э. Разлогов. – М.: Эксмо, 2013. – 688 с.
9. Фрейлих, С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского / С. И. Фрейлих. – М.: Академический проект, 2013. – 512 с.
10. Жабский, М. И. Глобализм и функции кино в обществе [Электронный ресурс] / М. И. Жабский // Науки о человеке и обществе – Режим доступа: <http://www.rfbr.ru/rffi/ru/>. – Дата доступа: 03.04.2016.

Поступила в редакцию 14.10.2016 г.

Эстетика «медленного» как стратегия раскрытия ценности бытия

Ворожейкин Е. П.

Национальный педагогический университет имени М. П. Драгоманова, Киев

Статья посвящена исследованию эстетики «медленного», которая становится важной художественной стратегией в сфере современной экранной культуры. Эстетика «медленного» сегодня часто используется в кинематографе, видеоарте и телевидении. В ней выделены и проанализированы основные принципы эстетики «медленного»: высокая длительность кадра, отказ от аналитического монтажа и документальная передача действительности. Исследована уникальность современной эстетики «медленного» на основе сопоставления ее с эстетикой фильмов итальянского неореализма, литературными приемами и художественными принципами работ А. Тарковского и Э. Уорхола. Также установлены главные цели использования художественной стратегии показа повседневности как главной сферы, формирующей человеческую жизнь. Кроме того, отмечается важная взаимосвязь современной эстетики «медленного» с цифровой эстетикой.

Ключевые слова: экранная культура, эстетика «медленного», повседневность, медленное кино, цифровая эстетика, кинематограф, видеоарт, телевидение.

(Искусство и культура. – 2017. – № 2 (26). – С. 36–40)

Aesthetics of «the Slow» as a Disclosure Strategy of the Value of Being

Vorozheikin E. P.

National Pedagogical Dragomanov University, Kiev

The article investigates the aesthetics of «the slow», which becomes an important artistic strategy in the sphere of contemporary screen culture. Today aesthetics of «the slow» is often used in cinema, video art and television. The article identifies and analyzes the basic principles of the aesthetics of «the slow»: long frame duration, rejection of the analytical cutting, documentary transfer of reality. In the article the uniqueness of contemporary aesthetics of «the slow» by comparing it with the aesthetics of Italian neorealism, literary techniques and artistic principles of Andy Warhol and Andrei Tarkovsky, is investigated. Also in the article the main objective of the usage of this artistic strategy – to show everyday life as the main sphere, which forms the human life, is established. In addition, in the article an important link between modern aesthetics of «the slow» and digital aesthetics is pointed out.

Key words: screen culture, aesthetics of «the slow», everyday life, cinema of slowness, digital aesthetics, film, video art, television.

(Art and Cultur. – 2017. – № 2 (26). – P. 36–40)

Стратегия «медленности» возникла в 1986 году в Италии вследствие проведения демонстрации, направленной против появления ресторана быстрого питания «Макдональдс» рядом с важной исторической достопримечательностью – площадью Испании. Затем акция переросла в социальное движение, которое получило название «слоуфуд» (от англ. slow – медленный и food – пища), в противоположность «фастфуду» (от англ. fast – быстрый и food – пища). Со временем движение распространилось на другие сферы жизни, нуждающиеся в защите от динамики процессов глобализации и всемирного технического прогресса. В нынешнее время данная стратегия широко используется и в сфере экранной культуры. Сегодня для различных экранных медиа стратегия «медленного» стала определенным эстетическим принципом, с помощью которого художники поднимают важные социальные и философские проблемы.

Исследования эстетики «медленного» главным образом связано с работами по теории и истории кино (М. Фланаган, Я. Бур, О. Е. Чаглаян, А. Тюткин,

Е. Карасев, С. Лукьянов, А. Телюк и т. д.), а также частично упоминается в текстах, направленных на анализ работ в сфере видеоарта (А. А. Деникин, С. Шмидт, Б. Гройс, Л. Сапрыкина и т. д.).

В связи с недостаточной научной изученностью эстетики «медленного» цель статьи заключается в том, чтобы исследовать данную проблему в более широком ракурсе: основные характеристики эстетики «медленного», ее различное проявление в экранных медиа и художественную новизну.

Материалом для анализа служат произведения таких медиасредств экранной культуры, как кинематограф, видеоарт и телевидение. При этом используются метод интерпретации и компаративный.

Эстетика «медленного» как кинематографическое направление. В сфере экранной культуры понятие эстетики «медленного» было введено французским кинокритиком М. Симаном для классификации определенного типа фильмов, широко представленных на различных кинофестивалях [1]. М. Симан определил данные фильмы как «медленное кино» (cinema of slowness).

Адрес для корреспонденции: e-mail: e.vorozheykin@gmail.com – Е. П. Ворожейкин

Термин «медленное» не означает, что режиссеры совершают в этих фильмах трансформацию видеовремени, замедляя его по отношению к реальному времени. С точки зрения теоретика кино М. Фланглана, «медленность» фильмов проявляется в том, что они «отстают» от эстетических принципов массового кино, изменяя наши ожидания от кинематографического повествования и физически настраивая на умеренный ритм [1]. Он приводит следующие данные: если в массовом кинематографе средняя длительность кадра достигает не больше 8 секунд, то в «медленном кино» она варьируется в промежутке от 36 до 885 секунд [1]. Использование таких принципов стало возможно для современных режиссеров благодаря цифровым технологиям. Цифровые носители «позволили» видеокамере создавать изображения высокой длительности.

Главной особенностью эстетики «медленного кино» является ее противопоставление массовым принципам восприятия. Противопоставление осуществляется через «антимонтажность» – не отказ от монтажа полностью, а отказ от аналитического монтажа. Французский теоретик кино А. Базен обозначил аналитический монтаж, который передает действительность через ряд отдельных логических фактов, субъективных точек зрения [2, с. 264]. Классический монтаж предполагает использование лишь самых важных визуальных элементов истории, отбрасывая все незначительные сопутствующие детали: «Камера выхватывает факт, дробит его, анализирует и воссоздает; разумеется, он не утрачивает при этом полностью своих природных свойств; однако его естество обволакивается абстракцией» [2, с. 274]. В противоположность классическому монтажу А. Базен приводил визуальную последовательность в фильмах итальянского неореализма [2, с. 274]. Он говорит, что в них факты следовали один за другим, передавая непрерывность действительности и не подчиняя ее какой-либо точке зрения [2, с. 283]. Данному утверждению также способствовало наличие следующих художественных принципов: экономичность повествования (простой сюжет), непрофессиональные актеры (местные жители) и реальные декорации (съемка на натуре).

Эстетика «медленных фильмов» очень схожа с принципами итальянского неореализма так, как направлена на воссоздания максимального соответствия снятой действительности. Поэтому она отказывается от аналитического монтажа, использует простой нарратив и реальные локации, а также непрофессиональных актеров. Кроме того, эстетика «медленных фильмов» предполагает: минимум диалогов; естественный цвет и освещение (черно-белое изображение используется редко); общий и средний планы в съемке; отсутствие закадровой музыки. Однако если техника и эстетика неореализма была направлена на то, чтобы уловить и воспроизвести наиболее важное в реальности, то современное «медленное кино» направлено на «бытовую достоверность». В этом отличие «медленного кино» и от фильмов А. Тарковского. Он тоже формировал в своих фильмах кадры

особой временной длительности, чтоб передать ощущение движения потока времени [3, с. 59]. Для этого А. Тарковский разработал свой концепт монтажа, полностью отличающегося от монтажа-аттракционов С. Эйзенштейна. Этот новый способ осмысления монтажа исходил из внутреннего ритма различных изображений. Внутренний ритм проявлялся через поток времени, его восприятия в реальности и передачи этого восприятия в кадрах. Как любая динамическая масса, поток времени способен выразить себя через импульс, определяемый так называемым «давлением времени» [4]. Именно это давление и диктовало А. Тарковскому способ «нарезки» кадров.

Принципы монтажа в современном «медленном кино» явно заимствованы из концепции А. Тарковского, однако применяются они совсем для другой цели. Монтаж А. Тарковского служил для него не способом документальной передачи реальности, а для создания ощущения правдивости от иллюзорной художественной истории. Таким образом, главная уникальность эстетики «медленного кино» проявляется в документальном изображении повседневной действительности. В связи с этим, пересказ сюжета «медленного» фильма является бессмысленным. Например, если описывать фильм «Свобода» (режиссер Л. Алонсо, 2001), то мы получим следующий текст: человек сидит у костра, потом переносит срубленные стволы деревьев, совершает акт дефекации, делает зарубки на дереве, рубит дерево, ест, слушает музыку и так далее. «Медленное кино» не текстуально, а визуально и фактически бессюжетно. Вся суть передается только через визуальное восприятие последовательности действий. Созерцание повседневности раскрывает реальность человеческой действительности. Это показ наших ежедневных действий, в отношении которых мы не устанавливаем рефлексивной дистанции. Российский философ О. Аронсон называет данный принцип «вхождением в присутствие» [5, с. 67]. Он говорит, что это время нашей свободы, но также и одиночества и блуждания, без привнесенного в нее смысла извне [5, с. 67]. Смысл показываемого, как и в жизни, равен самому себе – нет никаких метасмыслов. Смысл оказывается «здесь», в непосредственности художественного произведения, которое обнажает структуры существования в мире. Немецкий философ М. Хайдеггер говорил, что истинность бытия скрыто от человека, является «тайной». Но поскольку время сущностным образом относится к бытию и составляет его основу, то способно выявлять «просвет» [6, с. 50–51]. Кинематограф, показывая человеческую жизнь, отражает и движение времени. Средства кино дают возможность получить власть над естественной данностью и передать ее таким образом, чтобы сильно повлиять на зрителя. Стратегия «медленного кино» заключается в том, что сформировать такой «просвет», в который человек может войти с вопросом о сути собственного существования.

Для того чтобы создать «просвет», режиссеры «медленного кино» используют прием, который теоретик кино Б. Сингер называет «заминкой

действия» – техника задержки на определенное время камеры на объектах, прежде чем перейти к следующему кадру [7, с. 59]. В «медленном кино» данный прием ярко выражается в характере своей продолжительности. Так, в своем фильме «Рыцарская честь» (2006), режиссер А. Серра создает статичный план длиной в 4,5 минуты, в котором главные герои сидят фактически неподвижно на фоне месяца, движущегося по небу.

Схожий художественный принцип используется в литературе. Так, У. Эко в своей книге «Шесть прогулок в литературных лесах» описывает художественный прием, когда автор замедляет или останавливает время [8]. У. Эко называет его «отправить читателя на умозрительную прогулку». Подобное замедление включают в себя описания предметов, героев или пейзажей. По его мнению, это способ «помедлить чтение, постепенно задать читателю ритм, который автор считает необходимым для полноценного восприятия текста» [8, с. 110]. У. Эко указывает, что автор применяет все эти отступления и замедление не для того, чтобы сказать позже о чем-то главном – но не на уровне фавулы. Автор делает это, чтобы заманить читателя в водоворот времени, памяти и мечты [8, с. 131–132].

Таким образом, активно задействованный в «медленном кино» прием «заминки действий», это кинематографический аналог литературной «умозрительной прогулки». Причем, это более эффективный аналог, поскольку визуальная длительность намного быстрее открывает пространство для размышлений над событиями, способствуя более «глубокому» созерцанию настоящего. М. Фланаган говорит, что движение в «медленном кино» «замедляется до того периода, пока не станет едва уловимым, и наше прерывистое осознание модуляций мизансцены утверждается в течение времени в кадре. Волнующее время приостанавливается, и мы его требуем обратно, чтобы взаимодействовать с ним и подумать о своей чувствительности к свету и звуку» [1]. Подобная эстетика «медленного» освобождает время, позволяет кадру отображать ощущение действительности.

Эстетика «медленного» схожа с феноменологической редукцией и выступает средством очистки опыта от меняющихся исторических обстоятельств и выявления основ взаимоотношения субъекта с миром. Она раскрывает не объективную действительность, а объективное бытие как проявление единой и единственной реальности. Стратегия «медленного кино» – это стратегия преодоления разрыва между художественным изображением и его видением, а вместе с тем и преодоление разрыва между человеком и его бытием. Наше бытие в большей степени является сферой обычного: то, что не только существует незаметно, но и существенно в своей незаметности. Не обращая на него внимание, мы не замечаем то, из чего состоим.

Видеоарт и эстетика «медленного». Стратегия похожая на эстетику «медленного» в кино, существует и в другом современном визуальном

искусстве – видеоарте. Российский арт-критик А. А. Деникин указывает, что в видеоарте существует тенденция, которую можно обозначить как «натуральный реализм» или «всматривание в действительность» [9, с. 95]. Эту эстетику в большей или меньшей степени используют такие современные художники, как А. Сала, О. Ю. Чернышева, С. Братков, Я. Фудонг, С. Сафди и другие. Схожесть с «медленным кино» проявляется в том, что данные мастера устраняют в своих работах границу между художественностью и документальностью. Они предлагают современному зрителю, привыкшему к динамичной жизни, надолго зафиксировать свое взгляд, чтобы понять каким разным бывает мир. Их видеоработы противостоят искусственности массового кино и телевидения.

Работы художника С. Сафди направлены на раскрытие темы темпоральности – непрерывного потока движения. Через свои видеоработы (Мутон (2013); Океан, небо и движение в песчаной бухте (2013); Пуэрто-Эскондидо (2014); Ла-Барра (2014)) она изучает чувствительную среду внешнего мира. С. Сафди использует главный принцип эстетики «медленного» – отказ от аналитического монтажа, снимая видео длиной в один кадр. Также она использует статическую камеру для того, чтобы сосредоточиться на наблюдении отдельных деталей и нюансов. Эстетика «медленного» в ее работах служит для представления процесса жизни внутри и вокруг. Статичность камеры создает четкие рамки, схожие с рамками картиной плоскости, однако в этой плоскости передается медленная динамика жизни – природа показывает свое скрытое «дыхание». Это происходит, например, через медленное движение облаков в работе «Время» (2012). К тому же, работы С. Сафди иногда обнажают и принципы цифровой (цифровой) эстетики. Так, в работе «Океан, небо и движение в песчаной бухте» (2013), кроме «жизни» природы мы видим и жизнь цифровой среды – слабое движение цифрового шума, который проявляется и из-за несовершенства техники, ее неспособности передать мелкие детали реального мира.

Статичность видеовзгляда, как определенную эстетическую стратегию выделяет Б. Гройс в анализе работ другой художницы – О. Ю. Чернышевой. Он утверждает, что статичность визуальных и сюжетных рамок видео является приемом, позволяющим включить видеоинсталляцию в пространство выставочного зала [10]. Стабильность композиции кадра не вызывает у посетителя выставочного пространства ощущения невыносимой скуки, которое бы у него возникло, если бы он смотрел на те же самые произведения искусства в условиях зрительного зала, поскольку зритель получает возможность реагировать на эти видеопроекции по аналогии с привычной для него реакцией на картину. Но если традиционная работа направлена на демонстрацию «застывшего мгновения», то видео способно показать процесс реальности в более широком контексте. Речь идет не только о показе движения (более «живой» реальности), но и формирование представления о природе этого движения.

Так, видеопроекты О. Ю. Чернышевой демонстрируют процесс закальцованности действия. Ощущений того, что движение совершается по кругу, формирует не физическим зацикливанием видео, а взглядом камеры, направленным на повседневные монотонные повторяющиеся действия, которые как будто не могут закончиться. Бесконечным является визуальное путешествие в произведениях: «Поезд» (2003), «Теплоход “Дионисий”» (2004). Не прибегая к помощи сложных монтажных иллюзий, О. Чернышева манипулирует временем, растягивает и спрессовывает мгновения, сплетает их в неразрывное и тревожащее целое.

Эстетическая нейтральность, отказ от постановочности и необычности, по мнению Б. Гройса, определяет суть работ О. Ю. Чернышевой, раскрывая внеисторическую реальность [10]. Если документальный характер телевидения направлен на показ актуального и интересного, то работы О. Ю. Чернышевой, с точки зрения Б. Гройса, наоборот демонстрируют повседневную тривиальность [10], которая никогда не попадает в телевизионные новости, однако является важным аспектом человеческой жизни. Таким образом, видеотехника в работах О. Ю. Чернышевой реализовывает себя как элемент бытия. Бытие не может быть узвано в качестве бытия, так же как и реальность способна открыться лишь на мгновение. Именно вторжение видео как новой технической и методологической возможности позволяет найти темпоральные и визуальные планы, приближающие человека к собственной самости [10].

О. Ю. Чернышева также раскрывает в творческих проектах эстетику дигитальности. В ее видеоработе «Русский музей» (2007) реальность проявляется через отражение на защитном остеклении картин. Статичность и историчный контекст картин соединяются с повседневным движением посетителей музея. Однако это соединение не гармонично, стеклянная поверхность вводит в изображение горизонтальные полосы, показывая частоту видеоразвертки. Техника выявляет свою суть в визуальном искажении, показывая неспособность художественными способами полностью передать реальность жизни.

Использование технического несовершенства видеоизображения, а также главный принцип эстетики «медленного» – статичный медитативный взгляд и внимание к незначительным деталям, являются характерными чертами албанского видеохудожника А. Сала. Эстетика «медленного» служит у него средством для трансформации невидимого в видимые и осязаемые образы. В работе «Time After Time» (2003) эстетика «медленного» стимулирует чувства зрителей, заставляя их концентрироваться на загадочном изображении. А. Сала в течение пяти минут снимает лошадь, которая стоит на краю шоссе в ночное время. Периодически машины, проезжающие мимо, перекрывают изображение лошади. Суть работы проявляется через дигитальную эстетику, которая возникает по причине несовершенства медиального носителя. Во-первых, камера не может передать четкость изображения из-за недостаточности света

в ночной период времени, частично превращая реальность в абстракцию. Усиливает абстракцию фокус камеры, который размывает изображение цветовыми пятнами после каждой машины. Во-вторых, видео слегка дребезжит, поскольку съемка производится либо с рук, либо с использованием длиннофокусного объектива. Это привносит в видеоритм дыхания художника – его отношение к наблюдаемой лошади. Данные принципы вместе с временной длительностью статичного взгляда камеры создают опыт нарушенного и нестабильной восприятия. Мы узнаем образ лошади, однако временные изменения вносят коррективы – признание нарушается, и спрашиваем себя, что на самом деле видим.

Мы воспринимаем только то, что в наших интересах воспринимать, в силу наших экономических интересов, наших идеологических убеждений или психологических потребностей. Таким образом, через эстетику «медленного» А. Сала создает образ неопределенности, обращаясь к проблеме интерпретации, видеоизображение становится лучшим материалом для изучения человеческого восприятия реальности.

Предтечей эстетики «медленного» в видеоарте является главным образом творчество Э. Уорхола. Он создал несколько работ большой длительности со статичным видеовзглядом: «Еда» (1963), «Сон» (1963), «Эмпайр» (1964) и т. д. Основная связь с современной эстетикой «медленного» в работах Э. Уорхола проявляется в механической записи всего, что находится перед видеокамерой без вмешательства со стороны: перемещения камеры, повторения кадров. Видеоработы Э. Уорхола так же, как и современная эстетика «медленного» в видеоарте, были направлены на противодействия принципам массового восприятия. Художник подчеркивал опыт времени, не позволяя видеоизображению развлечь зрителя с помощью иллюзии кинематографических трюков. Однако на этом все сходство с современной «эстетикой медленного» у Э. Уорхола заканчивается. Цель его работ чисто авангардна, он тестирует зрителя на выносливость, испытывает пределы критической рефлексии и художественного дискурса. Э. Уорхол создавал в своих работах ощущение «медленности» чисто механически – воспроизводил видео с меньшей скоростью, чем оно было снято. Помимо того, объекты его видеоработ часто не тривиальны, например, видео с «Эмпайр Стейт Билдинг» показывает не повседневность, а звездный образ самого высокого здания в мире на то время. Художник не стремился к документальности, характерной для современной эстетики «медленного». Он снимал видео специально на черно-белую пленку и оставлял все визуальные искажения для размытия образа подобно тому, как он делал это в своих художественных работах.

«Медленное ТВ». Сегодня эстетика «медленного», направленная на документальное созерцание повседневности, переходит из сферы высокого искусства и художественных экспериментов в сферу массового развлечения. Так, в 2009 году

в Норвегии была показана передача, которая стала основой того, что сегодня называется «медленное ТВ». Она являла собой запись 7-часового движения поезда, снятую камерой из кабины машиниста. Программа получила высокие рейтинги просмотров, в результате чего возник совершенно новый телевизионный формат, полностью противоположный принципам современного развлекательного телевидения. Принципы «медленного телевидения» заключаются в показе реального события (иногда даже в реальном времени) в своей полной хронологии, в которую никто не вмешивается. То есть, главная задача «медленного ТВ» – передать реальность такой, какой она есть.

Благодаря принятию эстетики «медленного» на массовом уровне у людей появилась потребность внести изменения в свой современный динамический образ жизни. Но феномен «медленного ТВ» на данный момент принадлежит только норвежскому телевидению. Ведь наиболее похожие передачи: прямая трансляция на американских каналах горящего камина на Рождество [11] и французская 9-часовая передача о человеке, который идет по Токио спиной вперед [11], соотносятся больше с принципами развлекательного телевидения. Суть первой связана с важным праздничным «ритуальным» элементом, а вторая основывается на наблюдении за эффектным трюком. Таким образом, эстетика «медленного ТВ» является отдельным культурным феноменом. Возможно, это связано с тем, что «медленное ТВ» сосредотачивает свое внимание на важных с точки зрения истории и культуры для норвежцев географических объектах. Продюсер данной передачи говорит: «Важно, что мы делаем шоу о том, что каждому знакомо, понятно, что лежит где-то глубоко в нашем культурном коде» [12]. То есть «медленное ТВ» не лишает медиазрителя его основного желания потребления, но предлагает ему новый объект: не симулятивное зрелище, а реальность в своей истинной ценности.

Заключение. Эстетика «медленного» сегодня широко используется в сфере экранной культуры. Она является важной художественной тенденцией в современном кинематографе и видеоарте, а также находит свое применение на телевидении. Эстетика «медленного» является стратегией по противодействию массовым экранным медиа. Данная стратегия использует как художественную технику и идеи предыдущих поколений, так и разрабатывает свои собственные. Эстетика «медленного» заимствует идеи итальянского неореализма и концепцию монтажа А. Тарковского, утрируя или трансформируя их принципы.

Главная уникальность современной эстетики «медленного» связано с использованием характеристик нового типа информационного носителя – цифровой среды. Цифровой носитель проявляет себя как художественная основа двух главных направлений эстетики «медленного». С одной стороны, цифровая техника позволяет создавать кадры максимальной необходимой длительности, а также быстро документировать наименьшие аспекты реальности. Это позволяет художникам открывать метафизическую сакральность сферы обыденного, повседневных мелочей человеческой жизни. Стратегия «медленного» передает изображение без дополнительного идеологического лоска, приближаясь к документальной идеализации. С другой – в эстетике «медленного» проявляется дигитальная природа современного художественного материала.

ЛИТЕРАТУРА

1. Flangan, M. Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema [Electronic resource] / M. Flangan // 16:9 in English. – 2008. – № 29. – Mode of access: http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm. – Data of access: 10.09.2015.
2. Базен, А. Что такое кино? [Текст] / А. Базен. – М.: Искусство, 1972. – 382 с.
3. Тарковский, А. Уроки кинорежиссуры [Текст]: учеб. пособие / А. Тарковский. – М.: ВИППК, 1993. – 92 с.
4. Менард, Д. Д. Анализ теории Тарковского «давление времени» (time-pressure) на основе философии Жюль Делёза [Электронный ресурс] / Д. Д. Менард // Альманах «Восток». – 2005. – №11/12. – Режим доступа: http://www.situation.ru/app/j_art_1010.htm. – Дата доступа: 14.11.2015.
5. Аронсон, О. Метакино [Текст] / О. Аронсон. – М.: Ад Маргинем, 2003. – 261 с.
6. Хайдеггер, М. Бытие и время [Текст] / М. Хайдеггер – М.: Ад Маргинем, 1997. – 452 с.
7. Singer, B. Jeanne Dielman: Cinematic Interrogation and «Amplification» / B. Singer // Millennium Film Journal. – 1989. – № 22. – P. 56–75.
8. Эко, У. Шесть прогулок в литературных лесах [Текст] / У. Эко – СПб.: Симпозиум, 2002. – 288 с.
9. Деникин, А. А. ВидеоАрт/Видеохудожники [Электронный ресурс]: Альбом с текстовыми вставками и комментариями, эл. издание / А. А. Деникин – М.: Videoart digital std., 2013. – 110 с – Режим доступа: http://videoarts.narod.ru/videoart_denikin.pdf. – Дата доступа: 01.09.2015.
10. Гройс, Б. Замыкание времени [Электронный ресурс] / Б. Гройс // Материал клуба «Сине Фантом». – Режим доступа: <http://www.cnftm.ru/znamenitye-obsuzhdeniya/19-novosti/614-10-videorobot-olga-chernyshevoj.html>. – Дата доступа: 13.11.2015.
11. Медленное телевидение [Электронный ресурс] / Журнал CABLOOK – Режим доступа: <http://www.cablook.com/inspiration/medlennoe-televidenie>. – Дата доступа: 10.10.2015.
12. Злобек, М. Медленное телевидение Норвегии: это не может быть интересным [Электронный ресурс] / М. Злобек // Slon Magazine. – Режим доступа: <http://slon.ru/calendar/event/1195447>. – Дата доступа: 18.10.2015.

Поступила в редакцию 09.02.2016 г.

Феномен телесных модификаций: определение понятия и основные функции

Дорожкин А. С.

Учреждение образования «Республиканский институт высшей школы», Минск

В статье дается качественно новое, соответствующее современным научным представлениям определение понятия «телесные модификации», подразумевающее такие искусственные изменения человеческого тела, как татуировка, скарификация и пирсинг.

В частности непосредственное внимание уделяется анализу трансформации трактовки указанного явления в фундаментальных трудах ряда научных направлений: культурологии, антропологии, этнографии.

Актуальность темы обусловлена отсутствием в отечественной культурологии и смежных дисциплинах единого термина для описания данного феномена.

Научный интерес представляет рассмотрение телесных модификаций в качестве одного из каналов невербальной коммуникации, способа демонстрации индивидом своего отношения к внешнему миру, средства репрезентации социокультурной идентичности личности.

Дальнейшее системное изучение искусственных изменений тела позволит рассмотреть их как один из социокультурных кодов, который фиксировал особенности культуры на различных этапах ее исторического развития.

Ключевые слова: тело, телесность, искусственные изменения, невербальная коммуникация, телесные модификации.

(Искусство и культура. – 2017. – № 2 (26). – С. 41–43)

The phenomenon of Body Modifications: Definition and Basic Functions

Dorozhkin A. S.

Educational Establishment «National Institute of Higher Education», Minsk

The article gives a qualitatively new, corresponding to modern scientific ideas definition of the notion of body modifications, which implies such artificial changes in the human body as tattoo, scarification and piercing.

In particular, the immediate focus is on the analysis of the transformation of the interpretation of this phenomenon in the fundamental works of a number of scientific fields: cultural studies, anthropology, and ethnography.

Relevance of the topic is due to lack in domestic cultural studies and related disciplines of a common term to describe this phenomenon.

The scientific interest is the examination of body modifications as one of the channels of non-verbal communication, the way of presenting the individual's attitude to the outside world, a means of representation of the social and cultural identity of the person.

This article assumes the possibility of further systematic study of artificial body changes, which will allow considering them as one of the social and cultural codes, which recorded the particular culture at various stages of its historical development.

Key words: body, corporeality, artificial changes, non-verbal communication, body modification.

(Art and Cultur. – 2017. – № 2 (26). – P. 41–43)

Интерес к собственному телу существовал у человека на протяжении всей его истории. Но лишь в начале XX века проблематика телесности вошла в сферу научных интересов, изначально став предметом исследований ученых-этнографов. Одной из первых попыток детального изучения указанной темы стала работа «Техники тела», опубликованная французским социологом и этнографом М. Моссом. В своем труде Мосс обстоятельно изучил тело и возможности его использования в качестве специфического инструмента трансляции различной, и, в первую очередь, социокультурной информации о своем владельце [1].

Со временем эта идея получила свое продолжение в исследованиях Р. Бирдвистела, которого по праву считают основоположником кинесики – науки, изучающей жесты человека.

Преобразование идей, предложенных М. Моссом, привело к появлению нескольких качественно

новых научных направлений. Среди них можно назвать гаптику – науку, предметом которой является язык прикосновений и тактильная коммуникация [2]; окулесика – науку о «языке» глаз и многие другие. С развитием этих направлений увеличилось и количество публикаций, посвященных языку жестов и тела. Как следствие, в конце XX века формируется такое научное направление, как невербальная семиотика, – изучающее тело и телесность в механизмах коммуникаций. С тех пор все вышеуказанные направления получили широкое распространение, а исследователи добились значительных успехов в данных областях. Но, несмотря на это, большинство культурологов, этнографов и историков в своих научно-практических работах не рассматривали один из важных аспектов феномена невербальной коммуникации – искусственные изменения человеческого тела.

Адрес для корреспонденции: e-mail: A.Dorozhkin08@mail.ru – А. С. Дорожкин

Подобные изменения на протяжении всей человеческой истории играли особую роль в общении и межличностном познании. Они, являясь средством невербального общения, реализующим аффективно-коммуникативную, регуляторно-коммуникативную и информационно-коммуникативную функции, становятся главными источниками визуальной информации о человеке, индикаторами его личности.

Парадоксальность ситуации заключается в том, что в различных источниках есть большое количество информации, посвященной теме исследования, и кажется, что необходимость в подробном изучении отсутствует. Но при более детальном рассмотрении вышеуказанного феномена, возникает масса актуальных вопросов, на которые нет исчерпывающих ответов.

Целью данной работы является попытка дать качественно новое, соответствующее современным научным представлениям, определение феномену телесных модификаций.

Феномен телесных модификаций: исторический аспект определения понятия. Проблемы, связанные с терминологией, всегда оставались одними из наиболее актуальных для любой области научного знания, и культурология не является исключением. Из практики известны многочисленные случаи, когда возникновение научных противоречий было обусловлено наличием терминологических несоответствий и ошибок. Поэтому, приступая к изучению темы, в первую очередь, необходимо определиться со значениями тех феноменов, процессов и явлений, которые легли в основу данного исследования. Принимая во внимание тот факт, что телесные модификации достаточно исследованы современными культурологами, стоит отметить, что интерес к данной теме возник еще в конце XIX века в процессе становления другой смежной с культурологией науки – этнографии.

Одним из первых европейских ученых, который начал изучение подобных изменений человеческого тела в традиционных обществах, был Эдвард Тайлор. В его исследованиях актуальному для современной науки термину «телесные модификации» соответствовала категория «церемониальные уродования». При этом сам Тайлор признавался, что причины и значение данных процессов по изменению человеческого тела ему не ясны [4]. Есть несколько причин, которые ставят под сомнение корректность использования данного термина. В первую очередь нужно отметить, что не всегда подобные «уродования» проводились в процессе церемонии. В контексте культурологического или антропологического исследования не стоит забывать и об относительном характере эстетических норм и ценностей у представителей разных обществ.

Немецким социологом Фридрихом Ратцелем был предложен более концептуальный и корректный термин – телесные «искажения» [5]. Ратцель, несмотря на периодическое применение понятия «уродование», предложенного Тайлором, довольно близко подошел к определению телесных

модификаций, которое наиболее подходит для дальнейшего использования. Единственным минусом здесь является то, что дефиниция «искажение» синонимична словам «неправильность», «ошибка», в то время как глубинный смысл значительной части подобных изменений заключается в том, чтобы придать человеческому телу более совершенную форму, а не «исказить» или «изуродовать» его.

Постепенно переходя к определению телесных модификаций, стоит вспомнить итальянского культуролога Д. Пирцио-Бироли, предложившего для описания подобных процессов термин «необратимые изменения» [6]. В данной работе это определение, несмотря на достаточную степень корректности, является абстрагированным от предмета исследования и в неполной мере отражает самостоятельность и самобытность феномена модификаций человеческого тела.

Историк М. В. Тендрякова в диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук, посвященной процессам возрастных инициаций в первобытном обществе, применяет термин, отражающий физический аспект телесных модификаций – «телесные операции» [7]. Стоит отметить, что данная формулировка в достаточной мере подходит к телесным модификациям, описанным в ее работе. Но использование этого понятия неприменимо к определенным видам искусственных изменений тела в целом. Разнообразие подобных трактовок еще раз указывает на необходимость глубокого анализа рассматриваемого явления со всеми составляющими его культурологической сущности: культурной, семиотической, эстетической и коммуникационной.

Достаточно интересное определение феномену телесных модификаций дает «Свод этнографических понятий и терминов», куда не вошел ни один из вышеупомянутых терминов. Здесь модификации рассматриваются в контексте «...специфической формы ухода за телом» [8]. Ситуация, при которой отсутствует четкое понятие, позволяющее дать определение искусственным модификациям тела, еще раз доказывает тот факт, что в современной культурологии и смежных дисциплинах данный феномен не рассматривался как самостоятельное социокультурное явление. Подводя промежуточный итог, хочется сказать, что все вышеуказанные термины и формулировки не подходят для системного использования по ряду причин. Базисом для возникновения всех вышеназванных дефиниций послужили научные концепции, формировавшиеся еще в XIX в. и отражающие уровень знаний, присущий научной литературе того времени.

В современной западной литературе часто используется сочетание «body modification», которое обозначает различные изменения тела искусственным путем [9]. Данный термин синонимичен понятию искусственные модификации тела и дает определение, достаточно полное и корректное для рассматриваемого явления. Проблема заключается в следующем: по неизвестным причинам западные ученые нечасто оперируют данным

определением, и оно редко используется в западной культурологической литературе, несмотря на то, что термин «body modification» активно применяется в средствах массовой информации и научно-популярных журналах. После тщательного анализа научной литературы по указанной теме для последующего применения в работе термину «телесные модификации» необходимо дать качественно новое, соответствующее современным научным представлениям определение.

Итак, телесные модификации – преднамеренные изменения частей человеческого тела и/или нарушение целостности кожных покровов, которое проводится при ритуальных практиках или в качестве эстетических норм, являющиеся при этом одним из этапов процесса социализации индивида в конкретно взятой группе или обществе.

Основные функции телесных модификаций в современном обществе. С точки зрения возможности дальнейшего исследования феномена телесных модификаций научный интерес вызывает следующий факт. Если проецировать функции телесных модификаций в традиционных обществах на современную культуру, то можно отметить, что большинство из них сохранились и по сей день. Наиболее четко функциональный аспект в настоящее время прослеживается в молодежных субкультурах.

Рассмотрим наиболее важные функции телесных модификаций, характерные для народов, живших в условиях первобытно-общинного строя или раннеклассового общества, и не утративших актуальность в современной культуре. В первую очередь, необходимо сказать об опознавательной функции. Телесные модификации на протяжении всей человеческой истории были именно опознавательным знаком этноса, указателем принадлежности к той или иной общности, т. е. определяли социальную принадлежность их носителя. Встречаясь, два человека могли по татуировкам, шрамированию, пирсингу узнать «своего» или «чужого». Внутри отдельного общества телесные модификации выполняют личностно-установочную функцию. В них отмечались важнейшие этапы жизни человека как память о тех или иных пережитых событиях его жизни. Они были его своеобразным паспортом. Продолжением личностно-установочной функции является стратификационная.

Модификации тела индивида отражают не только жизненный путь человека, но и положение человека на иерархической лестнице в его социальной группе (этносе или субкультуре), его статус и роли. Исходя из вышесказанного, можно утверждать, что в большинстве случаев процесс телесных модификаций определяет новый статус индивида, выводит его на качественно новый уровень. Поэтому необходимо сделать уточнение, что в этом случае термин «модификация» обозначает видоизменение чего-либо, характеризующееся появлением у объекта новых свойств. Это важное замечание, ведь в широком смысле «изменение» не всегда способствует появлению новых качественных

характеристик, в частности социокультурных, а не анатомо-морфологических.

Заключение. На всех этапах развития культуры телесные модификации и визуальные знаки облика человека играли особую роль в общении и межличностном познании. Одним из главных отличий нового определения от предыдущих формулировок являются гибкость и широта, которые в свою очередь не препятствуют отражению основных характеристик рассматриваемого явления.

В современной культуре телесные модификации как средство невербального общения репрезентируются в функции индикации социально-психологических характеристик человека и становятся инструментом самоподачи своего образа в общении.

Не поддается сомнению тот факт, что искусственные изменения во внешнем облике человека опосредованы активностью субъекта, выбирающего из порожденных полем культуры знаков те, которые отвечают его представлениям, ценностным ориентациям, условиям взаимодействия и целям деятельности. Они являются средством невербального общения, реализующим аффективно-коммуникативную, регулятивно-коммуникативную и информационно-коммуникативную функции, становятся главными источниками визуальной информации о человеке, индикаторами его личности.

Последующее использование предложенного варианта определения в культурологии, этнографии, антропологии и других научных направлениях в перспективе будет постепенно включать в себя различные аспекты модификаций человеческого тела, что в определенной степени позволит устранить терминологические разногласия, и как следствие, положительно скажется на дальнейшем изучении данного феномена в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мосс, М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии / М. Мосс. – М.: КДУ, 2011. – 416 с.
2. Бутовская, М. Л. Язык тела: природа и культура / М. Л. Бутовская. – М.: Научный мир, 2004. – 406 с.
3. Крейдлин, Г. Е. Невербальная семиотика: язык тела и естественный язык / Г. Е. Крейдлин. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 581 с.
4. Тайлор, Э. Б. Первобытная культура / Э. Б. Тайлор. – М.: Гос. изд-во полит. лит-ры, 1989. – 576 с.
5. Ратцель, Ф. Народоведение / Ф. Ратцель. – СПб.: Книгоизд. т-во «Просвещение», 1904. – 822 с.
6. Пирцио-Бироли, Д. Культурная антропология тропической Африки / Д. Пирцио-Бироли. – М.: Изд. фирма «Восточная литература РАН», 2001. – 335 с.
7. Тендрякова, М. В. Первобытные возрастные инициации и их психологический аспект: по австралийским материалам: дис. ... канд. ист. наук: 07.00.07 / М. В. Тендрякова. – М., 1992. – 173 с.
8. Свод этнографических понятий и терминов: в 3 т. / редкол.: Ю. В. Бромлей (гл. ред.) [и др.]. – М.: Наука, 1987–1989. – Т. 3: Материальная культура / Ю. В. Бромлей. – 1989. – 887 с.
9. White, T. D. Human osteology / T. D. White. – San Diego: Academic Press, 2000. – 455 p.

Поступила в редакцию 27.12.2016 г.

Актуализация культуротворческого потенциала средствами медиа

Волков В. А.

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

В статье осуществлен культурологический анализ феномена культуротворчества в аспекте образовательного измерения современного медиапространства. Определено, что доминантным вектором культуротворческого потенциала является производство информационных артефактов, как результат медиатворчества – способ освоения медиакультуры. Охарактеризованы основные формы актуализации культуротворческого потенциала. На основе моделей медиаобразования Беларуси рассмотрено проявление культуротворчества. Установлено, что атрибутивными характеристиками медиакультуры выступают медиаграмотность и медиаобразование, культурологическое наполнение которых есть и практика, и условие адекватной рецепции аксиосферы медиапространства. Описаны возможности культуротворчества в контексте медиакультуры, которая является одним из феноменов медиапространства, приобретая новые эстетические ценности, преобразуясь в новый вид искусства. Изучена роль троллинга как нового культурного понятия в сетевом медиапространстве. Автор обращает внимание на то, что культуротворчество в настоящее время зависит от технических возможностей медиапространства.

Ключевые слова: культуротворческий потенциал, медиатворчество, медиапространство, медиакультура, троллинг.

(Искусство и культура. – 2017. – № 2 (26). – С. 44–49)

Actualization of Culture Creativity Potential by Media Means

Volkov V. A.

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

The article presents the analysis of the cultural phenomenon of culture creativity in the aspect of educational measurement of contemporary media space. It was determined that the dominant vector of the culture creative potential is production of information artifacts that are the result of media creativity – of the method of the development of media culture. The main forms of actualization of culture creative potential are characterized. On the basis of models of media education in Belarus the manifestation of culture creativity is considered. It was revealed that the attributive characteristics of media culture are media literacy and media education, the cultural content of which is both the practice and the condition of adequate reception of the axiosphere of media space. Possibilities of culture creativity in the context of media culture are described, which is one of the media space phenomena, acquiring new aesthetic values, becoming a new kind of art. The role of trolling as a new cultural phenomenon in the media network is described. The author draws attention to the fact that culture creativity is now dependent on the technical possibilities of the media space.

Key words: culture creativity potential, media arts, media space, media culture, trolling.

(Art and Cultur. – 2017. – № 2 (26). – P. 44–49)

Одной из основополагающих проблем современного информационного общества является диалектическая взаимосвязь между культурой, информационными процессами, происходящими в медиапространстве и стимулируемыми ими творческими интенциями. В качестве такого процесса выступает использование ресурсов медиапространства в образовательной деятельности. Объективация использования термина «культуротворчество» конкретизируется тем, что фокус исследования медиа в условиях конвергенции сместился с их традиционных функций на анализ воспроизводства новых информационных артефактов, тиражирование которых приводит к модификации культурной системы. Актуализация этой проблемы обусловлена использованием полисемантического концепта «культуротворчество».

Современный культурологический дискурс дополняется опытом большого количества гуманитарных дисциплин – психологии, социологии, экономики. Такие исследователи, как Ф. Джеймисон, Ж. Бодрийяр, П. Вирильо, отмечали роль аудиовизуальной информации в современной цивилизации. В свою очередь западноевропейские ученые Т. Адорно, Г. Барта, Ж. Деррида, М. Маклюэн, Г. Маркузе, С. Жижека, Н. Фуко, Г. Дебора, М. Кастельса и др. в трудах по философии, культурологии, социологии акцентировали внимание на проблемах медиа. Белорусская гуманитарная мысль обращалась к проблемам инкультурации личности в условиях современного медиапространства (Т. М. Смоликова), условиям самоактуализации личности в условиях техногенного общества (И. Н. Воронович).

Вместе с тем последствия виртуализации социокультурного пространства, создающего среду

Адрес для корреспонденции: e-mail: vladsim2@yandex.ru – В. А. Волков

культуротворчества, например, в образовательной деятельности, остаются недостаточно освещенными на культурологическом уровне.

Новизной данной статьи является анализ диалектического взаимодействия медиа и производства ими продукта в проекции медиакультуры.

Цель статьи – раскрыть содержание культуротворческой функции медиа, которая образовалась в эпоху глобализации, выявить ее производные ценности.

Значение термина «медиа» само по себе лишено субстанциональности и имеет лишь релятивную или коррелятивную значимость (корень «*medhios*» в индоевропейских языках имеют примерно одно и то же значение: «средний», «промежуточный», «посредник»), однако, это наиболее полно уточняет само понятие «образование». За глубоким аналитическим рассуждением Г.-Г. Гадамера в трактовке понятия «образование» скрываются как минимум два смысла, которые наиболее точно соответствуют английскому ветвлению значений глаголов «*learn*» и «*form*». Первый представляет образование как процесс, второй – образование как формирование в значении, которое близко к «горообразованию», «кристаллизации», т. е. формированию чего-либо из ничего [1, с. 48].

Одним из способов бытия медиа в культуре является культуротворчество как процессуальное бытие ценностно-смыслового универсума в культурных формах [2, с. 86]. Согласно мнению культуролога Н. Б. Кирилловой, истоки культуротворчества лежат в медиакультуре: «...совокупность информационно-коммуникативных технологий (далее ИКТ), которые были выработаны человечеством в процессе культурно-исторического развития, способствующие формированию общественного сознания и социализации личности. Все медиа включают в себя культуру представления информации и систему уровней развития личности, способной к “чтению”, анализу и оценке медиатекста, занятию медиатворчеством, освоению новых знаний, умений средствами медиа» [3, с. 8].

Экстраполируя эти утверждения на культуротворческий потенциал, определим его составляющие:

– личностно значимый компонент: познание личностью себя, формирование креативных способностей; привлечение к художественной деятельности, в процессе которой развивается комплекс соответствующих компетенций; профессиональная ориентация; познание личностью среды как образовательного пространства существования; умение отличить некачественные образцы массовой культуры и потребления, выявить их истинную эстетическую и этическую ценность и направить собственную оценочную деятельность в русло положительных общественных и гражданских требований;

– общественно обусловленный компонент: видение культуры как универсального социального феномена, который обеспечивает понимание общечеловеческих и национальных ценностей, образов и идеалов, осознание своеобразия человечества, сходства и различия культурных традиций;

реализация общественной педагогической макротехнологии эстетического воспитания как мощного средства формирования креативных способностей значительной группы населения.

Потенциал медиатехнологий в контексте медиапространства рассматривается в трех системных проекциях: дидактической, социализирующей и культурно-коммуникативной.

Формы актуализации культуротворческого потенциала. Основными формами актуализации являются взаимоотношения его субъектов и объектов с информацией и возможностями медиа: субъект-рефлексивная, объект-ресурсная и художественно-коммуникативная.

Субъект-рефлексивная форма определяется положением, что субъект учащийся в культуре овладевает аналитическими и рефлексивными способностями, исходя из теоретического базиса этой культуры. Субъект овладевает информационными навыками культуры информационного общества, а также его средствами, что вызывает определенный интерес к работе с медиаинформацией.

Объект-ресурсная форма представляет собой технологическую составляющую, когда медиа средства и технологии активно используются в процессе культурного производства, тем самым делая зависимой культуру от медиа.

Художественно-коммуникативная форма центрирует внимание на аспектах коммуникации. Коммуникативные технологии становятся доминантными формами деятельности и мировоззрения мирового социума. Доминирующими в глобальном медиапространстве стали такие художественно-коммуникативные формы, как «инстаграм» («селфи»), «флешмоб», «профлеш», «интернет-мем», «блог» («блогосфера») и др. Все эти формы коммуникативной деятельности являются как социальными, так и художественными системами, наиболее комплексными из всех существующих систем. Массовая медийная образность, направленная на привлечение внимания, доминирует над уникальной художественной формой. Зависимость творчества в данной сфере диктуется средствами визуализации и репрезентации: (цифровая фотосъемка, видео, компьютер и т. д.). В этом процессе концепт художественной формы существует наравне с концептом эффективности и информативности.

Культуротворческий потенциал в контексте медиакультуры. Экспликация принципов системности потенциала медиапространства в дидактическом срезе выражается в триаде: медиакультура, медиаобразование и медиаграмотность. Рассмотрим их свойства на примере современного учебного процесса высшей школы.

Медиакультура – совокупность духовных ценностей, созданных информационно-коммуникационными средствами, функционирующих в обществе, элементов культуры коммуникации, поиска, сбора, производства и передачи информации, а также культуры ее восприятия социальными группами и социумом в целом [4, с. 318].

К медиакультуре относится целый спектр как традиционных средств массовой коммуникации,

так и новейшие мультимедийные средства, благодаря которым создает медиапространство – совершенно новая реальность, что в терминологии Ж. Бодрийяра является гиперреальностью.

Среди основных функций медиакультуры следует указать следующие: информационная, коммуникативная, интермедиаальная (объединяющая, посредническая), аксиологическая (ценностно-смысловая), идеологическая, развлекательная, креативная, интеграционная. Кроме того, одним из важнейших свойств современной медиакультуры является тотальная глобализация. Поэтому на современном этапе возникает острая необходимость осмысления медиа на институциональном уровне.

Полифункциональный спектр медиакультуры определяет ее составляющие, которые обеспечивают функционирование информационных процессов как целостной системы. Необходимость грамотно использовать потенциал медиа определяет новые подходы к обучению. Медиаграмотность – выработанная способность аудитории критически анализировать медиасообщения, сознательно воспринимать и критически толковать информацию, отделять реальность от ее виртуальной симуляции, а также понимать структурные элементы, которые влияют на информацию (владелец медиа, модель финансирования, политические предпочтения и т. д.) [5].

Очевидно, что интегратором этих двух понятий является медиаобразование, задача которого – подготовка молодого поколения к жизни в современных информационных условиях. Его объектом становится описание содержания, ассоциаций, параллелей, особенностей медиатекста, а также изучение «Метаязыка» и поиск путей перехода из одной семантической системы в другую по определенным правилам декодирования [5]. В качестве культурологического контекста медиаобразования может выступать диалог культур, позволяющий анализировать медиаобразование на уровне сопоставления образовательных моделей и подходов в различных странах мира, следовательно, обогащать теоретико-методологическую базу образовательного измерения медиа.

Использование текстов электронных СМИ, технологий сетевых коммуникаций в медиаобразовании позволяет активизировать процесс формирования личности, одним из результатов которого является развитие навыков и культуры использования медиа, критического мышления, формирования креативно-творческих навыков, рецепции, рефлексии, интерпретирования и анализа медиатекстов, представляет активный базис культуры творчества и самовыражения. Медиаграмотность помогает человеку пользоваться информационными возможностями сетевых СМИ, способствующих лучшему пониманию языка массовой культуры. Среди задач медиаобразования – формирование критического мышления, принципов создания и функционирования СМИ и медиакоммуникаций. СМИ в этом аспекте преобразуют, обогащают современную культуру в ее разнообразии. Эта деятельность требует не только достаточно высокого

уровня академических знаний, но и высокого профессионализма, изобретательности.

Согласно этим задачам определяются главные цели медиаобразования: осуществление подготовки обучающейся аудитории к жизни в современных информационных условиях; обучение теории медиа и медиакультуры; выработка аналитических умений работы и информацией, а также определения ее ценностной составляющей; проявление манипуляционных воздействий медиа; ориентация учащихся и студентов на развитие «критического мышления»; выработка стойкого иммунитета к ложной, искаженной информации; оценка эстетических качеств медиатекстов; формирование медиаграмотности.

Таким образом, «Хронос» и «Логос», которые конституируют смыслы термина «медиакультура», на первый взгляд, являются четко определенными. Однако стоит сосредоточить внимание на таких аспектах, как творчество, креативность, продуктивность, которые обуславливают процесс творения культуры. Феномен креативности, который органически «вписывается» в концепцию медиаобразования, – один из основных ценностных критериев культуротворчества.

В Беларуси в последние десятилетия сложилось несколько подходов, целей и задач в научной школе медиапедагогики. Среди них наиболее выделяются следующие: подход, объединяющий формирование основ медиаграмотности в высшей школе с выработкой автономного критического мышления индивида к медиа. В данном направлении работают такие исследователи, как Т. С. Жилинская, Л. Д. Глазырина, Г. В. Онкович и др.

Второе направление – это экология медиапространства. Согласно взглядам Н. П. Хозяевой, медиа представлены нам в амбивалентной природе: в попытке использования как можно большего спектра ИКТ происходит размытие идентичности [6, с. 65].

В диссертационном исследовании Т. С. Жилинской по результатам диагностики выявлено, что уровень сформированности теоретических и технологических основ медиакультурной грамотности, информационно-аналитических знаний студентов Белорусского государственного университета культуры и искусств достигает соответственно 42,0 и 29,2% (когнитивный компонент), а уровень сформированности аналитико-синтетических и коммуникативных умений (функциональный компонент) – 34,1%. По обоснованным критериям это соответствует базовому уровню (21–40%). Такая ситуация означает, что сформированы отдельные информационно-аналитические знания и умения, которые используются в основном для задач, выполняемых рядовым пользователям медиапространства, без учета собственных возможностей, способностей и особенностей конкретной профессиональной ситуации, с ограниченным использованием различных сетевых СМИ, компьютерной техники, коммуникативных каналов. Педагогический эксперимент включал применение культурологического подхода, на основе этого разработали научно-методическое обеспечение

формирования основ медиакультуры для специальности «Культурология»: типовую учебную программу, две учебные программы, учебно-методическое пособие, опорные конспекты, электронное медиасредство обучения. Результатом этого стало увеличение показателя формирования основ медиаграмотности студентов – 83% [7, с. 18]. Это позволяет утверждать, что использование инновационно-творческих, но в то же время исследовательских методов реализации медиаобразования, например, веб-исследования (веб-квест, чат-дискурс, вебинар), делает возможным достижение положительных результатов, среди них, важными следует назвать высокую мотивацию на достижение успеха, расширение спектра источников информации в интернете (использование электронных библиотек, сайтов научных учреждений, электронных научных изданий, научных трудов), которыми стали пользоваться участники эксперимента. Выполненные студентами задания (доклады, аналитические записки, тезисы, статьи, комментарии, проекты) свидетельствуют об применении более широкого арсенала методов анализа информации, ее синтеза, положительно отражаются на их медиакультуре.

Эти два направления можно отнести к «просветительскому проекту» медиаобразования. В Белорусском государственном технологическом университете была реализована альтернативная медиаобразовательная модель, в которой акцент сделан на эстетической составляющей медиа и визуальных коммуникаций. В рамках этой модели была разработана концепция учебных программ для студентов магистратуры по специальности «Журналистика» и студентов первой ступени образования, сочетающие в себе принципы междисциплинарности, теории и практики медиа. Некоторые страницы истории этого эксперимента послужат фундаментом дальнейших разработок в сфере поиска «креативных» моделей медиаобразования. Для реализации этой модели основными задачами были: проведение эксперимента по подготовке студентов специальности «Журналистика»; определение основных концептуальных стратегий и научно-теоретических направлений подготовки специалистов по вышеуказанной специальности с учетом как корпуса исследований западных и отечественных медиатеоретиков, так и опыта медиаобразования в ведущих университетах мира; реорганизация факультета «Издательского дела и полиграфии» в факультет «Принттехнологий и медиакоммуникаций» [8].

Отметим, что творчество и креативность – неотъемлемые элементы культуротворческого процесса. Поэтому необходимо учитывать специфику реализации учебных ситуаций, сочетающих оптимальный баланс между этими категориями. В соответствии с решением совета Белорусского государственного технологического университета подавляющее большинство гуманитарных и специальных учебных дисциплин реализуют эти условия. Например, в их числе разработаны учебные программы «Брендинг», «Инфографика», «Мультимедиа-бизнес», «Электронный PR»,

«Логомейкерство», «Интернет-телевидение», «Аудиовизуальный контрапункт» и др. В направлениях традиционных медиа – «Печатные СМИ», «Искусство фотоимпровизации», «Современные телекоммуникации», «Особенности работы информативности» и др.

Эти факты указывают на то, что данный эксперимент на основе европейского прототипа Media & Communications является успешным и перспективным, поскольку он представляет креативную медиаобразовательную модель как среду, в рамках которой реализуется культуротворческий потенциал.

Культуроцентричные тенденции образования меняют доминантные смыслы образовательной парадигмы. Происходит «идентификационный сдвиг» в восприятии субъекта, обучающего от потенциальной «социопроизводящей функции» к позиционированию как субъекта, который учится культуре [9, с. 11]. Такое культурологическое понимание образования предопределяет, что творческий акт – это процесс раскрытия личностных креативно-эвристических потенциалов.

Медиакультура как часть культуры информационного общества создает пространство для нового вида творческой деятельности личности – медиаторства. Диалектическая связь медиаобразования и медиаторства в культурологической парадигме проявляется в их культуротворческом потенциале (Н. Маклюэн, К. Базелгет, С. Харт). Так, практическая теория медиаобразования рассматривает медиаторство в его практической реализации, ориентированной на создание медиапродуктов. Медиаторство становится онтологической сущностью человека в медиаторстве, способом преодоления вызовов будущего и осмысления медиареальности.

Исследование феномена медиаторства в контексте понимания сути культуры как процесса непрерывной циркуляции и межкультурного обмена дало возможность рассмотреть его как транскультурный феномен, который отражает специфику социокультурного процесса. Вместе с тем диалектическое сочетание глобального и локального (национального, регионального), основательное изучение их взаимодействия как одного из средств коммуникативных процессов в культурном пространстве определяет составляющие культурно-творческой деятельности и ее продуктов в мировом медиаторстве, и в частности, нашей страны, являясь весьма актуальными и плодотворными как для дела национальной самоидентификации, многовекторности, в начертании стратегических путей национальной культуры, так и для интеграции в мировое культурное пространство.

Медиаторство. Развитие медиаторства – процесс перехода от потребительского уровня взаимодействия с медиа на уровень создания медиаконтента. В качестве такого перехода можно указать создание информационных культурных артефактов: электронная музыка, медиа-арт (арт-инсталляции, компьютерное искусство, интерактивное искусство и т. д.), коллективное сетевое творчество. Так, в звуковой инсталляции

«Золотой рог» в Стамбуле (созданной компанией NEF в 2012 г.) основное место в презентации произведения играет звук: специальные трубы при помощи компьютерной обработки собирают всевозможные звуки на высотном здании (звуки птичьего щебета, шум ветра, электронных помех и т. п.). Эти звуки раздаются в воздухе и символизируют музыку контрабасиста Ч. Мингуса. В данном случае речь идет о вовлеченности в произведении медиаарта только аудиальной компоненты. Подобную характеристику можно констатировать в случае с архитектурно-звуковой инсталляцией в Дании компании «Экко». В качестве масштабного репрезентативного уровня медиаискусств можно упомянуть «DA Fest» – международный фестиваль, организованный Национальной академии художеств Болгарии для репрезентации новых тенденций и важных событий в области цифровых искусств – цифрового видео, медиа и нет-арта и др. Фестиваль выполняет свою миссию по созданию образовательной и культурной среды в области цифрового искусства, создавая платформу для диалога между художниками, студентами, исследователями, критиками.

Виртуальное искусство можно рассматривать как новый художественный феномен. В качестве примера следует указать театральные медиапостановки. Так, спектакль «Женщина из прошлого» украинского театра «Вильна сцена» по пьесе драматурга Р. Шиммельпфенинга демонстрирует широкий спектр тенденций современного театра, синтезирует в своем художественном тексте множество мультимедийных элементов. Игровой простор трансформируется чередованием видео-проекций, световых рисунков. Вместе с актерами находят их виртуальные двойники.

Задействование таких гибридных видов искусств, как медиаархитектура, интерактивные видеоинсталляции является фактором, стимулирующим культуротворчество. Явная связь медиаторчества и культуротворчества диктуется императивом медиапространства: усиление возможностей медиа пропорционально действиям, благодаря которым эта среда трансформирует некоторые виды искусств.

Современный опыт визуализации дает возможность разделить медиаискусство на медиаарт, сетевое искусство и проектную деятельность – моделирование альтернативных сред в кинематографе, на телевидении, в сети интернет. Как отмечают авторы труда «Лексикон неонклассики: художественно-эстетическая культура XX века», в центре интересов новой виртуальности – не «третья реальность» постмодернистских художественных симулякров, пародийно копирующих «вторую реальность» классического искусства, а виртуальные артефакты как компьютерные двойники действительности, иллюзорно-чувственная квазиреальность. Виртуальный артефакт – автономизированный симулякр, чья мнимая реальность отторгает образность, полностью порывая с референциальностью [10, с. 74].

Благодаря авангардности новых форм визуальной репрезентативности выделяются

исследования массмедийного элемента художественных течений с моделированием пространственных визуализаций поликультурной среды. Понятие визуальной репрезентации может рассматриваться как феномен на грани моделирования культурологических, эстетико-искусствоведческих основ современности, а также философских и психологических наук. Это своеобразное исследовательское поле, в которое входят задачи исследования самой модели визуальной репрезентации с точки зрения как классических подходов, так и изучения влияния на когнитивные аспекты визуального мышления, трансформации плюральности и появления новых художественных форм.

Совокупность компьютерных технологий является стимулом и средством расширения коммуникативных возможностей. Владение новыми системами помогает продуцированию художественных ценностей. Выявление новых потенциалов способствует приобретению опыта, что активизирует новые художественные формы. Интерактивные технологии упрощают этот процесс. Материальная и нематериальная формы перемежаются в цифровом творчестве. Этот инструментарий позволяет сделать более эффективным творческое развитие. Так, например, компьютерный дизайн стал самым мобильным направлением экранного творчества. Новые технологии открыли возможность освоения искусства для всех желающих: это и интернет-экспозиции художественных произведений, их популяризация, графическое моделирование, мультипликационные технологии и их развитие, создание музыкального сопровождения и др.

Новые средства коммуникации в культурологическом аспекте могут приобретать разные смысловые коннотации: исполнитель, автор, режиссер. Существование медиапространства актуализирует новые типы и формы художественной практики. Традиционность, классичность представлений ставят вопрос поиска критериев и социокультурных оснований коммуникаций, влияющих на креативность определения их в плоскости современных рефлексий культуры, что позволяет исследовать аксиосферу медиапространства как комплексного феномена медиакультуры.

Вместе с этими существенными преимуществами возникают явления, порождающие необходимые коллизии в медиакультуре – в частности троллинг, который связан с термином «коммуникативное поведение». Среди пользователей медиапространства активно применяются такие понятия, как «флейм», «флуд», «холивар», «спам», выражающего типы сетевого коммуникативного поведения. В числе его многообразного проявления отметим сетевую активность пользователей, направленную на манифестацию различий в нормах и традициях общения народов, что выражается в условиях непосредственной межкультурной коммуникации, выражается в непонимании, неадекватной интерпретации или прямо отторжении той или иной коммуникативной нормы или традиции народа» [11, с. 7]. Авторы подчеркивают, что его проявление фиксируется и в сфере невербального коммуникативного поведения, например, визуальной

коммуникации (фото, видео, плакаты), а также в сфере социального символизма (флаги, цвета и др.) того или иного народа.

Однако следует отметить, что троллинг не всегда отрицателен. Им интересуются и занимаются преимущественно люди, которые в силу желания самореализации хотят выразить протест негативных понятий в социуме, политике, экономике, религии и т. д. Так, например, одним из самых противоречивых сетевых троллей в российской массовой культуре является «Mr. Freeman», виртуальный персонаж, демонстрируемый в ряде видеороликов. Функциональность данной личности преимущественно положительная. Основная идея мультфильма – заставить зрителя задуматься над тем, что происходит в мире. Это сочетание философского монолога-иллюстрации современной жизни без прикрас и вульгарной разговорной лексики. Это персонально-ориентированная провокация в видеоформате. В каждом ролике раскрываются основные интересы и ценности современного общества: интернет, здоровье, хобби, работа и обучение. Каждая серия представляет собой спокойную повествовательную канву, которая перемежается определенными фрагментами в ключе жесткой провокации [12].

Отметим, что вместе с негативно настроенным количеством пользователей в социальных сетях, популяризация образа тролля в сетевом пространстве растет. Сетевой троллинг привлекает своих пользователей тем, что не ограничивает их по возрасту, вероисповеданию, социальному или гендерному статусу. Вместе с негативными характеристиками, которые сегодня в большей степени предписываются троллингу в журналистике и научных исследованиях, следует отметить, что троллинг в современных социальных сетях выполняет роль некоего регулятора социально-политических отношений, указывая на проблемные, «болевы точки» в обществе. Кроме того, белорусский троллинг имеет свои специфические национальные признаки: его сторонники троллинга – люди со здоровым чувством юмора, которые своими протестами и восприятием действительности настраивают сообщество на закрепление белорусской коллективной идентичности.

Заключение. Доминирующая роль медиа в информационном обществе является фактором появления медиакультуры и также фактором трансформации культуры, что образует новые стратегии философско-культурологического познания. Медиа трансформируют культуру путем творчества. Нет такой сферы культуры, ее форм и направлений, которые не подверглись воздействию медиа. Интенсивное развитие медиа является тем источником, который обуславливает наличие медиапространства, медиакультуры.

Аксиосфера медиапространства выражена в медиакультуре. Результатом его комплексного проявления служит медиатворчество в процессе медиаобразования. Ее анализ осуществляется, прежде всего, как рефлексия культурных процессов, развивающихся в контексте и под влиянием электронно-коммуникационных технологий и

одновременно как определение культурной значимости самых новых технологий, трансформируют культуру.

Одним из объективных векторов формирования культуротворческого потенциала является медиатворчество, которое интегрирует различные жанры творчества в медиакультуре и ее продуктивные, коммуникативные и перцептивные аспекты. Медиаискусство – это продукт творчества пользователей и потребителей медиапространства, в котором содержится духовное послание личности относительно видения и собственной оценки мира, в котором она живет. С этой точки зрения возникновения новой художественной практики – это тотальность человеческой чувственной культуры, ее творческой природы, которая приближает человека к миру, помогает воспринимать и переживать его разнообразие, конфликтность, противоречивость, трагизм, открытость к новым формам культуротворчества. Актуализация культуротворческого процесса объективно продиктована новыми видами медиаискусств.

Результаты исследования могут быть использованы при разработке и преподавании курсов «Теория и история культуры», «Социальная философия», «Философия культуры» и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Roesler, A. Philosophie in der Medientheorie: Von Adorno bis Žižek / A. Roesler – München: Fink Verlag, 2008. – 462 p.
2. Леонтьева, В. М. Онтология культуры: экзистенциально-антропологические основы культуротворчества / В. М. Леонтьева. – М.: Прогресс, 1990. – 216 с.
3. Кириллова, Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодернизму / Н. Б. Кириллова. – М.: Академ. Проект, 2005. – 448 с.
4. Федоров, А. В. Медиаобразование и медиаграмотность / А. В. Федоров. – Таганрог: Кучма, 2004. – 340 с.
5. Осадчий, В. В. Анализ проблемы профессиональной подготовки медиаграмотных учителей в Украине [Электронный ресурс] / В. В. Осадчий. – 2015. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/analiz-problemy-professionalnoy-podgotovki-mediagramotnyh-uchiteley-informatiki-v-ukraine>. – Дата доступа: 05.12.2016.
6. Хозяева, Н. П. Медиатеория и медиaprактика: точки соприкосновения / Н. П. Хозяева // Медиaфилософия IV. Методологический инструментaрий медиaфилософии. – СПб.: С.-Петербург. Филос. об-во, 2010. – С. 65–68.
7. Жилинская, Т. С. Формирование основ медиакультуры студентов при обучении информационным технологиям (на примере специальности «Культурология») : автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Т. С. Жилинская; Беларус. гос. ун-т им. М. Танка. – Минск, 2014. – 32 с.
8. Факультет принттехнологий и медиакоммуникаций веб-ресурс (издательского дела и полиграфии) [Электронный ресурс]. – 2015. – Режим доступа: https://idip.belstu.by/?_ga=1.21220411.1449937677.1478432891. – Дата доступа: 10.11.2016.
9. Возчиков, В. А. Философия образования и медиакультура информационного общества: автореф. дис. ... д-ра философ. наук: 09.00.11 / В. А. Возчиков. – СПб., 2007. – 41 с.
10. Бычков, В. В. Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / В. В. Бычков. – М.: РОССПЭН, 2003. – 607 с.
11. Прохоров, Ю. Е. Русские: коммуникативное поведение: учеб. пособие / Ю. Е. Прохоров, И. А. Стернин. – М.: Наука, 2011. – 328 с.
12. Mr. Freeman [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://mf0.me>. – Дата доступа: 12.01.2016.

Поступила в редакцию 26.01.2017 г.

Полемика вокруг «футуризма» в печати Витебска 1918–1924 гг.

Шишанов В. А.

Учреждение культуры «Витебский областной краеведческий музей», Витебск

В статье исследуются основные этапы в развитии дискуссии вокруг «футуризма» в витебской печати первых послереволюционных лет, выявляются позиции оппонентов и отражение в критике событий художественной жизни города. Освещается роль печатных выступлений участников культурного процесса как атрибута новаторского движения, поведенческого акта, вербального самовыражения. Анализируются публикации М. Шагала, И. Пуни, К. Малевича, Л. Лисицкого и их оппонентов. Новая политическая система в корне изменила социальные позиции отношения к искусству, что повлияло на определение деятелями искусства своих задач и приоритетов, привело к преобразованиям в эстетической идеологии, изменило расстановку художественных сил и их самопозиционирование по отношению к власти. Художественная утопия все более подчинялась идеологии социальной утопии, в которой искусству уделялась вполне утилитарная роль – «организации» человеческого сознания в соответствии с коммунистической доктриной. Публикации в местной прессе являются важнейшим источником, позволяющим раскрыть событийный ряд, позиции и взгляды участников процесса, во многом определивших развитие культуры XX века.

Ключевые слова: футуризм, супрематизм, Витебск, периодическая печать, М. Шагал, И. Пуни, К. Малевич, Л. Лисицкий, Уновис.

(Искусство и культура. – 2017. – № 2 (26). – С. 50–59)

Discussions around Futurism in Vitebsk Newspapers of the 1918–1924

Shishanov V. A.

Cultural Establishment «Vitebsk Region Museum of Local Lore», Vitebsk

The article focuses on basic stages in the development of the discussion around Futurism in Vitebsk newspapers of the first post Revolution years; the opponents' positions are identified as well as the reflection of the events in the artistic life of the City in art critics. The role of the printed presentations by the cultural process participants as a sign of novelty movement, behavioral act, and verbal self expression is presented. Publications by M. Chagall, I. Puny, K. Malevich, L. Lisitsky and their opponents are analyzed. A new political system changed social positions of the attitude to art, which influenced artists' identification of their tasks and priorities, resulted in the changes in aesthetic ideology, changed the position of artistic forces and their self positioning regarding authorities. Artistic utopia was more and more subordinate to the ideology of social utopia in which art was given quite a utilitarian role, the role of «arranging» human consciousness in accordance with the communist doctrine. Local newspaper publications are important sources which make it possible to disclose the event row, positions and opinions of the process participants, who identified to a great extent the XXth century culture development.

Key words: Futurism, Supremacism, Vitebsk, periodicals, M. Chagall, I. Puny, K. Malevich, L. Lisitsky, Unovis.

(Art and Cultur. – 2017. – № 2 (26). – P. 50–59)

В культуре России начала XX века понятие «футуризм» приобрело более широкий смысл, чем совокупность принципов, определявших стиль, направление в искусстве, и стало синонимом новаторского («современного») искусства, многие представители которого после Октябрьской революции называли себя «левыми» художниками. Но оппоненты, зачастую не делали различий между новаторскими течениями, относя их все к футуризму.

Цель статьи – выявить и проанализировать основные этапы в развитии дискуссии вокруг «футуризма» в витебской печати первых послереволюционных лет, осветить позиции оппонентов и отражение в критике событий художественной жизни города.

«Искусство будущего» и «футуризм» в России начала XX века. Анализ состояния российского общества позволяет говорить и о том, что предчувствие, ожидание и созидание нового искусства

захватывает многих деятелей культуры уже в ходе и после революции 1905 года. Российский исследователь Андрей Крусанов отмечает: «Термин “искусство будущего” бытовал в российских художественных кругах с 1906–1907 годов, и претензии на него заявляли представители различных художественных направлений, включая и будущих авангардистов. Однако общественное мнение, перенеся самоназвание группы итальянских поэтов и художников на молодых русских художников крайне левого направления, решило спор в их пользу» [1, с. 407].

Примечательно и то, что практика революции предполагала новую эстетику, отвергавшую все «буржуазное» и «мещанское». Красивость, изящество, утонченность, рассчитанные на вкусы буржуазии и коммерческий успех, считались неприемлемыми для нового искусства. Литератор, критик Михаил Петрович Миклашевский (1866–1943,

Адрес для корреспонденции: e-mail: valerishisn@tut.by – В. А. Шишанов

псевдоним – М. Неведомский) в 1909 году так описывает взаимные упреки деятелей искусств: «А кто только не швыряется теперь на авось обвинениями в “буржуазности”? Это до такой степени вошло в моду, что даже самые породистые, самые типичные представители “нового русла”, и те то и дело обвиняют в той же “буржуазности” своих противников...»¹.

Рождение итальянского футуризма (давшего начало направлению) связывается с публикацией итальянским писателем Филиппо Маринетти 20 февраля 1909 года в парижской газете «Фигаро» «Манифеста футуризма». В России, по воспоминаниям Давида Бурлюка, «был выброшен флаг “футуристы”» в 1911 году [2, с. 63]. В своем мифотворчестве русские авангардисты относят это событие к 1907 году, предпочитая вместо иностранного «футуристы» русский эквивалент «будущники» или «будетляне» [3, с. 144]. Однако печатно известным и публично распространяемым неологизм «будетляне» (продукт творчества Велимира Хлебникова) становится только с 1913 года [4, с. 407]. В то же время, используя термин «футуризм», его приверженцы в России во многом расходились во взглядах и даже противопоставляли себя итальянским футуристам [5].

Эпатажные выходки приверженцев футуризма давали обильную пищу для дискредитации всего нового искусства. Так, за день до премьеры пьесы «Победа над Солнцем» художники М. Матюшин и К. Малевич в интервью московской газете «Вечерние известия» поясняли замысел спектакля и попутно концептуальную линию футуризма: «Мир практической и научной мыслью упорядочен и размежеван между отдельными вещами и предметами. Существуют в сознании людей и определенные, установленные человеческой мыслью связи между ними. Футуристы хотят освободиться от этих связей, мыслимых в нем. Мир они хотят превратить в хаос, установленные ценности разнести на куски и из этих кусков творить новые ценности»². Агрессивные нападки, «футуристов» на искусство прошлого, разрушение привычных норм и канонов, с одной стороны, вызывало неприятие и отторжение консервативно настроенного общества, с другой – появление подражателей и мистификаторов течения. Но достигнутая такими методами известность к 1917 году привела к падению интереса к новым течениям, и «футуризмом» стали называть чуть ли не любые нежелательные явления и происшествия [1, с. 927].

На переломе исторических эпох печать приобретает особое значение как почти единственная общедоступная площадка для коммуникации в обществе того времени. Это хорошо понимали участники культурного процесса и наряду с выставками, диспутами, лекциями, активно декларировали и пропагандировали свои взгляды на

страницах авторских изданий, сборников, периодики. Манифесты становятся неперемным атрибутом новаторского движения, поведенческим актом, вербальным самовыражением [6, с. 129–130]. Их содержательная часть главным образом сводится к апологии новаторства, абсолютизации прогресса, приоритета формы и самоценности искусства.

После революции 1917 года в призывах и лозунгах «футуристов» усиливаются приемы политической агитации и фразеологии. «Левые» художники провозглашают свое направление единственно революционным, подлинно пролетарским. На какое-то время представителям «левого искусства» удается занять высокие посты в структурах, призванных управлять культурной жизнью страны. Однако оппоненты не прекращали своих выступлений – и в столицах, и в провинции позиции левых ни когда не были незыблемыми. Если до революции вопрос стоял о признании футуризма искусством как таковым, то после добавилась такая важнейшая на тот момент составляющая, как «пролетарскость» искусства.

Одним из аргументов против русского футуризма стали профашистские выступления итальянских футуристов. Так, в марте 1919 года Маринетти выступает на собрании фашистов в Милане, в ноябре вместе с Муссолини от фашистской партии участвует в парламентских выборах [7, с. 380]. В феврале–марте 1919 года в газете «Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов» литературоведом и искусствоведом Владимиром Максимовичем Фриче (1870–1929) была развернута громкая антифутуристическая кампания [8, с. 202–203].

Новая политическая система в корне изменила социальные позиции отношения к искусству, что повлияло на определение деятелями искусства своих задач и приоритетов, привело к изменениям в эстетической идеологии, изменило расстановку художественных сил и их самопозиционирование по отношению к власти.

«Футуристическая революция» в Витебске: сентябрь 1918 – январь 1919 года. Нельзя сказать, что до революции футуризм был чем-то совершенно неведомым в Витебске. 23 и 30 сентября 1913 года в городе с лекцией «Искусство грядущего дня (Русские поэты-футуристы)» выступал Корней Чуковский [9]. Сообщения о мероприятиях столичных футуристов появлялись в витебских газетах. Так, 23 февраля 1914 года в «Витебском вестнике» была опубликована заметка «Футуристические блины», в которой в критических тонах описывалась «Масленица футуристов», устроенная в Петербурге: мастерская «декорированная» картинами «под футуристов», представлявших «невывразимую мазню»; ужин с блинами в виде квадратов, ромбов и треугольников; гости с раскрашенными лицами; тосты и речи в «сверх-футуристическом духе»³. Конечно же, и столичная пресса доносила в провинцию отзвуки эпатажных выступлений и выставок футуристов.

¹ Неведомский, М. Об искусстве наших дней и искусстве будущего / М. Неведомский [М. П. Миклашевский] // Современный мир. – 1909. – № 1. – С. 162.

² Как футуристы дурачат публику // Вечер. изв. – 1913. – № 343. – 2 дек. – С. 3.

³ Футуристические блины // Витеб. вестник. – 1914. – № 44. – 23 февр. – С. 4.

Несколько особняком в предреволюционный период стоят первые публикации о Марке Шагале в прессе родного города художника, появившиеся на страницах частной газеты «Витебский листок». Публикации не были оригинальны – это перепечатки, переработки материалов других изданий. Так, для напечатанной 6 апреля 1916 года без указания автора статьи под названием «Ремизов черты оседлости» основой послужила статья А. В. Луначарского («Киевская мысль», 14 марта 1914 г.)⁴. В номере за 13 апреля в статье «Картины М. Шагала в Петрограде» с небольшими комментариями приводится фрагмент с анализом работ Шагала из статьи известного критика А. А. Ростиславова, посвященной «Выставке современной русской живописи», проходившей в художественном бюро Надежды Добычиной (Петроград, 3–19 апреля 1916 г.)⁵. В связи с этой же выставкой в бюро Н. Е. Добычиной появилась и статья М. Г. Сыркина в журнале «Еврейская неделя», «выдержки» из которой перепечатал «Витебский листок» 18 и 19 мая. Публикации заставляли зрителя задуматься, попытаться понять язык нового искусства, к которому относил себя Марк Шагал: «Картон, закрашенный почти только желтой краской с красными мелкими крапинками; смешной, обращенный кверху, выведенный черной чертой профиль молодого человека в шляпе, по-видимому, изо рта которого вылетают крошечные силуэты птиц... Галиматя! Но вдруг вы находите точку, и все как бы проваливается; открывается безбрежный океан вечернего неба и маленький бумажный квадрат оказывается окном в бесконечном мире. Ухмыляющаяся рожица входящей в дверь нищенки освещена снизу таким изумительным рефлексом, лучше которого не создавали ничего и японцы. И так далее без конца, в изумительном разнообразии мотивов»⁶.

Примечательно, что в послереволюционной витебской прессе слова «футуризм», «футуристы» не употребляются до февраля 1919 года. Так, Марк Шагал в своих статьях пишет о «революционном», «левом» искусстве, весьма громкогласно призывает «безотчетно отдаться» новому искусству: «Мы упорно и властно, подчиняясь внутреннему голосу художественной совести, предлагаем и навязываем наши идеи, наши формы, формы и идеи нового, революционного Искусства и мы имеем мужества думать, что за нами будущее»⁷.

И только в таком оплоте футуризма, каким являлась издававшаяся в Петрограде газета «Искусство коммуны», появляются сообщения, относящие события в Витебске к деятельности футуристов. Заявлявший о себе как о поэте-футуристе Яков Захарович Черняк (1898–1955) так описывал происходившее в городе: «А пока в

атмосфере жарких споров и диспутов пассивное искусство с опаской “за последние крохи” пятится перед саженным шагом футуризма; так, среди плакатов, сделанных по этюдам художников Шагала, Якерсона, и др.<гих> украсивших город в день годовщины октябрьской революции были очень удачные, плакаты “Луначарскому”, “Дорога Революционному Театру”, “Вперед, вперед без остановки” (Шагала), “Колесница”, “Слава Труда” (Якерсона), “Рабочий” (Фридлиндера), являются несомненно шагом вперед в области плакатного мастерства... Аудитория Пролетарского университета очень сочувственно встретила боевые песни футуристов, прочитанные на торжестве открытия университета. Можно ждать, что сделанное не заглохнет. Пролетарий почувствует новое искусство своим и тогда за ним будет вся созидательная энергия и мощь класса»⁸.

Наконец, со страниц той же газеты Марк Шагал призывает поддержать «многосаженное революционное искусство» в Витебске: «Людей! Художников! Революционеров-художников! Столичных в провинцию! К нам!»⁹. В этой же статье Шагал описывает первую крупную акцию нового искусства, которой стало оформление города к празднованию первой годовщины Октябрьской революции: «С момента приезда в Витебск удалось мобилизовать все таившиеся скудные художественные силы города и губернии. Радовали сердце отдельные начинающие художники из народа и особенно рабочие – маляры-живописцы. С какой любовью, с какой детской преданностью исполняли они наши столичные “мудреные” эскизы».

Не обошел художник и возгласы возмущения и не понимания: «Но обыватели на завтра. И только ли обыватели. С болью признаюсь: и передовые товарищи-революционеры, и они с пеной у рта засыпали нас недоуменными вопросами: «Да что же это такое?». Объясните, объясните, объясните, это ли пролетарское искусство. Жаль, сорвали митинг об искусстве. – Я бы им показал, разъяснил».

Однако на страницах официальных витебских «Известий», наряду с обвинениями в неуместной буржуазной пышности торжеств и неоправданном расходе мануфактуры в трудный для населения период¹⁰, помещались и восторженные отклики: «Украшение города в дни праздника было самым удачным из всего, что сделано было для пролетарского праздника. Яркие художественные тоны плакатов, их сюжеты и размещение их – все это придавало городу необычный вид. <...> Общая идея плакатов – солнечность и радостная сила. Общий вид города – нарядность и яркость»¹¹.

⁸Черняк, Я. Витебск / Я. Черняк // Искусство коммуны (Петроград). – 1918. – № 2. – 15 дек. – С. 4.

⁹Шагал, М. Письмо из Витебска / М. Шагал // Искусство коммуны (Петроград). – 1918. – № 3. – 22 дек. – С. 2–3.

¹⁰Гребеник, В. П. Не будем смешными / В. П. Гребеник // Изв. Витеб. губ. совета крест., раб., красноарм. и батрацк. деп. – 1918. – № 226. – 19 окт. – С. 2.

¹¹П. Р-вов. Праздник красной годовщины в Витебске // Изв. Витеб. губ. совета крест., раб., красноарм. и батрацк. деп. – 1918. – № 242. – 9 нояб. – С. 1–2.

⁴Ремизов черты оседлости (Художник Марк Шагал) // Витеб. листок. – 1916. – № 76. – 6 апр. – С. 3.

⁵Картины М. Шагала в Петрограде // Витеб. листок. – 1916. – № 82. – 13 апр. – С. 3.

⁶Марк Шагал // Витеб. листок. – 1916. – № 118. – 19 мая. – С. 3.

⁷Шагал, М. Искусство в дни Октябрьской годовщины / М. Шагал // Витебский листок. – 1918. – № 1030. – 7 нояб. – С. 3.

Период с августа 1918 по январь 1919 года характеризуется постепенным развитием процесса, который в истории искусства связывается с «культурным взрывом», «витебским ренессансом», и проявляется в реализации замыслов Марка Шагала по созданию в Витебске художественного училища, музея и проведению различных художественных акций. Полемика в прессе в этот период не столь активна и строится главным образом на желании понять сущность нового искусства, которое заявляет о себе как об искусстве будущего и единственно пролетарском.

Футуризм – «революция духа» или «отрыжка буржуазии»?»: январь–апрель 1919 года. Следующий этап связан с прибытием в Витебск 13 января 1919 года супружеской четы Ивана Пуни и Ксении Богуславской, уже известных в то время приверженцев супрематизма.

9 февраля состоялся «художественный митинг-диспут», на котором с докладом выступил Марк Шагал, и приняли участие Иван Пуни, Ксения Богуславская, Павел Медведев, Александр Ромм и другие представители витебской интеллигенции и власти¹².

Реакция в прессе сразу показала всю остроту дискуссии. Корреспондент «Витебского листка» Г. Грилин, отмечая, что является поклонником «некоторых так называемых футуристов», все же задает вопросы, ответы на которые и должны были прояснить место футуризма: «Футуризм и пролетариат – такова была фактическая тема первого митинга-диспута.

Является ли футуризм искусством пролетарским или буржуазным – об этом горячо и страстно спорил целый вечер ряд ораторов.

Красивые слова читали из тетрадок художники футуристы о большевизме и пролетарском искусстве, красивые слова говорили ораторы – защитники старой школы.

Но, в сущности, говорилось все не о том, о чем следовало бы говорить.

Для того, чтобы доказать является ли футуризм искусством пролетарским или буржуазным, необходимо раньше всего доказать:

Есть ли футуризм искусство вообще?

К сожалению, художники-футуристы об этом совершенно не говорили.

<...>

Футуризм – неоконченная революция в искусстве.

Но значит ли это, что эта революция пролетарская? Значит ли это, что футуризм есть пролетарское искусство? Этого футуристы пока еще не доказали.

<...>

Нельзя же, в самом деле, целому классу людей преподносить произведения, для него непонятные, и утверждать, что это его произведения, его творчество»¹³.

¹²Художественный диспут // Витеб. листок. – 1919. – № 1120. – 6 февр. – С. 3.

¹³Грилин, Г. Футуризм и пролетариат (по поводу митинга-диспута) / Г. Грилин // Витеб. листок. – 1919. – № 1125. –

Но благожелательно нейтральная позиция Грилина была скорее исключением. Вскоре неизвестный автор со страниц того же «Витебского листка» обрушился на футуризм, отметив, что на митинге-диспуте представители власти встали на сторону нового искусства, он привел обширную цитату из статьи Константина Михайловича Антипова (1883–1919, псевдоним – А. Зарницын) в московской газете «Коммунар»¹⁴, в которой известный сатирик называет «издевательством над революцией» футуристическое оформление Москвы к годовщине Красной Армии: «Стыдно, если наши враги будут тыкать пальцем на загаженную красную Москву: смотрите, дескать, социалистическая республика рисует на самое себя карикатуры на тех самых стенах, под которыми в октябрьские дни умирали пролетарии, славя свободу и социализм...». В завершение ставится вопрос: «Кто же прав в суждении о футуристах: витебляне или москвичи?»¹⁵

Через несколько дней неизвестный вновь прибегает к авторитету столичных товарищей, повествуя о том, что авторитетный большевик Василий Матвеевич Лихачев (1882–1924) на заседании Московского исполкома назвал «безобразием» плакаты футуристов, которого не следует допускать, и члены исполкома с этим согласились¹⁶.

Активная дискуссия развернулась на страницах газеты «Известия Витебского губисполкома советов ученических депутатов».

10 марта 1919 г. в сдвоенном 2–3 номере «Известий» появилась статья Пуни «К молодежи»¹⁷. В ней Иван Альбертович, со всем пафосом революционной фразеологии, провозглашал футуризм – «революцией духа», единственным не обанкротившимся течением в искусстве, которому по праву «принадлежит строительство нового искусства, новой культуры». «Забудьте, – призывала статья, – предубеждение (если оно есть) воспитанное в вас художественными выставками, открытками, предметами домашнего обихода, картинами Беклина и Врубеля, отравляющими вас с детства незаметно. Нам нужно, чтобы искусство новое перестало быть вам чужим, мы хотим, чтобы создатель ядро молодежи, крепко сцементированное желанием дружного труда в области нового грандиозного творчества жизни».

Оппонентом Пуни в этом же номере газеты в статье «Футуризм в роли пролетарского революционного искусства»¹⁸ выступил тринадцатилетний

11 февр. – С. 2.

¹⁴ Зарницын, А. Издевательство над революцией / А. Зарницын [К. М. Антипов] // Коммунар (Москва). – 1919. – № 44. – 26 февр. – С. 2.

¹⁵ Футуризм и революция // Витеб. листок. – 1919. – № 1143. – 1 марта. – С. 2–3.

¹⁶ Московский исполком о футуристах // Витеб. листок. – 1919. – № 1147. – 5 марта. – С. 2.

¹⁷ Пуни, И. К молодежи / И. Пуни // Изв. Витеб. губ. и гор. исполкомов советов ученич. деп. и Комитета гор. союза учащихся социалистов. – 1919. – № 2–3. – 10 марта. – С. 3.

¹⁸ Футуризм в роли пролетарского революционного искусства // Изв. Витеб. губ. и гор. исполкомов советов ученич. деп. и Комитета гор. союза учащихся социалистов. – 1919. – № 2–3. – 10 марта. – С. 3.

Гавриил Яковлевич Юдин (1905–1991), впоследствии известный дирижер и музыкальный деятель. Юный автор, отрицая связь между возникновением футуризма и «политической эволюцией» и подчеркивая случайность сходства в их развитии и целях, относит футуризм и прочие «измы» к «буржуазному искусству». Называя футуризм «неглубоким и недолговечным явлением», Юдин подвергает осмеянию заявление футуристов на страницах «Искусства Коммуны», что «искусство, которое служит производству – подлинное искусство».

17 марта, в следующем номере газеты, Пуни пытается отстоять свои позиции, доказывая совпадение «методов творчества» у футуризма и революции, что определяет внутреннюю связь между ними. На Юдина сыпятся обвинения в наивности, сваливании в одну кучу с футуризмом эротизма, эстетизма и декаданса¹⁹. Но здесь за Юдина вступает Юлиан Яковлевич Вайнкоп (1901–1974), впоследствии известный музыковед. В статье «О футуризме» Вайнкоп называет футуризм искусством «не только не пролетарским, но даже не народным» и, перечисляя далее представителей нового течения в музыке, выходцев из буржуазных кругов, завершает этот перечень основателем западного футуризма миллионером Маринетти: «Пролетариат, бойся футуризма, – увещевает автор, – это тончайшая из сетей, которые плетет капитализм и буржуазия»²⁰.

В 7–8 номере «Известий» (31 марта 1919 г.) Пуни уже не выступает, но Ю. Вайнкоп и Г. Юдин продолжают дискуссию. В статье «Еще о новом искусстве» Вайнкоп, изменяя направленность высказывания Пуни, называет футуризм «отрыжкой буржуазии» и призывает учащихся «стараться, чтобы никакое искусство им не было чужим, чуждым. И тогда, мы учащиеся, все поймем разницу между сухой, корявой палкой футуризма и пышной орхидеей истинного искусства»²¹.

Юдин в статье «Опять о футуризме», оставляя без ответа «бессодержательные, полемические выпады» Пуни, повторяет свои постулаты, подкрепляя их тем фактом, что «художества» футуристов, вывешенные на московских площадях, вызвали возмущение и недоумение москвичей, что вынудило городской совет поручить В. М. Фриче расследовать – является ли это «художественной нелепостью или контрреволюционным выпадом». Юдин просит Пуни объяснить, как получилось, что якобы «пролетарское искусство» берется под подозрение самим пролетариатом²².

¹⁹ Пуни, И. Еще о футуризме / И. Пуни // Известия Витебского губернского и городского исполкомов советов ученич. деп. – 1919. – № 4–5. – 17 марта. – С. 3–4.

²⁰ Вайнкоп, Ю. Я. О футуризме / Ю. Я. Вайнкоп // Изв. Витеб. губ. и гор. исполкомов советов ученич. деп. – 1919. – № 4–5. – 17 марта. – С. 3–4.

²¹ Вайнкоп, Ю. Я. Еще о новом искусстве / Ю. Я. Вайнкоп // Изв. Витеб. губ. и гор. исполкомов советов ученич. деп. – 1919. – № 7–8. – 31 марта. – С. 3.

²² Юдин, Г. Опять о футуризме / Г. Юдин // Изв. Витеб. губ. и гор. исполкомов советов ученич. деп. – 1919. – № 7–8. – 31 марта. – С. 3.

Несколько разрядить ожесточение спора пытается Я. Лемберг в статье «Дайте света»²³. Автор считает, что задачей молодежи является «сознательно определить, какое искусство ценно, жизненно, а потом уже стать его сторонником», а для этого художники должны помочь «разобраться в вопросах искусства путем устройства лекций, чтений, собеседований, диспутов для учащейся молодежи». Вспоминая о художественном митинг-диспуте, состоявшемся в начале февраля, Лемберг указывает на то, что «царившая там давка и горячие споры» свидетельствуют об интересе, который стимулирует молодежь к «изучению искусства».

Поместив «заметку» Лемберга, редакция заявила о временном прекращении «дискуссии по вопросам изобразительного искусства».

Ответом оппонентам нового искусства стал выход в апреле 1919 года первого и единственного номера непериодического сборника «Революционное искусство» – издания Витебского губернского подотдела изобразительных искусств²⁴.

Редакция признавала необходимость предоставить на страницах сборника место для свободной дискуссии представителям всех течений, однако в первом номере были помещены статьи почти исключительно приверженцев «футуризма»: Марка Шагала – «Революция в искусстве», Казимира Малевича – «Супрематизм» и 5 статей Ивана Пуни – «Футуризм», «Новое производство и новое искусство», «Вывески и искусство на улицах», «Освобождение живописи», «Декларация имажинистов».

Вероятно, Пуни принадлежит и вступительная статья к сборнику. Статья начинается с высказывания взглядов от некоей группы приверженцев футуризма с использованием местоимения «мы»: «Мерою искусства стала жизнь; и в жизни мы видим лишь одну грандиозную действующую силу – большевизм»; «Если мы посмотрим на искусство вчерашнего и сегодняшнего дня, то здесь мы также увидим только одну действующую силу – футуризм». Но ближе к завершению неизвестный автор использует местоимение единственного числа: «Я никого не стану уверять, что футуризм и есть то самое долгожданное единое новое пролетарское искусство. То великое искусство, которое мы, художники, жаждем не менее вас, и которое, я уверен, придет, которое на пороге». В статье подчеркивается, что футуризм является «мировым сдвигом в искусстве» и что это не некая школа, а «явление психологической революции», которая призвана разрушить старое и «очистить мозг от хлама изжитых понятий».

Статья «Футуризм» уже с указанием авторства И. Пуни во многом созвучна вступительной статье сборника и дублирует ряд ее тезисов²⁵.

²³ Лемберг, Я. Дайте света / Я. Лемберг // Изв. Витеб. губ. и гор. исполкомов советов ученич. деп. – 1919. – № 7–8. – 31 марта. – С. 3.

²⁴ Сборник «Революционное искусство» // Изв. Витеб. губ. совета крест., раб., красноарм. и батрацк. деп. – 1919. – № 88. – 24 апр. – С. 4.

²⁵ Пуни, И. Футуризм / И. Пуни // Революционное искусство. – 1919. – № 1. – С. 3–4.

Следующая статья Пуни – «Новое производство и новое искусство» – особенно примечательна в связи с постановкой проблем промышленного дизайна. Уже с середины XIX века наметился разрыв между тенденциями художественной и инженерно-технической сфер, необходимость преодоления которого все острее стала ощущаться в начале нового века. Бурное развитие производства и научно-технический прогресс потребовали осмысления и практического решения вопросов рационального построения и сочетания визуальных и функциональных свойств предметной среды. В России прежде других это осознали именно художники новаторских направлений, для которых прогресс и преобразование были определяющими в их концепциях искусства и творчества.

В статье Пуни подчеркнут, что именно в послереволюционной России «резче всего» осознаны «предпосылки для новых форм производства» и вопрос участия в них художников решается «обильным открытием школ прикладного искусства». Далее автор не без иронии цитирует видного деятеля Пролеткульта Платона Михайловича Керженцева (1881–1940), который в духе Великой французской революции предлагал заменить мещанский костюм пригодными к массовому производству блузами и «разновидностями фригийской шапочки»: «У нас мало материй, мало красок для них; мы переходим к массовому производству заготовки одежды, головных уборов и т. д., а есть ли хоть один художник, который бы задумался над тем, чтобы заменить наш нелепый пошлый мещанский костюм чем-нибудь истинно изящным, прекрасным?». Пуни, напротив, подчеркивает практичность современного костюма: «<...> Он бесконечно красивее, “конструктивнее” всех костюмов прошлых эпох и slashавой тоги и мишуры средневековья, брыжей и кружев» – «Производство, поставленное в условия массового, экономного и т. д. естественным путем приведет к упрощению уже существующего костюма, к “об’удоблению” его». Художник, по мнению Пуни, одновременно должен быть «производителем-техником», «художником-техником», чувствующим, что нужно широкому потребителю, стоящем на позиции утилитарности, а не «красивости», «изящества».

Отражением разногласий в лагере новаторов стала статья Пуни «Декларация имажинистов». Декларация, с которой выступила группа поэтов-имажинистов в конце января 1919 г., призывала к провозглашению «смерти» футуризма и «футурья», и была воспринята как удар в спину со стороны близких по духу людей. Пуни обвинил имажинистов в использовании неприемлемого в тех условиях приема эпатирования и отказался защищать футуризм, поскольку его критика выразилась в форме «групповой грызни»: «<...> на футуризм я смотрю шире, – заявлял Иван Альбертович, – именно как на значительное художественное явление, заслуживающее серьезной критики и анализа, а не какого то облаивания из подворотни, ни к чему хорошему не приводящего, разве только

полной потере кредитоспособности в глазах тех, кои от искусства хотят не камня, а хлеба».

Сборник «Революционное искусство» примечателен и тем, что стал первой площадкой для пропаганды в Витебске супрематизма и идей Казимира Малевича. Однако его статья «Супрематизм (квадрат, круг, семафор современности)» столь пафосна по содержанию, что является скорее социозстетическим манифестом супрематической утопии: «Я открыл новый цветовой мир, назвал его Супрематическим. Каждая страна зацветет цветом, и города и деревни загорят и образуют цветущий земной шар.

Так должно быть, десятилетиями вековой мир умер, развалилось его старое бремя, и должна быть весна, должны гореть цвета.

Камни и железо, и дерево, асфальт и бетон сложены в дома, зацветут, как цветы, цветом.

Товарищи текстильщики, металлосты, каменщики, портные, маляры – вы должны быть садовниками весны, металлосты – шлифуйте металлы, чтобы ярче горел их цвет!».

По гранкам, сохранившимся в архиве Фонда «Харджиев – Чага», статья была опубликована А. С. Шатских в 5-м томе собрания сочинений К. С. Малевича [10, с. 110–111]. Там же помещены еще две статьи, предназначавшиеся, как свидетельствуют авторские пометки, для публикации в витебском сборнике – «Ответ двум Социалистам» и «18 951 “Евгений Онегин”» [10, с. 112–118, 136–139]. Обе статьи продолжают полемику вокруг футуризма. Однако, как можно судить по сообщению витебских «Известий», сборник увидел свет не позже 24 апреля. Малевич упоминает статью Г. Ф. Устинова, опубликованную 18 апреля, следовательно, «Ответ двум социалистам» не мог появиться ранее этой даты – на рукописи имеется пометка «май 1919», исправленная автором на «20/IV» [10, с. 495, 497, 498]. Статья «18 951 “Евгений Онегин”» датируется 10 мая 1919 г. и на ней есть авторская надпись: «Послано для Журнала Революционное искусство в г. Витебск. 19/V 19 <г.>» [10, с. 503]. Исходя из датировок, упомянутые статьи Малевича не могли быть опубликованы в первом выпуске «Революционного искусства» и, возможно, готовились для второго, которого не последовало.

В апреле И. Пуни и К. Богуславская покинули Витебск.

Полемический запал спадает, но его отзвуки проявляются в статьях Марка Шагала и Лазаря Лисицкого в журнале «Школа и революция», вышедшем 16 августа 1919 года. В статье Шагала «О Витебском народном художественном училище» звучат нотки большей толерантности по отношению к различным направлениям в искусстве: «И если мы с самого начала в целях достижения намеченного, вышеуказанного плана и проводили соответствующую однолинейную художественную политику – то теперь опыт некоторого “отступления” и кажущегося “смягчения” наших действий нам не страшны. Мы можем себе позволить роскошь “играть с огнем”, и в наших стенах

представлены и функционируют свободно руководства и мастерские всех направлений от левых до “правых” включительно»²⁶.

Лазарь Лисицкий, напротив, вторит авангардистским манифестам «грядущего обновления вселенной» и афиширует постулаты «коллективного творчества», на которых чуть позже строят свою деятельность художники Уновиса. Чеканные фразы рисуют программу создания «из маленького ничтожного колеса машины» – нового человека, «капитана и рулевого» этой машины. «Коммунистическая система» видится тем гармоничным строем, который призван «вспахать дух живой» и «оплодотворить творческую волю»²⁷.

В лагере оппонентов проявил себя литературовед Павел Медведев (1891–1938), опубликовав пространную рецензию на I Отчетную выставку учащихся художественного училища. Автор отметил, что преобладающие среди педагогов училища приверженцы «левого искусства» не стали ломать индивидуальности учеников в угоду своим канонам: «Да и вообще, крайние левые течения, видимо, как-то не прививаются. Недаром и на нашей выставке они неприятно поражают отсутствием оригинальности, самостоятельности и рабским повторением азбуки новейшего искусства. Кажется, “быть футуризму пусто”...»²⁸.

«Нашествие футуризма»: ноябрь 1919 – май 1922 года. Начало следующей фазы активности связано с приездом в Витебск в ноябре 1919 года Казимира Малевича и проведением в ноябре–декабре I Государственной выставки картин местных и московских художников. Организуется цикл лекций и три диспута об искусстве.

Диспут, проходивший в первых числах декабря, вызвал отклик в прессе²⁹. Неизвестный автор довольно подробно осветил бушевавшие на мероприятии споры, несколько более остановившись на доводах противников футуризма – музыканта Альфреда Цшохера, историка Валериана Рейдемейстера и Павла Медведева, которые доказывали, что новые направления в искусстве в действительности «дают лишь интересные сочетания форм и вызывают у широких масс чувство тоски, недоумения и неудовлетворенности» и напрасно искать «новые достижения в футуризме и кубизме; они не передают нам движения мира, не дают того большого в искусстве, что называется преображением жизни». Такие рассуждения в той ситуации звучат скорее аполитично и опускают новейшие течения до простого экспериментаторства своих приверженцев.

Напротив, Малевич и Лисицкий говорили о ниспровержении «новыми течениями» природы

²⁶ Шагал, М. О Витебском народном художественном училище (К 1-й отчетной выставке учащихся) / М. Шагал // Школа и революция. – 1919. – № 24–25. – 16 авг. – С. 7–8.

²⁷ Лисицкий, Л. Новая культура / Л. Лисицкий // Школа и революция. – 1919. – № 24–25. – 16 авг. – С. 11.

²⁸ Медведев, П. 1-я отчетная выставка в художественном училище / П. Медведев // Просвещение и культура (Витебск). – 1919. – № 4. – 6 июля. – С. 2.

²⁹ А. и Л. Диспут об искусстве // Изв. Витеб. губ. совета крест., раб., красноарм. и батрацк. деп. – 1919. – № 276. – 6 дек. – С. 4.

и создании «собственного мира», о несправедливости и недальновидности общества, которое при жизни «преследует новаторов в искусстве, называя их шарлатанами, а затем, после их смерти, преклоняется перед их произведениями».

Следующий всплеск полемических выступлений вызван деятельностью объединения Уновис, созданного последователями Малевича в январе 1920 года. Супрематизм и теоретические построения Малевича уже выходили за рамки канонических представлений о футуризме, как направлении стремившемся к непосредственному эмоциональному выражению динамики современного мира. Однако критики зачастую не обращали на это внимания и относили супрематизм к футуризму.

Вероятно, не будет большим преувеличением утверждение, что если бы до и после 6 февраля 1920 года в культурной жизни Витебска отсутствовала такая составляющая, как театр, город все равно вошел бы в историю мирового театрального искусства и авангарда как место, где в этот день Уновисом была осуществлена постановка футуристической оперы «Победа над Солнцем» и «Супрематического балета».

Но, при всем многообразии сохранившихся материалов (афиша, тексты членов Уновиса, эскизы костюмов и декораций), исследователи долгое время не могли привести ни одного воспоминания очевидца или сколько-нибудь пространной публикации в прессе. Такая ситуация породила мнение, что в отличие от шумевших петербургских спектаклей, витебские постановки не были замечены ни сторонниками, ни противниками нового искусства и не имели резонанса [11, с. 42; 12, с. 67; 42, с. 113].

Заметим, что на тот момент, в Витебске выходила только одна газета – официоз «Известия Витебского губернского совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов», поэтому поле деятельности для критиков было ограничено. Другая проблема состоит в полноте сохранившихся комплектов витебских газет – полного нет ни в одном хранилище и некоторые номера, вероятно, утрачены. Но все же удалось выявить публикацию молодого витебского журналиста Исаака Павловича Абрамского (1902–1981, псевдоним «Амский») со знаковым названием «Витебские “бюджетляне”»³⁰. Позиция и оценки Абрамского достаточно взвешены, хотя автор и не был сторонником «левого» искусства, но смог понять важность происходившего и, критически высказываясь об «игре» и «заумных» возгласах актеров, отметил новаторскую сценографию представлений, к сожалению, оставив нас пребывать в неведении о подробностях действия [14].

17 марта 1920 года в витебских «Известиях» было опубликовано «Обращение Уновиса»³¹, став-

³⁰ Амский [Абрамский], И. Витебские «бюджетляне» / И. Амский [И. П. Абрамский] // Изв. Витеб. губ. совета крест., раб., красноарм. и батрацк. деп. – 1920. – № 30. – 10 февр. – С. 4.

³¹ Обращение «Уновиса» // Изв. Витгубревкома и Губкома РКП. – 1920. – № 59. – 17 марта. – С. 2.

шее по сути манифестом нового объединения. Члены Уновиса отрицали необходимость «возобновлять старое, разбитое пушками Революции», ставили перед собой задачу «ниспровержения старого мира искусств», и построения в «общей творческой работе» нового мира «утилитарных форм», совершив «Революцию Театра, Революцию архитектуры, Революцию музыки».

В редакторском предисловии оговаривалось, что страницы газеты открыты для дальнейшей дискуссии: «Решить, кто с нами, кто против нас, можно, выслушав до конца и увидав результаты работ всех борющихся сторон».

Однако на протяжении года в прессе не отмечено проявлений полемики, хотя есть сообщения о проведении лекций, диспутов, вечеров по вопросам искусства.

Дискуссия продолжилась в связи с выходом в конце февраля 1921 года журнала «Искусство». Всего на протяжении февраля–августа вышло номинально шесть номеров, но второй выпуск был двояким – № 2–3, третий обозначен как № 4–6.

В первом номере было опубликовано тезисное изложение доклада Анатолия Луначарского «Искусство и Революция»³², в котором автор, признавая, что в исканиях футуризма, в его «подъемности», «мажоре» и «технике» что-то может «пригодиться», все же достаточно критично отнесся к футуризму. По мнению Луначарского, преклонение перед «техникой» и «мастерством» ведет к торжеству «неорганических форм» (кубизм, супрематизм) и искусство попадает под власть «самого косного в природе». В несущемся в «барабанно-автомобильном футуризме, автор видит бешеную погоню за наживой “финансового капитала” и призывает: “Нет, – скорее – назад! Мы – за гармоничный строй – с еще большей динамикой!”».

В пику Луначарскому Казимир Малевич в статье «Уновис»³³ выводит «пятую меру современности» – «экономия», и утверждает, что «заборы красоты мирков личности будут разломаны личностью экономической – единой»: «Армии трудовых сил взроют материалы не для старых форм, а новых. Основываясь на этом действительном соответствии пришли к творящему и утверждающему Уновису, поставившему себе цели бороться за образ утилитарного нового миростроения».

В рецензии на первый выпуск «Искусства» Соломон Мерлин (псевдоним «С. Лерман») посчитал невозможным по причине «недостатка места» в газетной статье говорить о сущности «мелкобуржуазного течения» Уновис, отметив безграмотность и «потусторонность» статьи Малевича, которые «нельзя объяснить никаким правом дискуссий»³⁴.

Ряд публикаций 1921–1922 годов были просто погромными для футуризма и Уновиса.

³² Луначарский, А. В. Искусство и революция / А. В. Луначарский // Искусство (Витебск). – 1921. – № 1. – С. 2–3.

³³ Малевич, К. Уновис / К. Малевич // Искусство (Витебск). – 1921. – № 1. – С. 9–10.

³⁴ Лерман, С. Искусство / С. Лерман [С. Мерлин] // Изв. Витеб. губисполкома и губкома РКП(б). – 1921. – № 74. – 5 апр. – С. 2.

Во втором номере «Искусства» бывший сторонник Малевича, учащийся художественного училища Моисей Кунин в пространной статье «Об Уновисе»³⁵ заявляет, что Малевич «преподнес в штампованном виде» учащимся кубизм и футуризм, «утвердив» это как завершение изобразительного искусства и выход к супрематизму, но «Малевичем было сделано до 40 работ и весь супрематизм был исчерпан».

Кунин последовательно раскрывает итоги супрематических экспериментов в различных направлениях: городская среда – «когда весь город оделся в квадраты, круги и треугольники, стало страшно дико, нелепо и смешно»: театр – «опыт вечера “Победы над Солнцем” достаточно показал, что в театре супрематизму места нет»; «теория завоевания пространства» – «теория завоевания пространства путем сопоставления супрематических плоскостей потерпела полное крушение и “Уновис” спустился снова на землю».

Кунин отрицает возможность применения супрематизма в технике, архитектуре и заявляет о необходимости противостоять уничтожению прежних достижений культуры – «мы будем бороться с теми, которые стремятся ослепить нас и отнять то, что является действительной ценностью, действительной красотой».

В этом же номере Александр Ромм, называя «диктатурой» период господства Уновиса в учебном процессе художественного училища (на тот момент высших художественных мастерских), что привело к фактическому существованию двух мастерских: Ю. Пэна – «натуралистического академизма», и Казимира Малевича – «академизма супремокубистического». Брожение учащихся, как пишет Ромм, заставило пригласить «сезаниста» Роберта Фалька и «импрессиониста» Александра Куприна и перейти к программе, построенной «объективно и широко, и соответствующей общим началам о художественном образовании, выработанным центром», который отверг программу в «духе Уновиса»³⁶.

Анализируя работы членов Уновиса, представленные на выставках 1921 года в последнем номере «Искусства», Ромм отмечает, что «живописная техника стоит у Уновиса на должной высоте», но далее автор в своих выводах во многом вторит Кунину, обвиняя членов Уновиса в дилетантизме и неспособности «осмыслить трудную проблему архитектурного ансамбля»³⁷.

Критика искусствоведа и критика художника были все же достаточно взвешены и выдержанны по сравнению с тем, что обрушили на Уновис и «новое искусство» авторы других статей: «Особенно хорошая яичница всмятку получилась из “Войны и Мира” (поэма В. Маяковского. – В. Ш.),

³⁵ Кунин, М. Об Уновисе / М. Кунин // Искусство (Витебск). – 1921. – № 2–3. – С. 15–16.

³⁶ Р. [А. Г. Ромм]. Витебская государственная художественная мастерская / [А. Г. Ромм] // Искусство (Витебск). – 1921. – № 2–3. – С. 24.

³⁷ Ромм, А. Г. Выставка в Витебске 1921 г. / А. Г. Ромм // Искусство (Витебск). – 1921. – № 4–6. – С. 41–42.

где главное действующее лицо, немилосердно перевирая и калеча текст поэмы, представляло собою умалишенного, которому удалось сбежать из психиатрического отделения витгуббольницы»³⁸, «Упомянутый спектакль это не яичница всмятку, а блюдо совершенно иного сорта, а именно сапоги всмятку»³⁹; «Но как понимать такую “беспредметную” живопись, которая для 999 человек из 1000 ни говорит абсолютно, ни чего, ни уму, ни сердцу»⁴⁰; «Убедившись в том, что ничего путного нельзя будет добиться от людей, страдающих безнадежным словесным поносом, не вкладывающих никакого логического содержания в свои высокопарные фразы, одуроченные зрители стали расходиться. Но, заразившись на выставке духом утилитаризма, уходя, пожалели, что такое количество столь дорожающих полотна и красок попорчено зря»⁴¹.

Журналист С. Миндлин составил сатирический словарь «Ключ к пониманию Уновизма»:

«Талант – такой художник, которого никто не понимает.

Гений – такой художник, который сам себя не понимает.

Лектор – больной, страдающий словесным поносом.

Художеств<енная> выставка – одно из отделений дома умалишенных.

Портрет – большая клякса, которую приказано считать изображением человека.

Публика – собрание людей, на обязанности, которых лежит: пожимать плечами, хлопать ушами и платить деньгами»⁴².

На протяжении второй половины 1922 года К. Малевич и его приверженцы покинули Витебск.

«Выздоровление» от футуризма. Витебское художественное училище, сменив несколько названий, в начале 1922 года получило статус художественно-практического института, однако учреждение находилось в тяжелом материальном положении, сопровождавшемся перестройкой учебного процесса, кадровым кризисом, сменой помещений...

Вновь назначенный ректор института, какое-то время бывший членом Уновиса, Иван Гаврис пошел в фарватере «антифутуризма», пытаясь организовать учебный процесс в более традиционном русле и прекратить «грызню из-за “направлений”». Заявления Гавриса звучат прагматично и явно направлены на то, чтобы предстать перед властями с новым лицом и тем самым сыскать их поддержку в бедствиях учреждения: «Деятельность института

направлена к удовлетворению нужд государства и общества в высококвалифицированных работах-практиках в деле художеств<енной> культуры страны»⁴³. Конечно, ректору трудно было мириться с положением, когда «полдюжины “левых” художников имели в общем 15–18 учеников, в то время как единственный академик насчитывал группу постоянных учеников в 50–60 человек»⁴⁴. В апреле 1923 года Гаврис оптимистично докладывал о проделанной работе: «Основы художественного образования за истекшие 3 года потерпели основательную встряску. Под предлогом «революционности», «пролетарского искусства» преподносился дилетантизм или крайний индивидуализм в разных окрасках. В настоящее время институт стал на более здоровый методический путь постановки художественного образования»⁴⁵.

«Выздоровление» от футуризма и нового искусства констатировал в июне 1924 года все тот же Кунин в статье, посвященной памятникам, поставленным в Витебске в первые годы после революции: «Теперь же когда мы (не только мы, но и вся Европа) переболели всякими футуризмами, кубизмами и супрематизмами, когда мы смотрим на тот период, как на “больной период”, сохранить памятники, свидетельствующие о своей, и, нам самим о нашей болезни, извращающие понятие о наших вождях, нет никакой необходимости»⁴⁶.

Спустя четыре года, Иван Гаврис смог уже спокойно подвести итоги: «Майстерні крайніх левых напрамкаў (беспрадметнасьць) былі зачынены па прычыне адсутнасьці сродкаў і малога ліку прыхільнікаў з боку студэнцтва. Шуміха першых гадоў сьціхла»⁴⁷.

Заключение. Споры о новом искусстве не прекращались в Советском Союзе на протяжении 1920-х годов. Они закончились для новаторов травлей и замалчиванием на многие десятилетия. Полемика вокруг футуризма в Витебске ограничилась более кратким периодом. Но это было время активизации художественной критики, насыщенное событиями и выступлениями в печати ярких представителей нового искусства – Марка Шагала, Ивана Пуни, Казимира Малевича. Художественная утопия все более подчинялась идеологии социальной утопии, в которой искусству уделялась вполне утилитарная роль – «организация» человеческого сознания в соответствии с коммунистической доктриной. Казалось бы, во многом сходные преобразовательские устремления социальной революции и сторонников нового искусства все же не

³⁸ Мельчайшина // Вечер. газета (Витебск). – 1921. – № 13.

³⁹ Березов, В. Письмо в редакцию / В. Березов // Вечерняя газета (Витебск). – 1921. – № 14. – 20 сент. – С. 4.

⁴⁰ Миндлин, С. М. О новом искусстве / С. М. Миндлин // Изв. Витеб. губисполкома и губкома РКП(б). – 1921. – № 116. – 25 мая. – С. 4.

⁴¹ Миндлин, С. М. Нашествие футуризма / С. М. Миндлин // Известия Витебского губисполкома и губкома РКП(б). – 1921. – № 150. – 7 июля. – С. 2.

⁴² Миндлин, С. М. Ключ к пониманию Уновиса (Посвящается футуристам, кубистам, супрематистам и прочим> чепухистам) / С. М. Миндлин // Отклики (Витебск). – 1922. – № 2. – 22 мая. – С. 5.

⁴³ И. Г. [И. Гаврис] В Художественном институте / И. Гаврис // Изв. Витеб. губисполкома и губкома РКП(б). – 1922. – № 198. – 31 авг. – С. 3.

⁴⁴ Эвт. Наш Художественный институт // Изв. Витеб. губисполкома и губкома РКП(б). – 1922. – № 226. – 3 окт. – С. 3.

⁴⁵ Гаврис, И. В Художественном институте / И. Гаврис // Изв. Витеб. губисполкома и губкома РКП(б). – 1923. – № 80. – 12 апр. – С. 3.

⁴⁶ Кунин, М. О памятниках в Витебске / М. Кунин // Изв. Витеб. угоркома КП(б) Белоруссии и угорисполкома. – 1924. – № 137. – 19 июня. – С. 2.

⁴⁷ Гаўрыс, І. Вобразнае мастацтва ў Віцебску (Пачатак і канец першага 10-ці годзьдзя Кастрычнікавай рэвалюцыі) / І. Гаўрыс // Віцебшчына. – Віцебск, 1928. – Т. II. – С. 172.

привели к тесному сотрудничеству и взаимодействию. Причины этого отчасти следует искать в негативном отношении власти и общества к футуризму, которое сложилось еще до 1917 года, как следствие эпатажных акций футуристов и отрицания ими значимости иных направлений в искусстве. Если первоначально в витебской прессе есть сообщения о высказываниях представителей власти в поддержку «левого» искусства, то далее прослеживается дискуссия исключительно между «левыми» художниками, с одной стороны, и журналистами, критиками и представителями культурной общественности – с другой. Причем оппоненты новаторов в большинстве своем не предлагали каких-либо альтернативных путей развития искусства или художественного образования, а ограничивались критикой футуризма с позиций вульгарной социологии или консервативного искусствоведения. Исключением здесь являются высказывания А. Ромма о применении в обучении программы, «построенной объективно и широко и соответствующей общим началам о художественном образовании, выработанным центром»⁴⁸, и М. Кунина, жаждущего, в пике эконормии Уновиса, «подлинной живописной культуры» и «наибольшей расточительности богатств и красот мира и наивысшей выразительности на наших холстах»⁴⁹. Примечательно, что позже И. Гаврис отмечает использование достижений «крайних левых»: «Маляўнічыя дасягненні кубізму не пайшлі на вецер, а скарысталіся здольнымі мастакамі і вучнямі ў малярстве сярадняга толку – рэалізме, імпрэсіянізме і нэаімпрэсіянізме. Беспрадметнасць кінула прамень асьвятленьня на графічную, украсавальную, орнамэнтальную працу»⁵⁰.

Публикации в местной прессе являются важнейшим источником, позволяющим раскрыть событийный ряд, позиции и взгляды участников процесса, во многом определивших развитие культуры XX века.

⁴⁸Р. [А. Г. Ромм]. Витебская государственная художественная мастерская / [А. Г. Ромм] // Искусство (Витебск). – 1921. – № 2–3. – С. 24.

⁴⁹ Кунин, М. Об Уновисе // М. Кунин / Искусство (Витебск). – 1921. – № 2–3. – С. 16.

⁵⁰ Гаўрыс, І. Вобразнае мастацтва ў Віцебску (Пачатак і канец першага 10-ці годзьдзя Кастрычнікавай рэвалюцыі) / І. Гаўрыс // Віцебшчына. – Віцебск, 1928. – Т. II. – С. 172.

ЛИТЕРАТУРА

1. Крусанов, А. В. Русский авангард, 1907–1932: исторический обзор: в 3 т. / А. В. Крусанов. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – Т. 1. Боевое десятилетие. Кн. 1. – 2010. – 784 с.
2. Бурлюк, Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста; Письма; Стихотворения / Давид Бурлюк; публ., предисл. и примеч. Н. А. Зубкова. – СПб.: Пушкин. фонд, 1994. – 383 с.
3. Бобринская, Е. А. Русский футуризм / Е. А. Бобринская // Футуризм – радикальная революция. Италия – Россия = Futurismo – rivoluzione radicale. Italia – Russia: [выставка произведений]: к 100-летию художественного движения / [пер. с ит.: В. Сировский, А. Ямпольская; авт. ст.: Б. Аванци] [и др.]. – М.: Красная площадь, 2008. – С. 144–157.
4. Арензон, Е. Р. Хронологическая канва жизни и творчества Велимира Хлебникова. Посмертная история его наследства / Е. Р. Арензон // Хлебников, В. Собрание сочинений: в 6 т. / Велимир Хлебников; под общ. ред. Р. В. Дуганова. – М.: Наследие, 2000–2006. – Т. 6, кн. 2. – 2006. – С. 249–276.
5. Парнис, А. Е. К истории одной полемики: Ф. Т. Маринетти и русские футуристы / А. Е. Парнис // Футуризм – радикальная революция. Италия – Россия = Futurismo – rivoluzione radicale. Italia – Russia: [выставка произведений]: к 100-летию художественного движения / [пер. с ит.: В. Сировский, А. Ямпольская; авт. ст.: Б. Аванци] [и др.]. – М.: Красная площадь, 2008. – С. 177–185.
6. Карасик, И. Н. Манифест в культуре русского авангарда / И. Н. Карасик // Поэзия и живопись: сб. тр. памяти Н. И. Харджиева / сост. и общ. ред. М. Б. Мейлаха, Д. В. Сарабьянова. – М.: Яз. рус. культуры: Кошелев, 2000. – С. 129–138.
7. Сапрыкина, Е. Ю. Футуризм и авангардная культура Италии / Е. Ю. Сапрыкина // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): теория, история, поэтика: в 2 кн. / Учреждение РАН «Институт мировой литературы им. А. М. Горького»; [отв. ред. Ю. Н. Гирич]. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – Кн. 1. – С. 360–412.
8. Крусанов, А. В. Русский авангард, 1907–1932: исторический обзор: в 3 т. / А. В. Крусанов. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – Т. 1. Футуристическая революция (1917–1921). Кн. 1. – 2003. – 808 с.
9. Письмо К. И. Чуковского С. М. Боткину. 22 сентября 1913 г. // Чуковский, К. И. Собрание сочинений: в 15 т. – 2-е изд., электр., испр. – М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2013. – Т. 14: Письма (1903–1925). – С. 313–314.
10. Малевич, К. С. Собрание сочинений: в 5 т. / К. С. Малевич. – М.: Гилея, 1995–2004. – Т. 5: Произведения разных лет: статьи. Трактаты. Манифесты и декларации. Проекты. Лекции. Записи и заметки. Поэзия / сост., публ., вступ. и закл. ст., подгот. текста, коммент. и примеч. А. С. Шатских. – 2004. – 619, [1] с.
11. Горячева, Т. В. «Директория новаторов»: Уновис – группа, идеология, альманах / Т. В. Горячева // Альманах Уновис № 1: Факсимильное издание. – М.: СканРус, 2003. – С. 7–54.
12. Шатских, А. С. Витебск. Жизнь искусства 1917–1922 / А. С. Шатских. – М.: Яз. рус. культуры, 2001. – 256 с.
13. Крусанов, А. В. Русский авангард, 1907–1932: исторический обзор: в 3 т. / А. В. Крусанов. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – Т. 2, кн. 2. Футуристическая революция (1917–1921). – 2003. – 608 с.
14. Шишанов, В. «Витебские бюджетные» (к вопросу об осещении театральных опытов Уновиса в витебской периодической печати) / В. Шишанов // Малевич. Классический авангард. Витебск – 12: [альманах / ред. Т. Котович]. – Минск: Экономпресс, 2010. – С. 57–63.

Поступила в редакцию 29.08.2016 г.

Сімвалічнае ўвасабленне архетыпа ценю ў паэме А. Міцкевіча “Дзяды”

Жылко У. А.

Установа адукацыі “Гродзенскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Янкі Купалы”, Гродна

У артыкуле разглядаецца адметнасць увасаблення архетыпа ценю ў паэме А. Міцкевіча “Дзяды”. Абапіраючыся на архетыпічную тэорыю К. Г. Юнга, аўтар адзначае, што выяўленне адметнасці мастацкага ўвасаблення архетыпа ў паэме адбываецца на суб’ектыўным узроўні асобнага персанажа (Густаў-Конрад, душы грэшнікаў), або на калектыўным узроўні супольнасці (вобразнае ўвасабленне ўлады як ворага і дэструктыўнай дзейнасці чужынцаў) – тое, што супрацьстаіць і перашкаджае гарманічнаму развіццю, парушае звыклы парадак і затармажвае дынаміку. Падкрэсліваецца, што на змястоўную афарбоўку ўвасаблення архетыпа ў мастацкіх вобразах, сімвалах, сюжэтах уплывае не толькі сусветны досвед, але і эпоха, сацыякультурны кантэкст, культурная праграма. Архетып ценю адлюстраваны А. Міцкевічам у паэме “Дзяды” ў розных сімвалічных мадыфікацыях, аб’яднаных адмоўнай канатацыяй. Адначасова звяртаецца ўвага на амбівалентнасць архетыпа: прыняцце ўласнага ценю, змаганне і пераадоленне калектыўнага ценю садзейнічае развіццю асобы і супольнасці. Гэта даследаванне з’яўляецца ўнёскам у выяўленне архетыпічных аспектаў беларускай культуры XIX стагоддзя.

Ключавыя словы: архетыпы культуры, архетып ценю, калектыўнае бессвядомае, дуалізм светабудовы, індывідуальны і калектыўны ўзроўні архетыпа, архетыпічны вобраз, сімвалы, Карл Юнг, Адам Міцкевіч, паэма А. Міцкевіча “Дзяды”.

(Искусство и культура. – 2017. – № 2 (26). – С. 60–65)

Symbolic Embodiment of the Archetype of Shadow in A. Mickiewicz’s poem «The Dziady»

Zhylo U. A.

Educational Establishment «Grodno State Yanka Kupala University», Grodno

The article deals with the embodiments of the archetype of Shadow in A. Mickiewicz’s poem «The Dziady». Using the Jungian archetypal theory it is noted that the detection of particular artistic expression of the archetype of Shadow in the poem takes place on the subjective level of the individual character (Gustav-Konrad, the souls of sinners), or on the level of the collective community (the figurative embodiment of the power as an enemy and the destructive activity of aliens) – all that opposes and prevents the harmonious development, violates the usual order and inhibits the dynamics. The author emphasizes the specific images, which are projected on the archetype of Shadow are due not only to the world’s collective experience, but also the era, the social and cultural context, the dominant cultural program. In the context of the cultural understanding of the ambivalence of the archetype of Shadow: the struggle and the acceptance of own Shadow promotes the development of the individual and the society. This study is a contribution to the development of the archetypal aspects of Belarusian culture of the XIX century.

Key words: archetype of culture, the archetype of shadow, the collective unconscious, the universe dualism, the individual and the collective level of the archetype, symbols, Carl Jung, Adam Mickiewicz, the poem «The Dziady».

(Art and Cultur. – 2017. – № 2 (26). – P. 60–65)

Усеахопліваючымі сімваламі праяваў калектыўнага бессвядомага і адначасова культурнай субстанцыяй, якая спараджае імпульсы да станаўлення супольнасці на падсвядомым і ментальным узроўнях, з’яўляюцца архетыпы. Архетыпы характарызуюць асноўныя ўласцівасці як асобы, так і грамадства, супольнасці, уплываюць на асаблівасці светаўспрымання, духоўныя арыентацыі і сацыякультурныя дасягненні яе членаў. З аднаго боку, архетыпы абумоўліваюць схільнасць да паводзін пэўнага тыпу, з другога – калектыўныя ідэі, вобразы, якія выяўляюцца ў міфах, казках, мастацтве, выказваюць “дух эпохі” ў сімвалічнай форме. Архетыпы канцэнтруюць у сабе пачуццёвыя, эстэтычныя, культурныя ўяўленні [1, с. 147]. Свядомасці дасяжныя толькі архетыпы, увасаблення ў сімвалічнай форме.

Сфера бессвядомага, інтуіцыі, ілюзіі адыгрывала вызначальную ролю ў межах светапогляднага ўзроўня рамантычнай сацыякультурнай

парадыгмы, што, безумоўна, знайшло адлюстраванне і ў мастацкай творчасці многіх суб’ектаў культуры. Тое, што ўвасоблена ў ілюзіях, мроях, эмацыйна-пачуццёвай сферы, сферы звышрэальнага, бессвядомага становілася натхняльным чынікам, імпульсам у творчасці і жыцці для суб’ектаў рамантычнай сацыякультурнай парадыгмы. Адным з паказальных прыкладаў у гэтым дачыненні выступае паэма А. Міцкевіча “Дзяды”, якая мае ўсе падставы для аналізу з пункту гледжання архетыпалогіі. Асабістае бессвядомае, паводле К. Юнга, адпавядае архетыпа ценю, пад якім варта разумець “негатыўную” частку асобы – “суму схаваных, нявыгадных уласцівасцяў, недастаткова развітых функцый і зместу асабістага бессвядомага [2, с. 72]”.

Мэта дадзенага артыкула – выявіць на матэрыяле паэмы А. Міцкевіча “Дзяды” асаблівасці мастацка-сімвалічнага ўвасаблення архетыпа ценю як аднаго з цэнтральных архетыпаў у сферы бессвядомага. У дачыненні да вызначальнага

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: uliana915@mail.ru – У. А. Жылко

ў працэсе айчыннага нацыястанаўлення гісторыка-культурнага перыяда XIX ст. выяўленне акрэсленай адметнасці падаецца надзвычай актуальным, паколькі дае магчымасць не толькі раскрыць раней не вывучаныя аспекты культурных тэкстаў, але і дазваляе глыбей зразумець прыхаваныя імпульсы і сімвалы нацыянальнай самасвядомасці беларусаў.

Архетып у разуменні К. Юнга. К. Юнг тэрэтычна распрацаваў феномен калектыўнага бессвядомага, што складаецца з архетыпаў – першасных вобразаў, універсальных мадэляў канцэнтрацыі досведу, назапашанага калектыўна ўсімі папярэднімі пакаленнямі [3, с. 190]. Архетыпічная тэорыя ў рамках гуманітарыстыкі была пашырана некаторымі паслядоўнікамі К. Юнга Э. Нойманам, Дж. Хендэрсанам, Дж. Хілманам і іншымі. У айчыннай гуманітарнай навуцы выяўленню архетыпаў у розных культурных тэкстах прысвечаны працы культуролагаў: У. Конана, Л. Кажухоўскай, А. Свечнікавай.

Праведзенні К. Юнгам даследаванні дазволілі даказаць, што індывідуальная псіхіка з’яўляецца не толькі прадуктам асабістага досведу, але і “валодае даасабістым і трансасабістым вымярэннем, якое выяўляецца ва ўніверсальных патэрнах і вобразах ўсіх сусветных рэлігій і міфалогій [4, с. 10]”.

Архетыпы – першапачатковыя вобразы, найбольш старажытныя і найбольш усеагульныя формы ўяўленняў чалавецтва аб свеце, адлюстраванне паўтаральнага досведу чалавецтва ў сімвалічнай форме. Гэта прыроджаныя псіхічныя структуры, якія ляжаць у аснове агульначалавечай сімвалікі сноў, міфаў, казак, іншых аб’ектаў мастацкай фантазіі. Пачынаючы ад першых міфаў да сённяшніх вобразаў масавага мастацтва можна заўважыць няспыннае аднаўленне і бясконцы паўтор гэтых вобразаў. У выніку адбываецца структураванне назапашанага досведу і фарміраванне на яго аснове вобраза культуры, дасяжнага для свядомасці толькі ў сімвалічнай форме.

Вылучэнне архетыпа ценю ў структуры сферы бессвядомага асобы абумоўлена спрадвечным дуалізмам чалавечай сутнасці. Аб дваістасці чалавечай прыроды гаворыцца ў многіх казках і легендах, пра гэта пісалі не толькі псіхологі, але і філосафы, пісьменнікі і паэты. Дуалізм асобы з’яўляецца паказчыкам складаных узаемадачынненняў асабістага досведу і знешніх выклікаў, імпульсаў рэчаіснасці. Яшчэ старажытнагрэцкі філосаф Платон звярнуў увагу на тое, што чалавечая душа падобная крылатай каласніцы, запражанай двума коньмі. Адзін з іх – чорны, выступае ўвасабленнем зла, імкнецца да зямлі, да ніжэйшых памкненняў і інстынктаў, другі – белы, сімвалізуе светлы пачатак, дабро, ён скіраваны да нябёсаў, да свету чысціні і гармоніі. Задача чалавека – навучыцца кіраваць гэтымі двума пачаткамі сваёй душы, падпарадкаваць іх сваёй волі для гарманічнага існавання і развіцця. Дадзеная неабходнасць датычыцца і нацыі як супольнага суб’екта культурнага і гістарычнага развіцця.

Паводле канцэпцыі К. Юнга вылучаюцца два ўзроўні ў даследаванні архетыпа ценю:

- суб’ектыўны, выражаны ў індывідуальным бессвядомым;
- аб’ектыўны, які захоўваецца ў калектыўным бессвядомым. Калектыўны цень сінтэзуецца на

аснове негатыўнага агульначалавечага супольнага вопыту. Можна вылучыць цень буйных сацыяльных супольнасцей (абагульнены негатыўны нацыянальны, рэлігійны досвед). Дадзеныя ўзроўні, вылучаныя тэрэтыкам псіхааналізу, абумовілі логіку нашага даследавання паэмы А. Міцкевіча “Дзяды” на прадмет выяўлення архетыпічных сімвалаў ценю.

Суб’ектыўны ўзровень адлюстравання архетыпа ценю ў паэме А. Міцкевіча “Дзяды”. Найперш варта звярнуцца да адметнасці ўвасаблення ў паэме “Дзяды” суб’ектыўнага ўзроўня адлюстравання архетыпа ценю. На наш погляд, найбольш яскрава дадзены архетып выяўлены ў адным з цэнтральных вобразаў паэмы – вобразе паэта Густава-Конрада. Спалучэнне двух імёнаў, прадпрынятае аўтарам, наглядна дэманструе прысутнасць у мастацкім вобразе двух бакоў чалавечай асобы. Першы бок – постаць пустэльніка, які хутчэй нагадвае здань, “жывога мерцвяка”, прывіда, у якім увасоблена крайняя ступень адчужанасці чалавека ад рэальнага свету.

Усвядомленая, прынятая за норму аддаленасць ад грамадства для аскетычнага жыцця ў адзіноце ў бязлюдным месцы выступае вызначальнай у вобразе пустэльніка Густава. Пакутуючы ад няспраўджаных надзей на ўзаемнае каханне, страчаны для свету, для людзей і для сябе Густаў літаральна пераўтвараецца ў здань: *О не, нябожчык толькі я для сьвету! / Пустэльнік я! Мiane вы зразумеіце! [4, с. 73]; Жакліва, дзеці, бо тут перад вамі / Стаіць мярцвяк з адкрытымі вачамі [4, с. 111].* Самотны Густаў адмаўляецца ад усяго, што было значным і дарагім раней, у часы маладосці, калі жывымі былі надзеі на лепшае: “сябры, навука, слава і Айчына!” [4, с. 111] страчваюць значнасць для яго. Па сутнасці, юнак сам пасля ўсвядомленай адмовы, уцёкаў, “смерці для свету жывых” пераўвасабляецца ў цень сваёй каханай Марылі і абяцае быць ёй да канца, калі іх душы сустрэнуцца. Адмаўленне ад жыцця ў рэальнасці, жыццё катэгорыямі мінулага ў краіне успамінаў, уцёкі ад рэчаіснасці ў свет мроі – вось той складнік індывідуальнага бессвядомага, які замянае далей развівацца асобе, перакрывае магчымасці стваральнай дзейнасці.

Аскетызм і адчужанасць як вызначальныя рысы асобы маюць пэўныя асацыяцыі з архетыпам пустыні, якая згадваецца ў аналітычнай псіхалогіі паслядоўнікаў юнгіанства: “Класічным сімвалам адчужэння з’яўляецца вобраз пустыні. Характэрна, што менавіта ў пустыні сустракаюцца правыя Бога [5, с. 53]”. А ў самым адчайным становішчы чалавеку можа дапамагчы толькі Бог, або, паводле К. Юнга, самасць як архетып, як першавобраз цэласнасці. Менавіта ў пустыні як сістэме крайняй адчужанасці адбываецца сустрэча чалавека з самасцю (гэта значыць усвядомленне і прыняцце сапраўднага адзінства сваёй асобы).

Дух словамі А. Міцкевіча прамаўляе спрадвечную ісціну пра дуалізм свету і душы: *О, чалавек, каб ведаў ты сваю ўладу! / У міг, як толькі твая думка мільгане, ... Пральеца цёплы дождж, зямлю гром скалане, ... / Шатаны ўжо яе пільнуюць і... анёлы: / Хісьнеш ёй пекла ці ёй неба азарыцца. < ... > О, людзі! Кожны з вас, самотны і замкнёны, / Мог вераю і думкай зруйнаваць бы троны [6, с. 29].* Для ўласнага адраджэння і пераадолення ў

сабе ценю неабходна “вера і думка” – па сутнасці, менавіта яны выступаюць умовай перайначвання крызісу як асобы, так і супольнасці – сілай, здольнай перамагчы тыранію і гвалт любога дэспатычнага рэжыму. Ксёндз Пётр таксама спрычыніўся да выяўлення самасці (існай сутнасці асобы паэта), прысутнасці Бога ў душы, якая заблукала ў цемры мрояў, спрабуе ўказаць на сапраўднае прызначэнне Густава і ацвярэзіць яго для канструктыўнай, стваральнай дзейнасці, звярнуць увагу на замінаючы бок асобы з мэтай пераадолення яго ў сабе: *І перад сьветам і перад сабою, чуеш, / Ты больш, чым перад Панам Богам, грэшны, / Бо чалавек ня дзеля сьлёз ці жартаў сьмешных / Народжаны, а каб тварыць дабро ўсім людзям!* [4, с. 115]. Маючы паэтычную душу, усвядоміўшы сваё прызначэнне як месіі-выратавальніка народа па сродках паэтычнага слова, пустэльнік Густаў у выніку перараджаецца ў паэта Конрада, у вобразе каторага таксама персаніфікаваны праявы архетыпа ценю. Самотнасць, адчужанасць паэта Конрада ад свету людзей падкрэслівае той факт, што толькі Бог і прырода ў стане зразумець яго: *Ты, Божа, ты Прырода! Абвастрэце слых, / Вас годная мэлёдыя песьняў маіх. / Я майстар! <...> Кручу я зоры сілай духу. / <...> Прыроды, Бога варты сьпеў мой зорны! / Ён твор мой, ён сам жыцьцятворны* [6, с. 81].

Адметнасцю злучэння з уласнай самасцю (паэтам) выступае праява ценю – імкненне стаць на роўных з Богам, выклік абсалютнай улады Усявышняга: *Я прагну ўлады – дай, адкрыў шлях да яе! <...> / Хачу я ўладу мець, якую сам Ты маеш, / Хачу я душамі ўладаць, як Ты ўладаеш* [6, с. 91]. Неабходны працэс аддзялення “Я” ад ценю павінен завяршыцца прыняццем ценю, для таго каб асоба магла развівацца далей. Рэфлексіўныя імкненні Конрада выступаюць праявай тых дрымотных псіхічных сілаў, якія валодаюць вялікай дынамікай і здольныя прывесці асобу ў выніку альбо да росту, альбо да катастрофы. Паводле К. Юнга, сцэнар заложыць “ад падрыхтаванасці і ўстановак свядомасці”. Выяўлены ў асобе паэта Конрада архетып ценю выступае неабходным крокам у развіцці асабістай гісторыі, яго пераадоленне адкрывае доступ да энергіі калектыўнага бессвядомага. Сам гэты працэс праходзіць у адпаведнасці з дыялектычнай трыядай: тэзіс (праявы архетыпа эга/персоны) – антытэзіс (праявы архетыпа ценю, выключаныя з эга/персоны) – сінтэз (здабыццё новага, прагрэсіўнага ўзроўню ўзаемадзеяння свядомасці-бессвядомага).

У паэме А. Міцкевіча бачыцца варыянт “барацьбы з ценом”, прадстаўленай у антрапаморфным абліччы. Часта гэты антрапаморфны праціўнік валодае ўсімі якасцямі характару героя, але з “процілеглым знакам”, яго воля звярнула тыя ж самыя задаткі не ў сферу добра, а ў сферу разбуральнага, дэструктыўнага. Гэтага часта небяспечнага двайніка можа перамагчы толькі сам герой – толькі ён у стане пераадолець цёмны бок сваёй жа асобы. У асабістай гісторыі – здабыццё чалавекам месца ў соцыуме, прызнанне і пераадоленне разбуральных імпульсаў у сабе, здабыццё самакантролю і адказнасці перад сабой і грамадствам. К. Юнг разглядае ценю як крыніцу жыццёвай

сілы, творчага пачатку ў жыцці чалавека. На думку К. Юнга, чалавек, убачыўшы свой ценю, лепш усведамляе і светлы бок сваёй асобы. Знаходзячыся паміж гэтымі дзвюма супрацьлегласцямі, успрымаючы адначасова свой ценю і сваё святло, асоба непазбежна адчувае і ўласную самасць, цэласнасць.

Момант стваральнай дзейнасці Конрада, моц яго паэтычнага слова ў паэме А. Міцкевіча выступаюць імпульсам да выяўлення ў сабе імкнення да роўнасці з Богам-дэміургам. Нясціплае самаўзвялічванне і папрокі ў бок Творцы за кару “няшчасных палякаў” падкрэсліваюць адмоўную арактарыстыку асобы паводле хрысціянскай дактрыны. Дэмані, цешачыся раздорам з Богам, чакаюць канчатковага грахоўнага падзення героя для таго, каб назаўсёды авалодаць яго душой. Д’ябал выступае варыянтам архетыпа ценю, г. зн. небяспечнага аспекту непрызнанай, цёмнай паловы чалавека [2, с. 101].

Аднак ксёндз выратаўвае паэта, выганяе з Конрада злога духа. Анёлы просяць Усявышняга дараваць паэту: не шанаваў ён Госпада, але любіў свой народ і пакутаваў за яго. І Бог яму даруе гонар і выклік. Дадзены драматычны момант паэмы акурат апісвае не што іншае, як выяўленне і прыняцце ў сабе ценю – прыхаванай сутнасці, бунтуючага паэта, уладара над сэрцамі людскімі, роўнага Богу-Творцы. Дараванне ад Бога атрымана таму, што ў гэтым нясціплым самаўзвялічванні чытаецца не выключна эгаістычны матыў імкнення валодаць светам і людзям – імпульс яго накіраваны на абуджэнне змагарных матываў і выратаванне знявечанага пад чужой уладай свайго народу: *Калі дасі мне ўладу, роўную Тваёй, / Я свой народ ствару, як песьню трапяткую, / І больш вялікае, чым Ты зраблю я дзіва – / Бо песьня будзе назаўжды шчаслівай!* [6, с. 89]. Відавочным з’яўляецца прызнанне ў сабе сілы, роўнай боскай, усведамленне цэласнасці сваёй асобы і яе значнасці ў жыцці народа, сваёй самасці. Трэба ўлічыць тую заўвагу К. Юнга, што ценявая частка асобы – не выключна штосьці адмоўнае, яна толькі ўспрымаецца “Я”-свядомасцю як адмоўнае, так як змяшчае ўсе тыя рысы, якія былі выцесненыя са свядомасці. У выпадку з вобразам Конрада, яго самаўзвялічванне ўспрымаецца не як грахоўны замаха на Божую ўладу (*Гэй, зьбірайся на помсту ў дарогу, / Пойдзем з Богам альбо супраць Бога!* [6, с. 73]), а як імкненне выратаваць і вызваліць уласны народ ад д’явольскай улады імперыі. Паэт хоча “наставіць і праславіць народ” – дадзеная матывацыя не індывідуальная, а хутчэй самаахвярная. І пустэльнік-самотнік Густаў перараджаецца ў паэта-змагара, вязня царскага рэжыму, за жыццё якога паплечнікі (Жыгота, Зан і іншыя гістарычна дакладныя персанажы ў паэме) гатовы ахвярваць сабой, усведамляючы яго небеспастаўную значнасць у справе змагання з ворагам у няпросты для народа час.

К. Юнг падкрэслівае важнасць фарміравання архетыпа ценю: “Кожнаму асобнаму чалавеку неабходны пераварот, унутранае раздваенне, разлажэнне ўстойліва існуючага і абнаўленне <...> [2, с. 11]”. У выпадку з героем паэмы Густавам-Конрадам раздваенне і пераадоленне выступаюць відавочнымі на працягу сюжэта. Праз

невыноснасць уласных пакутаў Густаў-Конрад павінен зрабіць выбар: альбо загінуць, знікнуць са свету, пераўтварыцца ў здань, альбо пачаць складаны шлях свайго духоўнага перараджэння і развіцця. І першым крокам на гэтым шляху з'яўляецца прымірэнне паэта са сваім ценем, гэта значыць пашырэнне яго свядомасці, якое абмежавана ўласнай самотнасцю і самаўзвялічваннем. Чарговым крокам выступае стаічнае прыняцце пакутаў, самаахвярнасць у імя ідэі выратавання народа: Конрад і папличнікі па барацьбе становяцца вязнямі-ахвярамі. Такім чынам, у дадзеным вобразе аўтар спыніў увагу на такім актуальным для змагарнай эпохі канцэпце “мастак і ўлада”, заснаваным на спрадвечным супрацьстаянні сілы творчасці і прыгнёту імперыі.

А. Міцкевіч у сваёй паэме праілюстраваў адзін з магчымых шляхоў пераадолення індывідуальнага архетыпа ценю: атрымаць энергію ценю, максімальна выкарыстоўваць разбуральныя энергіі бессвядомага, пераўтвараючы іх у пазітыўныя, дапамагае менавіта творчасць, паколькі таямніца творчасці непарыўна знітаных са свабодай, дабром, павагай і даверам да навакольнага свету і людзей – неад'емнымі якасцямі духоўнасці ў асобным чалавеку і ў грамадстве ў цэлым.

Увасабленне архетыпа ценю ў вобразах душаў грэшнікаў у паэме “Дзяды”. Аб прыродзе канфілікту розных бакоў асобы К. Юнг пісаў наступнае: “Як толькі чалавек ўсведамляе, што ў яго <...> ёсць цень, што яго вораг у яго ўласным сэрцы, пачынаецца канфлікт, і адзін становіцца двума [2, с. 52]”. Дадзены канфлікт у паэме А. Міцкевіча змушае душы грэшнікаў вяртацца на зямлю для пакаяння – прызнання ўласнага ценю як негатыўнага боку асобы, адмоўнага фактара пры жыцці. К. Юнг лічыць, што асоба ніколі не можа “пераскочыць” праз уласны цень або “падмануць” яго. Насупраць, прызнанне ценю неабходна для ўсведамлення сваёй недасканаласці, каб усталяваць зносіны з іншымі людзьмі, разумець узаемасувязь з імі, мець патрэбу ў іх дапамозе і падтрымцы.

У паэме “Дзяды” сімвалічнае ўвасабленне архетыпа ценю ў грахах душаў памерлых, праз прыняцце асабістага бессвядомага арыентаваны не на пераадоленне псіхалагічнага крызісу, а на прымірэнне са сваім ценем з мэтай вызвалення ад яго дамінуючай улады над асобай (душой) пасля таго, як яна пакінула гэты свет. Дадзенае аднаўленне адбываецца на ўзроўні іншай рэальнасці другога вымярэння, якое, аднак, мае сувязь з наяўным часам і прасторай праз містычны абрад Дзядоў – пакліканне душаў у свет жывых для дапамогі і пераходу ў іншы стан (пекла або рай, дараванне вечнага супакою або вечных пакут).

Ступені граху (у А. Міцкевіча – ступені парадку духаў: духі першага, другога, трэцяга парадку. – У. Ж.) вызначаюць якасныя ўвасабленні характарыстык архетыпа ценю як часткі сферы бессвядомага ў асобе або супольнасці. Успрымаючы душу як асобу, выяўленыя ў ёй грахі выступаюць выражэннем архетыпа ценю як часткі індывідуальнага бессвядомага, пераасэнсаванага і ўсведамленага пасля смерці чалавека, і таму не прынятага ў час.

Калі ў чалавека “завышаныя ідэалы” і ён бачыць сябе больш дасканалым, чым астатнія, то тым самым ён міжволі прыніжае іншых ці ставіць іх у падпарадкаванае, рабскае становішча. Дадзены момант у А. Міцкевіча падкрэслены праз вобразнае ўвасабленне канцэпта “жорсткага пана”, адлюстраванага ў адной з грэшных душаў. Пан пры жыцці праз свой высокі сацыяльны статус надзяляе сябе ўяўнай уладай над жыццямі людзей, здзекуецца, зневажае, прыніжае і забівае прыгонных, пераступаючы мяжу дазволенага, адлюстроўваючы ва ўласнай асобе жывельныя разбуральныя інстынкты. К. Юнг падкрэслівае жывельныя, інстынктыўныя пачатак, які ўласцівы архетыпу ценю, наступным чынам: “<...> цела гэта – жывёла, якая мае жывельную душу, гэта значыць, жывая сістэма, падуладная інстынкту. Злучыцца з гэтым ценем – значыць сказаць «так» інстынкту, тым самым таксама сказаць «так» той жахлівай дынаміцы, якая пагражае з-за кулісаў [2, с. 35]”. Інстынктыўны бок жорсткасці пана – прыроджаны інстынкт разбурэння, які хаваецца ў сферы бессвядомага асобы. Выкрыты цёмны бок душы пана-тырана “ўва ўладзе духа злога” заканамерна суправджаецца дэманічнымі істотамі.

У вобразе грэшнай душы пана бачыцца сацыяльна абумоўленая характарыстыка, што выступае праявай калектыўнага ўвасаблення архетыпа ценю ў вобразе ворага. Душа пана ў паэме А. Міцкевіча выступае засяроджаннем крыважэрнага боку асобы-тырана, несправядлівага ўладара, доказам чаго з'яўляюцца прыжыццёвыя схільнасці пана-ката: пакараць да смерці розгамі свайго прыгоннага за сарваны ў садзе яблык, выкінуць замярзаць галодную жанчыну з малым дзіцём. Прызнанне ў сабе жорсткасці і несправядлівасці праз шчырае пакаяння перад жывымі і мёртвымі, прызнаць і прыняць свой цень пасля смерці, паводле хрысціянскай дактрыны, дазваляе прыняць заслужанае пакаранне і тым самым вызваліцца: *Справядлівы Твой прысуд, о, Божа! / Хто ня быў ні разу чалавекам, / Чалавек таму не дапаможа* [4, с. 35].

Сярод момантаў мастацкага пераасэнсавання архетыпічных вобразаў ценю ў “Дзядах” выступаюць такія якасці індывідуальнага бессвядомага, як жорсткасць у дачыненні да бліжняга, няўважлівасць, хцівасць, неўсведамленая бесклапотнасць, легкадумнасць, поўная летуценная адарванасць ад рэальнасці, гульня з чужымі пачуццямі. Дадзеныя рысы выступаюць разбуральнымі для чалавечай асобы (душы) з пункту гледжання хрысціянскай парадигмы маральнасці, паколькі супярэчаць ёй у сваёй сутнасці. Некаторыя з пералічаных характарыстак ценю персаніфікаваны ў вобразе душы летуценніцы-Зосі, якая сустракаецца са сваім ценем ужо пасля смерці: *Слухайце, звяжайце ў сябе лепей, / Так, паводле Богага наказу, / Не крануўся хто зямлі ні разу, / Той наўрад ці можа быць на небе* [4, с. 57].

Пра тое, што любоў да бліжняга магчымая толькі пры любові да сябе, гэта значыць, пры прыняцці асобай усяго, у тым ліку, уласнага ценю, кажа К. Юнг: “Але калі людзі будуць выхаваны так, каб выразна бачыць ценявы бок сваёй прыроды, то можна спадзявацца, што яны на гэтым шляху

навучацца таксама лепш разумець і любіць сваіх блізкіх [2, с. 31]". Менавіта з гэтым у А. Міцкевіча звязаны матыў даравання граху душам-пакутнікам: душам пестуноў-дзяцей, летуценніцы-Зосі, душам закатаваных сялян-цярпліўцаў – прызнанне недасканаласці, пакаянне ў злачынствах ёсць падставай для даравання.

К. Юнг у сваёй канцэпцыі звяртае ўвагу, што архетып ценю можа з'яўляцца перад свядомасцю ў розных відах: антрапаморфным або зааморфным, мужчынскім або жаночым, адзінкавым ці множным. У паэме А. Міцкевіча "Дзяды" акрамя разгледжанага адзінкавага (суб'ектыўнага) ўзроўня сустракаем і калектыўны (аб'ектыўны) узровень уваблення разглядаемага архетыпа ў сімвалічнай форме архетыпічных вобразаў.

Калектыўны ўзровень уваблення архетыпа ценю ў паэме А. Міцкевіча. Індывідуальныя цень складаецца з выцсненых ў бессвядомае перажыванняўасобнага індывіда, калектыўны цень можа прымаць форму "вобразу ворага" – вялікіх сацыяльных груп ці народаў. Калектыўны цень, як правіла, утрымлівае два сэнсавыя кампаненты: нянавісьць і адчужэнне. Нянавісьць выяўляецца ў прызнанні правамернасці, апраўданасці гвалту ў адносінах да пэўных сацыяльных груп (па нацыянальнай, рэлігійнай, эканамічнай прыкметах). Яна распаўсюджваецца на тых, хто прызнаецца сацыяльна небяспечным, актыўна-супярэчным генеральнай лініі развіцця супольнасці (напрыклад, акупанты-прыгнятальнікі). Калектыўны цень можа праецыравацца на тыя сацыяльныя групы, якія перашкаджаюць, замянаюць развіццю сацыяльнай супольнасці ў канкрэтны гістарычны перыяд.

Дадзены ўзровень базіруецца на негатыўным досведзе супольнасці, абумоўленым тагачаснымі гістарычнымі абставінамі. Улада імперыі выкарыстоўвала кантроль як вядучую форму прыгнёту: кантроль ідэй, абмежаванне самастойнага культурнага развіцця, цензура інфармацыі, цензура любога віду самавыяўлення асобы і супольнасці (скасаванне статута, русіфікацыя, забарона ўніяцтва). Гэтыя чыннікі безумоўна парушаюць звыклы парадак існавання, уяўляюцца небяспекай гарманічнаму існаванню супольнасці, а значыць патрабуюць пераадольвання шляхам супраціву, змагання.

Сімвалічным увабленнем усюдыіснага зла, архетыпа ценю калектыўнага (супольнага) узроўня ў паэме А. Міцкевіча "Дзяды" выступаюць розныя мадыфікацыі вобраза ворага. Уласцівасці ценю праецыруюцца на ўладу прыгнятальнікаў, якія ўвасабляюць тагачасную дэструктыўную для супольнасці, варажую да ўсяго нацыянальнага царскую ўладу. Вербалізацыя ідэй змагання з несправядлівасцю выступае ў якасці матывацыі да актыўных дзеянняў, да змагання і самаахварнасці ў выпадку паразы: *Глядзі, жайнер маскальскі зь дзідаю падскочыў, / І вастрыё кроў нашага народа смокча, – / Што ж ты зрабіў, найгоршы з катаў, сам прапашчы, / Адзін паправіўся ты, Бог табе прабачыць?! [6, с. 147].*

Негатывізм у дачыненні да імперыі-агрэсара падкрэсліваецца паэтам праз акцэнт на разбуральнай, спусташальнай, выключна прысвойваючай дзейнасці народа ў гісторыі: *Але вір патопу*

прайшоў праз раўніну, / Зусім не пакінуўшы рыцьвін струменяў, / І орды плямён, што пайшлі з той айчыны, / Зусім не пакінулі сьледу агменяў [6, с. 295]. Колькі прыдумалі гвалту і ўціску, / Колькіх нявінных сагналі, забілі, / Земляў спустошылі колькі, зглумілі. / Кроўю ліцьвіна, сьлязой украінкі, / Скарбамі Польшчы – сплацілі дарэшты [6, с. 307].

Увасабленне архетыпа ценю назіраецца ў А. Міцкевіча ў вобразах т. зв. здраднікаў, панскіх прыслужнікаў – іх інтэрпрэтацыя ў мастацкай творчасці суправаджалася продажам душы д'яблу – варажы бок выяўленага калектыўнага ценю падкрэсліваецца сувяззю з цёмнымі дэманічнымі сіламі: *Але хто бачыў Петэрсбург – адчуе, / Яго паставілі, хіба, шатаны [6, с. 315]. Дэманічнае ўвасабленне ворага падкрэсліваецца характэрным суправаджэннем прыслужнікаў д'ябла. Так тлумачыць небяспеку цара для народа Юзаф: *А цар нам – зьлейшы, –будучыні пагражае, / Ён і зярняты для пасеву зьніштажае, / Шатан яму сваю мэтоду зла тлумачыць [6, с. 57].**

Як бачна, калектыўны ўзровень архетыпа ценю ў паэме А. Міцкевіча прадстаўлены тымі сацыяльнымі групамі, якія перашкаджаюць, замянаюць развіццю сацыяльнай супольнасці ў канкрэтны гістарычны перыяд. Як вядома, сумныя падзеі канца XVIII ст., адзначаныя крахам адной з уплывовых дзяржаваў, былі звязаны з гвалтоўным падзелам тэрыторыі Рэчы Паспалітай. Негатыўны гістарычны досвед не прамінуў згадаць А. Міцкевіч у сваёй паэме (паколькі сам паэт браў актыўны ўдзел у змаганні) праз яркую характарыстыку супольных удзельнікаў і іныцыятараў тых драматычных падзей, у чым бачыцца нам сімвалічнае ўвасабленне архетыпа ценю ў мадыфікацыі вобраза ворага: *І смага точыць; воцат аўстрыяк падносіць, / Прусак напоіць жоўцо... Воля сьлёзы росіць [6, с. 145].*

Сам А. Міцкевіч у прадмове да паэмы спыняе ўвагу чытачоў на містычнасці, звышрэальнасці тагачасных падзей: *Усе пісьменьнікі, якія ўздаваюць перасьлед на Літве, згаджаюцца, што ў справе віленскіх вучняў было штосьці містычнае і таямнічае. Містычны, лагодны, але непакісны характар Томаша Зана, кіраўніка гэтай моладзі, рэлігійнае самаадрачэнне, братэрская згода і любоў маладых вязьняў, кара Божая, што спасыць іх прыгнятальнікаў, пакінулі глыбокія ўражаньні ў сьвядомасці тых, хто быў сьведкаю альбо ўдзельнікам падзеяў; а іх апісаньні быццам пераносыць чытачоў у далёкія часы – часы веры і цудаў [6, с. 15].* У гэтым бачыцца яркавы момант умяшальніцтва архетыпаў у рэальнасць, у жыццё грамадства, які апісваў у свой час К. Юнг, тлумачыўшы сацыяльна-палітычны крызіс еўрапейскіх краін. Заканамернасць кары Божай для прыгнятальнікаў народа, якія выступаюць праявай архетыпа ценю ў калектыўнай форме ворага ў А. Міцкевіча, падкрэслівае перавагу стваральнага над дэструктыўным у развіцці супольнасці, усведамленне неабходнасці барацьбы на ўзроўні еднасці.

Заклучэнне. Такім чынам, на змястоўную афарбоўку ўвасаблення архетыпаў у мастацкіх вобразах, сімвалах, сюжэтах уплывае сацыякультурны кантэкст: канкрэтныя вобразы, у якія праектуюцца архетыпы, заўсёды абумоўлены не толькі сусветным

калектыўным досведам, але і эпохай, якая спараджае іх. Архетып ценю (схаванай адмоўнай сутнасці ў чалавеку або супольнасці) ўвасоблены А. Міцкевічам у паэме “Дзяды” ў розных сімвалічных мадыфікацыях, аб’яднаных адмоўнай канатацыяй: цень уяўляе сабой тое, што замянае гарманічнаму развіццю, парушае звыклы парадак рэчаў, тое, супраць чаго змагаецца герой. Выяўленне адметнасці сімвалічнага ўвасоблення архетыпа ў паэме адбываецца на суб’ектыўным узроўні асобнага персанажа, або на калектыўным узроўні супольнасці. Энергія архетыпа ценю не бывае нейтральнай, і калі яна не сублімуецца ў творчасці, то выбухае разбурэннем. Цэласнасць асобы паэта Густава-Конрада ў пераадоленні архетыпа ценю ўзыходзіць да самасці – станаўлення асобы паэта-абуджальніка, змагара і пакутніка за свой народ. Дэманічная энергія (бунт супраць Бога, імкненне зраўняцца з ім) выступае праяўленнямі першапачатковай дваістасці ўсёй свеабудовы: інтэграванай з творчым пачаткам, яны могуць быць звернутыя да добра.

У паэме А. Міцкевіча прызнанне і прыняцце персанажамі ўласнага ценю адбываецца таксама і ў перыяд іх пазачасавага і пазাপрасторавага існавання – душы нябожчыкаў прыходзяць на пакаянне, прызнаюцца ў грахах жывым. Паказальнае прызнанне агрэсіўных, антысацыяльных момантаў жыцця пасля смерці праз традыцыйны абрад Дзядоў – пераадоленне часовай і прасторавай мяжы ў прызнанні ўласнага ценю па вертыкалі “рэальнае-ірэальнае”, і гэта адпавядае

светопоглядам у межах рамантычнай сацыякультурнай парадыгмы.

Уласціваасці ценю ў паэме выразна праектуюцца на ўладу як асноўнага ворага, увасобленага ў разнастайных гістарычна-дакладных і сацыяльна абумоўленых вобразах (цар, суддзі, губернатары, афіцэры, жандармы, паны), а таксама вобразамі чужынцаў (А. Міцкевіч мае на ўвазе іншы этнас: “маскалі”, “прусак”, “аўстрыяк”). Такім чынам, архетып ценю можа выступаць не толькі ў індывідуальнай, але і прымаць калектыўную форму. Калектыўная форма належыць да ліку фігур калектыўнага бессвядомага і сімвалізуе “іншы бок” пануючага духу часу, яго ўтоеную антытэзу – тое, што супрацьстаіць і перашкаджае гарманічнаму развіццю, парушае звыклы парадак і затарможвае дынаміку.

ЛІТАРАТУРА

1. Юнг, К. Г. Проблемы души нашего времени / К. Г. Юнг. – СПб.: Питер, 2002. – 352 с.
2. Юнг, К. Г. Психология бессознательного / К. Г. Юнг. – М.: Канон +, 2003. – 400 с.
3. Юнг, К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг. – М.: Renaissans, 1993. – 286 с.
4. Міцкевіч, А. Дзяды: у 2 т. / А. Міцкевіч; пер. С. Мінскевіч. – Мінск: Медысонт, 1999. – Т. 1. – 264 с.
5. Эдингер, Э. Ф. Эго и архетип / Э. Ф. Эдингер. – М.: ПентаГрафик, 2000. – 264 с.
6. Міцкевіч, А. Дзяды: у 2 т. / А. Міцкевіч; пер. С. Мінскевіч. – Мінск: Медысонт, 1999. – Т. 2. – 470 с.

Паступіў у рэдакцыю 15.12.2016 г.

УДК 069:728.83:712(476.5)

Класіфікацыя сядзібна-ландшафтных комплексаў на тэрыторыі Віцебскай вобласці: неабходнасць новых падыходаў

Герасіменак Д. В.

Установа адукацыі “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў”, Мінск

Працэсы глабалізацыі і хуткага развіцця сродкаў масавай інфармацыі прыводзяць да страты нацыянальнай ідэнтычнасці і самабытнасці народа. Сядзібы ў мінулым з’яўляліся найбольш выразнымі культурнымі і эканамічнымі ўтварэннямі Беларусі і ўключалі палаты і сядзібныя дамы, гаспадарчыя і вытворчыя збудаванні, капліцы, сады, паркі, водныя сістэмы, а таксама малыя архітэктурныя формы. Усе архітэктурныя і ландшафтныя элементы былі аб’яднаны адзінай логікай планіровачнай пабудовы, створаны ў адпаведнасці са стылістымі прынцыпамі пэўнай эпохі. Сядзіба – гэта менавіта такі аб’ект гісторыка-культурнай спадчыны, дзе найбольш паўна захоўвалася памяць народа, таму і зараз яе вывучэнне спрыяе зберажэнню і далейшаму развіццю беларускай нацыянальнай культуры.

У артыкуле разглядаецца гісторыя развіцця і сучасны стан помнікаў сядзібна-паркавага мастацтва на тэрыторыі Віцебскай вобласці. На падставе аналізу шэрагу класіфікацый помнікаў гісторыка-культурнай спадчыны, якія прапанаваны міжнароднай навуковай супольнасцю, робіцца спроба сістэматызаваць сядзібна-ландшафтныя комплексы рэгіёну для больш шырокага іх уключэння ў актуальную культуру.

Ключавыя словы: музей-сядзібы, музейфікацыя, актуалізацыя спадчыны.

(Искусство и культура. – 2017. – № 2 (26). – С. 65–69)

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: gerasimenok8@gmail.com – Д. В. Герасіменак

калектыўным досведам, але і эпохай, якая спараджае іх. Архетып ценю (схаванай адмоўнай сутнасці ў чалавеку або супольнасці) ўвасоблены А. Міцкевічам у паэме “Дзяды” ў розных сімвалічных мадыфікацыях, аб’яднаных адмоўнай канатацыяй: цень уяўляе сабой тое, што замянае гарманічнаму развіццю, парушае звыклы парадак рэчаў, тое, супраць чаго змагаецца герой. Выяўленне адметнасці сімвалічнага ўвасоблення архетыпа ў паэме адбываецца на суб’ектыўным узроўні асобнага персанажа, або на калектыўным узроўні супольнасці. Энергія архетыпа ценю не бывае нейтральнай, і калі яна не сублімуецца ў творчасці, то выбухае разбурэннем. Цэласнасць асобы паэта Густава-Конрада ў пераадоленні архетыпа ценю ўзыходзіць да самасці – станаўлення асобы паэта-абуджальніка, змагара і пакутніка за свой народ. Дэманічная энергія (бунт супраць Бога, імкненне зраўняцца з ім) выступае праяўленнямі першапачатковай дваістасці ўсёй свеабудовы: інтэграванай з творчым пачаткам, яны могуць быць звернутыя да добра.

У паэме А. Міцкевіча прызнанне і прыняцце персанажамі ўласнага ценю адбываецца таксама і ў перыяд іх пазачасавага і пазাপрасторавага існавання – душы нябожчыкаў прыходзяць на пакаянне, прызнаюцца ў грахах жывым. Паказальнае прызнанне агрэсіўных, антысацыяльных момантаў жыцця пасля смерці праз традыцыйны абрад Дзядоў – пераадоленне часовай і прасторавай мяжы ў прызнанні ўласнага ценю па вертыкалі “рэальнае-ірэальнае”, і гэта адпавядае

светопоглядам у межах рамантычнай сацыякультурнай парадыгмы.

Уласціваасці ценю ў паэме выразна праектуюцца на ўладу як асноўнага ворага, увасобленага ў разнастайных гістарычна-дакладных і сацыяльна абумоўленых вобразах (цар, суддзі, губернатары, афіцэры, жандармы, паны), а таксама вобразамі чужынцаў (А. Міцкевіч мае на ўвазе іншы этнас: “маскалі”, “прусак”, “аўстрыяк”). Такім чынам, архетып ценю можа выступаць не толькі ў індывідуальнай, але і прымаць калектыўную форму. Калектыўная форма належыць да ліку фігур калектыўнага бессвядомага і сімвалізуе “іншы бок” пануючага духу часу, яго ўтоеную антытэзу – тое, што супрацьстаіць і перашкаджае гарманічнаму развіццю, парушае звыклы парадак і затарможвае дынаміку.

ЛІТАРАТУРА

1. Юнг, К. Г. Проблемы души нашего времени / К. Г. Юнг. – СПб.: Питер, 2002. – 352 с.
2. Юнг, К. Г. Психология бессознательного / К. Г. Юнг. – М.: Канон +, 2003. – 400 с.
3. Юнг, К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг. – М.: Renaissans, 1993. – 286 с.
4. Міцкевіч, А. Дзяды: у 2 т. / А. Міцкевіч; пер. С. Мінскевіч. – Мінск: Медысонт, 1999. – Т. 1. – 264 с.
5. Эдингер, Э. Ф. Эго и архетип / Э. Ф. Эдингер. – М.: ПентаГрафик, 2000. – 264 с.
6. Міцкевіч, А. Дзяды: у 2 т. / А. Міцкевіч; пер. С. Мінскевіч. – Мінск: Медысонт, 1999. – Т. 2. – 470 с.

Паступіў у рэдакцыю 15.12.2016 г.

УДК 069:728.83:712(476.5)

Класіфікацыя сядзібна-ландшафтных комплексаў на тэрыторыі Віцебскай вобласці: неабходнасць новых падыходаў

Герасіме́нак Д. В.

Установа адукацыі “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў”, Мінск

Працэсы глабалізацыі і хуткага развіцця сродкаў масавай інфармацыі прыводзяць да страты нацыянальнай ідэнтычнасці і самабытнасці народа. Сядзібы ў мінулым з’яўляліся найбольш выразнымі культурнымі і эканамічнымі ўтварэннямі Беларусі і ўключалі палаты і сядзібныя дамы, гаспадарчыя і вытворчыя збудаванні, капліцы, сады, паркі, водныя сістэмы, а таксама малыя архітэктурныя формы. Усе архітэктурныя і ландшафтныя элементы былі аб’яднаны адзінай логікай планіровачнай пабудовы, створаны ў адпаведнасці са стылістымі прынцыпамі пэўнай эпохі. Сядзіба – гэта менавіта такі аб’ект гісторыка-культурнай спадчыны, дзе найбольш паўна захоўвалася памяць народа, таму і зараз яе вывучэнне спрыяе зберажэнню і далейшаму развіццю беларускай нацыянальнай культуры.

У артыкуле разглядаецца гісторыя развіцця і сучасны стан помнікаў сядзібна-паркавага мастацтва на тэрыторыі Віцебскай вобласці. На падставе аналізу шэрагу класіфікацый помнікаў гісторыка-культурнай спадчыны, якія прапанаваны міжнароднай навуковай супольнасцю, робіцца спроба сістэматызаваць сядзібна-ландшафтныя комплексы рэгіёну для больш шырокага іх уключэння ў актуальную культуру.

Ключавыя словы: музей-сядзібы, музейфікацыя, актуалізацыя спадчыны.

(Искусство и культура. – 2017. – № 2 (26). – С. 65–69)

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: gerasimenok8@gmail.com – Д. В. Герасіме́нак

Classification of Manor and Landscape Complexes on the Territory of Vitebsk Region: Necessity for New Approaches

Gerasimenok D. V.

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

Globalization processes and rapid development of mass media lead to the loss of national identity and originality of the people. Country estates were in the past the most expressive cultural and economic entities of Belarus and included palaces and manor houses, household and industrial buildings, chapels, gardens, parks, water systems and small architectural forms. All architectural and landscape elements were combined into single logic of composition structure, designed in accordance with the stylistic principles of a certain period. A country estate is an object of historical and cultural heritage, which preserved most complete memory of the people; therefore, its study contributes to the preservation and further development of the Belarusian national culture.

The article focuses on the evolution history and current status of landscape gardening and estate building in Vitebsk Region. Considering various classifications of historical and cultural heritage, the author is attempting to systematize the manor and landscape complexes of the Region for their wider inclusion in the current culture.

Key words: estate museums, museification, actualization of heritage.

(Art and Cultur. – 2017. – № 2 (26). – P. 65–69)

Захаванне нематэрыяльнай і матэрыяльнай культурнай спадчыны з’яўляецца адной з галоўных задач сучаснага грамадства. Менавіта сядзіба доўгі час з’яўлялася адным з асноўных асяродкаў фарміравання духоўнай і матэрыяльнай культуры, і ў выніку – адной з найважнейшых складаючых айчынай культуры. Сядзібна-ландшафтны комплекс як помнік гісторыі і культуры праз захаванне і папулярнацыю гістарычнай памяці выступае значным фактарам фарміравання самасвядомасці насельніцтва.

Кодэкс аб культуры Рэспублікі Беларусь у главе 16 (артыкул 82) вызначае гісторыка-культурную спадчыну як сукупнасць найбольш адметных вынікаў і сведчанняў гістарычнага, культурнага і духоўнага развіцця народа Беларусі, уласобных у гісторыка-культурных каштоўнасцях [1, с. 60]. Безумоўна, сядзібна-ландшафтны комплекс таксама з’яўляецца часткай гісторыка-культурнай спадчыны, а значыць знаходзіцца ў сферы інтарэсаў сучаснага грамадства.

Пад сядзібна-ландшафтным комплексам мы разумеем частку лакальнай прасторы, у склад якой уваходзяць культурны ландшафт пэўнай мясцовасці і размешчаныя на ёй помнікі сядзібна-паркавага мастацтва, значныя для захавання гісторыка-культурнага асяроддзя краіны або рэгіёну.

Сядзібы Віцебскага краю (Заходняе Паазер’е) не дастаткова шырока даследаваны ў сучаснай айчынай літаратуры. Інфармацыя па дадзеных помніках гісторыі і культуры ў асноўным утрымліваецца ў энцыклапедычных выданнях “Архітэктура Беларусі”, “Збор помнікаў гісторыі і культуры”, кнігах “Памяць” па раёнах вобласці, манаграфіях А. П. Федарука “Садово-парковое искусство Белоруссии” і В. Г. Анціпава “Парки Белоруссии”, асобных тэматычных выданнях, а таксама ў матэрыялах навуковых канферэнцый, прысвечаных гісторыі краю, перыядычных газетах і часопісах, інтэрнэт-рэсурсах.

Мэта артыкула – на аснове аналізу сучаснага стану сядзібна-ландшафтных комплексаў Віцебскага рэгіёну вырацаваць класіфікацыйныя падыходы да сістэматызацыі дадзеных помнікаў гісторыка-культурнай спадчыны на азначанай тэрыторыі.

Кароткі агляд сучаснага стану сядзібнай спадчыны на тэрыторыі Віцебскай вобласці. Віцебшчына валодае даволі багатай гісторыка-культурнай спадчынай, якая дайшла да нашага часу. Так, І. У. Шорац у навуковым артыкуле “Музеефікацыя помнікаў сядзібна-паркавага мастацтва Заходняга Паазер’я”, абапіраючыся на класіфікацыю сядзіб, прапанаваную А. Т. Федаруком, адзначае, што сярод такіх аб’ектаў на тэрыторыі Віцебскай вобласці захавалася: сядзіб – 35, іх фрагментаў – 19, паркаў – 17, іх фрагментаў – 14, адзінкавых фрагментаў – 44. Пры гэтым аўтар артыкула заўважае, што большасць з названых помнікаў гісторыі і культуры з-за безгаспадарчых да іх адносін знаходзяцца пад пагрозай знішчэння [2, с. 151].

Для таго, каб пазбегнуць далейшага паскарэння вышэйадзначанага працэсу, трэба вырацаваць асобныя падыходы да захавання і далейшага аптымальнага выкарыстання сядзібна-ландшафтных комплексаў. Пачаткам дадзенай работы мы лічым неабходнасць распрацоўкі такой класіфікацыі, якая зможы ў будучым накіраваць увагу грамадства і дзяржавы на найбольш перспектыўныя ў плане захавання помнікі сядзібна-паркавага мастацтва.

Сядзібы на Віцебшчыне развіваліся ў рэчышчы, характэрным для ўсёй беларускай тэрыторыі. Немалаважнае значэнне пры будаўніцтве сядзіб у рэгіёне Заходняга Паазер’я мелі кліматычныя ўмовы (вялікая колькасць азёр, гарысты рэльеф, больш суровы клімат) і культурна-канфесійныя (перавага праваслаўнага насельніцтва). Уладальнікамі сядзіб на тэрыторыі Заходняга Паазер’я былі

вядомыя дваранскія роды: Друцкія, Валадковічы, Лапацінскія, Агінскія, Панятоўскія, Сапегі, Храптовічы, Цеханавецкія і інш.

З мастацкага пункту гледжання помнікі сядзібна-паркавага мастацтва рэгіёну прадстаўлены некалькімі архітэктурнымі стылямі: барока, класіцызм, эклектыка і інш. У барочным стылі была пабудавана Леанпольская сядзіба (Мёрскі раён), адзіная з гэтага разраду, якая захавалася да нашых дзён. Сярод сядзіб, створаных у стылі класіцызму, папулярным у сярэдзіне XVIII – пач. XIX ст. былі: Бешанковіцкая, Шаркаўшчынская, Відзы-Лаўчынская (Браслаўскі раён), Германавіцкая, Гарадзецкая (Шаркаўшчынскі раён), Дворнізгалаўская (Бешанковіцкі раён), Дзедзінская (Мёрскі раён), Мазалоўская “Мілае” (Віцебскі раён), Арэхаўнецкая (Ушацкі раён) і інш. З другой паловы XIX ст. у сядзібнай архітэктурцы Віцебскага краю панавала эклектыка (сядзібы ў Высокім і Межава Аршанскага раёна). У неагатычным стылі былі пабудаваны Расонская, Залеская сядзібы Глыбоцкага раёна; неакласічным – Бездзедавіцкая (Полацкі раён), Опсаўская (Браслаўскі раён), Вопытнаўская (Верхнядзвінскі раён), Беліцкая (Сенненскі раён) [3, с. 542–543].

Традыцыйна сядзібы ўключалі палаты або сядзібныя дамы, гаспадарчыя і вытворчыя пабудовы (кузні, флігелі, млыны і інш.), капліцы, сады, аранжарэі, водныя сістэмы. Нярэдка ў некаторых сядзібных комплексах ствараліся бібліятэкі, архівы, музеі, кабінеты для заняткаў навуковай дзейнасцю. Так, у Пастаўскай сядзібе К. Тызенгаўза быў створаны арніталагічны музей, у Крашувцай сядзібе (Полацкі раён) мелася карцінная галерэя, у якой знаходзіліся творы мастацтва, вывезеныя ў 1814 г. з Парыжа.

Як і на іншых тэрыторыях, сядзібы Віцебшчыны з’яўляліся цэнтрамі эканамічнага жыцця рэгіёну, іх уладальнікамі часта ўкараняліся, а затым і распаўсюджваліся пэўныя аграгатычныя новаўвядзенні, недаступныя сялянам і беднай шляхце. Падчас знаходжання Віцебскай губерні ў складзе Расійскай імперыі невялікія дваранскія маёнткі сталі цэнтрамі навукі і культуры. На Віцебшчыне вялі актыўную навуковую і грамадскую дзейнасць В. Адамаў, Т. Ваўжэцкі, А. Ромер, Я. Баршчэўскі, І. Хруцкі, А. С. Бялыніцкі-Біруля, І. Буйніцкі, І. Я. Рэпін і інш.

Да пачатку XX ст. на Віцебшчыне налічвалася больш за 1000 сядзіб. Пасля рэвалюцыі 1917 г. значная частка дадзеных помнікаў гісторыі і культуры на тэрыторыі сённяшняй усходняй і цэнтральнай Віцебскай вобласці былі разбураны, разбураны або разабраны на будаўнічыя матэрыялы. У некаторых сядзібах былі створаны навучальныя ўстановы, вопытныя сельскагаспадарчыя прадпрыемствы. Сядзібы заходняй Віцебшчыны падчас Першай сусветнай вайны моцна пацярпелі. Большасць з іх была разбурана ў гады Вялікай Айчыннай вайны. Многія сядзібна-паркавыя комплексы да пачатку XXI ст. прыйшлі ў заняпад і цяпер патрабуюць правядзення ахоўных мерапрыемстваў і аднаўлення [3, с. 543].

Класіфікацыйныя падыходы да вызначэння сістэматызацыі сядзібнай спадчыны Віцебшчыны. Як сказана вышэй, Віцебшчына мае даволі разнастайнае прадстаўніцтва сядзіб пэўных гістарычных эпох і, адпаведна, мастацкіх стыляў, што адбіваецца на складанасці іх абагульнення і сістэматызацыі.

Самая першасная класіфікацыя азначаных помнікаў гісторыі і культуры на тэрыторыі Віцебскай вобласці можа быць заснавана на *формах вытворчай арганізацыі* (сядзібы, маёнткі, фальваркі), *уласнасці* (дзяржаўныя, прыватнаўласніцкія), *архітэктурных стылях, матэрыялах пабудовы, даце стварэння* таго ці іншага сядзібна-паркавага комплекса, *ступені яго захаванасці* і г. д.

Класіфікацыя, прапанаваная Міністэрствам культуры Рэспублікі Беларусь, заснавана на *навуковай ацэнцы* гісторыка-культурнай каштоўнасці для грамадства таго ці іншага помніка гісторыі і культуры. Так, у нашай краіне быў створаны і пастаянна папаўняецца Дзяржаўны спіс гісторыка-культурных каштоўнасцей Рэспублікі Беларусь. Матэрыяльныя аб’екты, якія ўносяцца ў дадзены спіс, прызнаюцца помнікамі адной з 4 катэгорый, пазначанай лічбамі (0, 1, 2, 3) і бяруцца пад ахову дзяржавы. У залежнасці ад свайго значэння, гісторыка-культурныя каштоўнасці падзяляюцца на:

0 – гісторыка-культурныя каштоўнасці, уключаючы або прапанаваныя да ўключэння ў спіс сусветнай спадчыны;

1 – унікальныя мастацкія, эстэтычныя і дакументальныя аб’екты міжнароднага значэння;

2 – аб’екты гісторыка-культурнай спадчыны рэспубліканскага значэння;

3 – гісторыка-культурныя каштоўнасці рэгіянальнага значэння [4].

На тэрыторыі Віцебскай вобласці на 2009 г. у Дзяржаўны спіс гісторыка-культурных каштоўнасцей Рэспублікі Беларусь было ўключана 10 сядзіб ў якасці матэрыяльнай гісторыка-культурнай каштоўнасці другой катэгорыі, сядзібы ў в. Відзы-Лаўчынскія, в. Опса, в. Дзедзіна і інш. Да трэцяй катэгорыі аднесены 14 сядзібных комплексаў: в. Межава, в. Здраўнева, в. Каменполле і інш.

Відавочна, што класіфікацыя, прапанаваная з боку дзяржавы, не ўлічвае такую спецыфічную рысу гісторыка-культурнай спадчыны, як яе атрактыўнасць (прыцягальнасць для наведвальнікаў). Напрыклад, сядзіба І. Я. Рэпіна аднесена да 3 катэгорыі, хаця на яе базе створаны музей, ладзяцца тэматычныя вечарыны. Для простых наведвальнікаў (турыстаў і экскурсантаў) каштоўнасца ацэнка па кідае па-за ўвагай сучаснае функцыянальнае прызначэнне помніка.

Наступная класіфікацыя, апублікаваная ў калектыўнай працы “Словарь актуальных музейных терминов”, у значнай ступені тэарэтычная, хаця і заснавана на магчымых *напрамках выкарыстання* помнікаў гісторыка-культурнай спадчыны:

– па першапачатковаму прызначэнню;

– па прызначэнню, якое адрозніваецца ад першапачатковага, але не наносіць шкоды каштоўным якасцям аб’ектаў;

– у мэтах прэзентацыі і навуковага вывучэння;
– па прызначэнню, якое не звязана з першапачатковым [5, с. 49].

Дадзеныя кірункі выкарыстання спадчыны маглі б паслужыць падставай для спробы класіфікаваць сядзібы на тэрыторыі Беларусі, у тым ліку і Віцебскага краю, таму што яна непасрэдна звязана з праявамі чалавечай жыццядзейнасці. Аднак ніводная сядзіба зараз не выкарыстоўваецца па першапачатковаму прызначэнню з-за змен у сацыяльна-эканамічным жыцці краіны. Па сутнасці, мы можам гаварыць аб выкарыстанні сядзіб у якасці музейных і культурна-асветніцкіх устаноў, якія амаль не ўплываюць на каштоўныя якасці гэтых помнікаў, ці па прызначэнні, якое таксама не звязана з першапачатковым, але фармальна дазваляе падтрымліваць азначаныя аб'екты гісторыі і культуры ў належным стане (напрыклад, адміністрацыйныя, рэкрэацыйныя ўстановы).

Нельга пакінуць па-заўвагай і спробы класіфікацыі помнікаў, абапіраючыся на міжнародны вопыт, на падставе якога выпрацаваны разнастайныя спосабы выкарыстання помнікаў гісторыі і культуры *па функцыянальным прызначэнні*, якія можна аб'яднаць у наступныя групы:

- музейная (музеі-запаведнікі, музеі-сядзібы, дамы-музеі і інш.);
- культурна-асветніцкая (бібліятэкі, дамы культуры і інш.);
- грамадская (напрыклад, адукацыйныя і навуковыя ўстановы);
- жылая (выкарыстанне як прыватнага жылля);
- рэкрэацыйная (выкарыстанне пад установы адпачынку, санаторна-курортнай гаспадаркі як аб'екта турызму) [6, с. 56].

Такім чынам, першую групу помнікаў азначанай класіфікацыі можна назваць адпавядаючай духоўным запатрабаванням грамадства. Аднак і дзве наступныя групы помнікаў, эксплуатаемыя пад асветніцкія, адукацыйныя і іншыя патрэбы, могуць быць уключаны ў працэс актуалізацыі гісторыка-культурнай спадчыны пры цікавасці да іх захавання як аб'ектаў турыстычнага паказу з боку дзяржавы і грамадства. Помнікі гісторыі і культуры апошніх дзвюх груп маюць тэндэнцыю да перабудовы пад гасцініцы ці жыллё, што памяншае магчымасці іх захавання і выкарыстання ў якасці аб'ектаў паказу ў далейшым.

На наш погляд, менавіта музейная класіфікацыя змога забяспечыць максімальнае захаванне і выкарыстанне помнікаў гісторыі і культуры. Адною з першых, хто звярнуў увагу на праблему вызначэння класіфікацыі комплексаў архітэктуры і прыроды менавіта ў адносінах да музейнай дзейнасці, была Д. А. Равіковіч, якая прапанавала класіфікацыю музеяў *па прыкмеце ажыццяўлення* імі сваіх навукова-дакументацыйных функцый. У адпаведнасці з гэтай класіфікацыяй вылучаюць музеі калекцыйнага (традыцыйнага) і ансамблевага тыпаў [7, с. 23].

Калі музей калекцыйнага тыпу (прыстасаванне помніка “пад музей”) збірае, захоўвае і вывучае

калекцыі прадметаў, якія адпавядаюць профілю музея (гістарычны, літаратурны, комплексны і г. д.), то ансамблевыя музеі грунтуюць сваю дзейнасць пераважна на ансамблях канкрэтных нерухомых помнікаў архітэктуры, гісторыі і прыроды (выкарыстанне помніка “як музей”). Унутры гэтай групы вылучаюцца музеі пад адкрытым небам (у тым ліку і музеі-запаведнікі), палацы-музеі, музеі-сядзібы, дамы-музеі і інш.

Як бачна, дадзеная класіфікацыя ахоплівае толькі помнікі, на якія накіравана музейная дзейнасць. Мы прапануем уласную класіфікацыю, якая, на нашу думку, дазваляе ўлічыць як навуковую каштоўнасць аб'екта, так і ступень яго захаванасці і прыстасаванасці пад задавальненне духоўных патрэб грамадства, а таксама магчымасць розных падыходаў да іх актуалізацыі. Сядзібна-ландшафтныя комплексы можна падзяліць наступным чынам:

1. Сядзібы, прыдатныя для актуалізацыі былых пластоў матэрыяльнай і духоўнай культуры, на аснове якіх можна стварыць (ці ўжо створаны) музеі, тым самым найбольш поўна прэзентаваць гісторыка-культурную спадчыну пэўнай мясцовасці. Дадзеную групу можна падзяліць на дзве падгрупы (адпаведна А і Б). Да падгрупы “А” адносяцца сядзібна-паркавыя комплексы, у якіх на цяперашні час размяшчаюцца музейныя ўстановы (в. Германавічы, в. Здраўнёва). Сядзібы падгрупы “Б” зараз выкарыстоўваюцца як адміністрацыйныя, рэкрэацыйныя і, нават, рэлігійныя ўстановы (г. Бешанковічы – школа мастацтваў, в. Межава – праваслаўны храм), што дазваляе падтрымліваць помнікі ў належным выглядзе. Гэтыя аб'екты рэальна ў кароткі тэрмін прывесці да музейфікаванага стану, што стварала б шырокія магчымасці па раскрыцці назапашанага ў іх гісторыка-культурнага патэнцыялу.

2. Помнікі са значным гісторыка-культурным патэнцыялам (в. Бачэйкава, в. Двор-Нізгалава, в. Відзы-Лаўчынскія і інш.). Дадзеная група таксама можа быць уключана ў сферу музейных інтарэсаў, такім жа чынам як і першая, аднак патрабуе значных фінансавых капіталаўкладанняў (рэстаўрацыя і аднаўленне помнікаў). Магчымасці для іх актуалізацыі можна ажыццявіць уключэннем помнікаў у турыстычныя маршруты ці шляхам правядзення тэматычных мерапрыемстваў.

3. Ансамблі помнікаў сядзібна-паркавага мастацтва, якія не дайшлі да нашага часу (в. Дабрыгоры, в. Ахрэмаўцы, в. Вазгелянцы, в. Даўблі і інш.). Пры прэзентацыі дадзеных помнікаў гісторыі і культуры існуюць пэўныя складанасці, абумоўленыя станам іх захаванасці (засталіся рэшткі сядзібнага дому, руіны гаспадарчых пабудов ці фрагментарна захаваны парк). Гэтая група, па сутнасці, выключана з інфармацыйнай прасторы грамадства, аднак памяць пра факт існавання дадзеных помнікаў гісторыка-культурнай спадчыны можа падтрымлівацца шляхам іх аднаўлення (як, напрыклад, сядзіба І. Я. Рэпіна “Здраўнёва”, Віцебскі раён), або выкарыстання

ў якасці аб'ектаў экскурсійнага паказу ўстановамі першай і другой групы.

Выкарыстоўваючы дадзеную класіфікацыю, можна ў кароткі тэрмін вызначыць прыярытэтныя для ўключэння ў сучасную сацыякультурную прастору сядзібна-ландшафтныя помнікі Віцебскай вобласці. Безумоўна, на аснове гістарычных сядзіб мэтазгодна стварэнне культурна-турыстычных аб'ектаў. Больш увагі трэба надаваць не толькі навуковай каштоўнасці азначаных помнікаў гісторыі і культуры, але і пытанням прыцягальнасці таго пласту культуры, які непарыўна звязаны з самой сядзібай, для наведвальнікаў-экскурсантаў.

Заклучэнне. У цяперашні час музей і экскурсійная дзейнасць праз прапаганду гісторыка-культурнай спадчыны можа абудзіць актыўную цікавасць сучаснага грамадства і будучых пакаленняў да справы захавання гістарычнай памяці нашага народа, раскрыць самабытнасць культурнай спадчыны краіны ў сусветным кантэксце. Вызначэнне класіфікацыі гісторыка-культурнай спадчыны Віцебшчыны ўзбагачае сферу інтэрэсаў музейнай навукі, пашырае кола аб'ектаў для стварэння самастойных музеяў, а таксама звяртае ўвагу грамадства на праблемы функцыянавання

сядзібна-ландшафтных комплексаў у сучаснай сацыякультурнай прасторы.

ЛІТАРАТУРА

1. Кодекс Рэспублікі Беларусь аб культуры: уступае ў сілу з 3 лютага 2017 г. – Мінск: Нац. цэнтр прававой інфарм. Респ. Беларусь, 2016. – 272 с.
2. Шорац, І. У. Музеефікацыя помнікаў сядзібна-паркавага мастацтва Заходняга Паазер'я / І. У. Шорац // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – Мінск, 2006. – № 6. – С. 146–152.
3. Пивовар, Н. В. Усадыбы / Н. В. Пивовар // Регионы Беларуси: энциклопедия: в 7 т. В 2 кн. / редкол.: Т. В. Белова (гл. ред.) [и др.]. – Минск: Беларус. Энцикл. імя П. Броўкі, 2011. – Т. 2. Витебская область. Кн. 2. К-Я. – 640 с.
4. Аб статусе гісторыка-культурных каштоўнасцей : пастанова Савета Міністраў Рэспублікі Беларусь, 14 мая 2007 г., № 578 // Нац. рэестр правовых актаў Респ. Беларусь. – 2007. – № 119. – 5/25167.
5. Каулен, М. Е. Словарь актуальных музейных терминов / М. Е. Каулен, А. А. Сундиева, И. В. Чувилова [и др.] // Музей. – 2009. – № 5. – С. 47–68.
6. Международная конференция «Исторические усадьбы Беларуси: состояние и перспективы», 4–5 сент. 2003 г., д. Залесье (бывшее имение М. К. Огинского), Сморгон. р-н, Гродн. обл. – Минск: Четыре четверти, 2003. – 189 с.
7. Равикович, Д. А. Социальные функции и типология музеев / Д. А. Равикович // Музееведение. Вопросы теории и методики. – М., 1987. – С. 19–24.

Паступіў у рэдакцыю 27.02.2017 г.

УДК [028+004.9]:027.7:6-057.876

Информационная культура учащихся колледжа технического профиля: теоретический аспект

Политевич Е. Э.

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

Раскрывается теоретический этап исследования сущности формирования информационной культуры учащихся колледжа технического профиля в библиотеке и, как следствие, определяется формулировка «информационная культура учащихся колледжа технического профиля», компонентная структура, функции и принципы ее развития. Формирование информационной культуры учащихся колледжа технического профиля в библиотеке ведет к изменению информационного поведения в условиях информационно-образовательной среды библиотеки, выдвигая на передний план умения и навыки по осуществлению информационной деятельности учащихся, усиливает роль и значение мировоззренческих ориентиров, знаний и способностей при подготовке специалистов в учреждениях среднего специального образования технического профиля, а также дает возможность успешного использования результатов этого вида деятельности для эффективного осуществления учебно-познавательной, технической творческой и будущей профессиональной деятельности. Обоснована необходимость выявления функций и принципов формирования информационной культуры учащихся, позволяющих определить ее роль в успешном осуществлении учебно-познавательной, технической творческой и будущей профессиональной деятельности.

Ключевые слова: информационная культура, учащиеся колледжа, принципы формирования информационной культуры учащихся.

(Искусство и культура. – 2017. – № 2 (26). – С. 69–75)

Адрес для корреспонденции: e-mail: alena020683@mail.ru – Е. Э. Политевич

ў якасці аб'ектаў экскурсійнага паказу ўстановамі першай і другой групы.

Выкарыстоўваючы дадзеную класіфікацыю, можна ў кароткі тэрмін вызначыць прыярытэтныя для ўключэння ў сучасную сацыякультурную прастору сядзібна-ландшафтныя помнікі Віцебскай вобласці. Безумоўна, на аснове гістарычных сядзіб мэтазгодна стварэнне культурна-турыстычных аб'ектаў. Больш увагі трэба надаваць не толькі навуковай каштоўнасці азначаных помнікаў гісторыі і культуры, але і пытанням прыцягальнасці таго пласту культуры, які непарыўна звязаны з самой сядзібай, для наведвальнікаў-экскурсантаў.

Заклучэнне. У цяперашні час музей і экскурсійная дзейнасць праз прапаганду гісторыка-культурнай спадчыны можа абудзіць актыўную цікавасць сучаснага грамадства і будучых пакаленняў да справы захавання гістарычнай памяці нашага народа, раскрыць самабытнасць культурнай спадчыны краіны ў сусветным кантэксце. Вызначэнне класіфікацыі гісторыка-культурнай спадчыны Віцебшчыны ўзбагачае сферу інтэрэсаў музейнай навукі, пашырае кола аб'ектаў для стварэння самастойных музеяў, а таксама звяртае ўвагу грамадства на праблемы функцыянавання

сядзібна-ландшафтных комплексаў у сучаснай сацыякультурнай прасторы.

ЛІТАРАТУРА

1. Кодекс Рэспублікі Беларусь аб культуры: уступае ў сілу з 3 лютага 2017 г. – Мінск: Нац. цэнтр прававой інфарм. Респ. Беларусь, 2016. – 272 с.
2. Шорац, І. У. Музеефікацыя помнікаў сядзібна-паркавага мастацтва Заходняга Паазер'я / І. У. Шорац // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – Мінск, 2006. – № 6. – С. 146–152.
3. Пивовар, Н. В. Усадыбы / Н. В. Пивовар // Регионы Беларуси: энциклопедия: в 7 т. В 2 кн. / редкол.: Т. В. Белова (гл. ред.) [и др.]. – Минск: Беларус. Энцикл. імя П. Броўкі, 2011. – Т. 2. Витебская область. Кн. 2. К-Я. – 640 с.
4. Аб статусе гісторыка-культурных каштоўнасцей : пастанова Савета Міністраў Рэспублікі Беларусь, 14 мая 2007 г., № 578 // Нац. рэестр правовых актоў Респ. Беларусь. – 2007. – № 119. – 5/25167.
5. Каулен, М. Е. Словарь актуальных музейных терминов / М. Е. Каулен, А. А. Сундиева, И. В. Чувилова [и др.] // Музей. – 2009. – № 5. – С. 47–68.
6. Международная конференция «Исторические усадьбы Беларуси: состояние и перспективы», 4–5 сент. 2003 г., д. Залесье (бывшее имение М. К. Огинского), Сморгон. р-н, Гродн. обл. – Минск: Четыре четверти, 2003. – 189 с.
7. Равикович, Д. А. Социальные функции и типология музеев / Д. А. Равикович // Музееведение. Вопросы теории и методики. – М., 1987. – С. 19–24.

Паступіў у рэдакцыю 27.02.2017 г.

УДК [028+004.9]:027.7:6-057.876

Информационная культура учащихся колледжа технического профиля: теоретический аспект

Политевич Е. Э.

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

Раскрывается теоретический этап исследования сущности формирования информационной культуры учащихся колледжа технического профиля в библиотеке и, как следствие, определяется формулировка «информационная культура учащихся колледжа технического профиля», компонентная структура, функции и принципы ее развития. Формирование информационной культуры учащихся колледжа технического профиля в библиотеке ведет к изменению информационного поведения в условиях информационно-образовательной среды библиотеки, выдвигая на передний план умения и навыки по осуществлению информационной деятельности учащихся, усиливает роль и значение мировоззренческих ориентиров, знаний и способностей при подготовке специалистов в учреждениях среднего специального образования технического профиля, а также дает возможность успешного использования результатов этого вида деятельности для эффективного осуществления учебно-познавательной, технической творческой и будущей профессиональной деятельности. Обоснована необходимость выявления функций и принципов формирования информационной культуры учащихся, позволяющих определить ее роль в успешном осуществлении учебно-познавательной, технической творческой и будущей профессиональной деятельности.

Ключевые слова: информационная культура, учащиеся колледжа, принципы формирования информационной культуры учащихся.

(Искусство и культура. – 2017. – № 2 (26). – С. 69–75)

Адрес для корреспонденции: e-mail: alena020683@mail.ru – Е. Э. Политевич

Information Culture of Technical College Students: Theoretical Aspect

Politevich E. E.

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

The article reveals the theoretical phase of researching the essence of forming information culture of technical college students in the conditions of library and, consequently, determines the wording «information culture of technical college students», component structure, functions and principles of forming students' information culture. Forming information culture of technical college students in library conditions leads to changes in information behavior in terms of information-educational environment of the library, highlighting the skills for implementing information activities of students, strengthens the role and importance of world outlook points, knowledge and abilities in training specialists in technical institutions of secondary special education, and also enables the successful use of information activity results for effective implementation of teaching and learning, technical and creative and future career activities. The text vindicates the necessity of identifying the functions and principles of forming information culture of students, which allow defining its role in the success of teaching and learning, technical and creative as well as future career activities.

Key words: information culture of students, college students, concept definition, component structure of students' information culture, functions of students' information culture, principles of forming students' information culture.

(Art and Cultur. – 2017. – № 2 (26). – P. 69–75)

Проблематика информационной культуры личности как комплексного научного направления активно разрабатывалась в 1970–1980-е годы в связи с внедрением информационных технологий и использованием компьютерных средств связи во все сферы жизнедеятельности, в том числе в образование и профессиональную деятельность. Авторами большого числа публикаций по научной проблематике формирования информационной культуры личности являются специалисты в области библиотековедения, библиографоведения и книговедения. Они заложили организационный и интеллектуально-мобилизирующий потенциал в становлении данного направления при создании Отделения информационной культуры Международной академии информатизации в 1993 году под руководством специалиста в области гуманитарного знания Ю. С. Зубова. Многоаспектность рассмотрения феномена информационной культуры личности, связанного не только с развивающимися информационно-коммуникационными технологиями, но и с пониманием его «как деятельностной инфраструктуры, пронизывающей все исторические эпохи и цивилизации, все сферы человеческой деятельности и все стадии развития индивида» [1, с. 15], обусловила особенность деятельности отделения.

Значительный вклад в становление этого научного направления внесли М. Г. Вохрышева, Н. И. Гендина, А. А. Гречихин, Н. Б. Зиновьева, Н. А. Сляднева, А. В. Соколов и другие. Однако работы, посвященные информационной культуре личности, весьма многогранны, отличаются использованием разного понятийно-терминологического аппарата, подходов и методов исследования. Проблема информационной культуры личности благодаря своей функциональной имманентности стала предметом изучения в различных областях знания и в настоящее время приобрела ярко выраженный междисциплинарный характер. *Исторический аспект* информационной культуры личности исследовали Ю. С. Зубов, Б. А. Семеновкер, Э. П. Семенюк и др.; *культурологический* – М. Г. Вохрышева, А. А. Гречихин,

Н. Б. Зиновьева, В. Е. Леончиков, О. В. Якимцова и др.; *информационный* – Н. И. Гендина, В. А. Минкина, Н. В. Огурцова, Н. А. Паршиков и др.; *педагогический аспект* встречается в работах Н. В. Лопатиной, Е. А. Медведевой, Л. Н. Рябцевой и др.

Анализ научных исследований показал, что информационная культура личности не только является важным компонентом различных областей знания, связанных с развитием и использованием информации, но становится одним из основных элементов образовательного процесса. Сфера образования при этом рассматривается как важнейший фактор формирования информационной культуры личности (С. Г. Антонова, М. Г. Вохрышева, Н. И. Гендина, И. Б. Зиновьева, Н. В. Лопатина, Е. А. Медведева, Л. Н. Рябцева, Л. Н. Тихонова и др.).

Цель статьи – определить понятие «информационная культура учащихся колледжа технического профиля», выявить компонентную структуру, функции и принципы формирования данной информационной культуры.

Информационная культура учащихся колледжа технического профиля как объект научного исследования. Информационная культура учащихся рассматривается как необходимое звено профессиональной программы будущего специалиста, которое влияет на активность его информационного поведения и качество информационной деятельности, способствующей более качественной реализации профессиональных задач [2–4], что предполагает «высокий уровень обобщенных профессиональных знаний, готовность к оперативному отбору и реализации оптимальных способов выполнения различных заданий в области своей профессии» [2, с. 640].

Трудность осмысления дефиниции «информационная культура учащихся» обусловлена тем, что оно входит в объем понятия «информационная культура личности». Анализ научной литературы показал не только разнообразие подходов к изучению информационной культуры учащихся и проблем ее формирования, но и отсутствие четкого

определения самого термина. Причина такого положения заключается в привлечении к трактовке понятия специалистов различных областей знания, отличающихся специфическими объектами, предметами и методами исследования, а также используемой терминологией.

Изучение научных исследований, в которых рассматривается информационная культура учащихся, позволяет выделить общие подходы к пониманию данного понятия. Так, информационная культура учащихся рассматривается как:

- интегративная качественная характеристика личности, являющаяся базовой для успешной самореализации личности (30%) (Л. Б. Аминул, Е. В. Гнатышева, М. Л. Груздева, Е. В. Данильчук, Г. А. Ечмаева, М. А. Кузнецова, М. А. Лукоянова, Т. Н. Миндибаева, Т. Н. Романченко, Н. Н. Симченко, О. А. Степанова, Р. Д. Унайсарова, О. А. Фролова);

- система специфических знаний, умений и навыков по поиску, отбору, накоплению, анализу, переработке, представлению и использованию информации (42%) (И. А. Батенева, Т. М. Кашурникова, Г. М. Клименко, С. В. Кошевенко, Н. В. Крук, Т. Н. Леван, В. Б. Лукашив, Л. В. Мизинова, А. М. Мирзаева, И. Г. Овчинникова, А. Ю. Оршанский, И. В. Петрова, Т. А. Плеханова, М. В. Попова, О. Я. Романишина, Н. А. Теплая, О. А. Федосова, И. В. Щукина);

- часть общей профессиональной культуры личности и интегративное профессионально-личностное образование (28%) (В. Т. Гальченко, О. В. Гладченко, О. П. Значенко, И. С. Казаков, В. И. Клемина, Н. И. Лантух, И. О. Лукьянченко, Е. В. Никотина, Н. В. Огурцова, О. Ю. Поддубная, М. В. Селина, С. В. Чирков).

Обобщение и анализ ряда существующих определений понятия «информационная культура учащихся» дает возможность трактовать его объем и содержание в зависимости от степени овладения профессионально-значимой информацией [6], комплекса знаний, умений и навыков, позволяющих решать теоретические и практические задачи в профессиональной сфере [7] до методов и технологии работы с информацией, навыков ее поиска, передачи, обработки и анализа [8], что указывает на образовательную ценность формирования информационной культуры учащихся, так как она развивает целостное отношение как к окружающему миру в целом, личности и информации в частности, так и к учебно-познавательной, технической творческой и профессиональной деятельности.

Таким образом, информационная культура учащихся колледжа технического профиля включает в себя совокупность приобретенных знаний, умений и навыков, проявляющихся в информационном поведении, обеспечивающем их целенаправленную информационную деятельность по удовлетворению индивидуальных информационных потребностей учащихся в информационно-образовательной среде колледжа.

Библиотека учреждения среднего специального образования представляет собой организационно оформленное пространство, в котором происходит активное взаимодействие учащихся с информационной средой, в результате чего они

приобретают новые знания, генерируют их, представляют в виде информации, затем снова переносят в информационную среду, осуществляя тем самым информационную деятельность и удовлетворяя свои информационные потребности.

Формирование и дальнейшее развитие информационной культуры учащихся колледжа технического профиля – длительный и целенаправленный процесс постепенного перехода от познания к знанию, от совершенствования одних умений и навыков к появлению других, который совершенствуется посредством осуществления информационной деятельности в определенной информационной среде в соответствии со складывающимися информационными потребностями учащихся и проявляется в его информационном поведении.

На основе вышесказанного, учитывая специфические особенности и практико-ориентированный характер среднего специального технического образования, мы полагаем, что под *информационной культурой учащихся колледжа технического профиля* необходимо понимать *интегративное качество личности, представляющее динамическую систему мировоззренческих ориентиров, знаний и способностей, отражающих проявление образованности, информационной грамотности при познании информационной среды, определяющее целостную готовность к технической и эффективной информационной деятельности, творческой самореализации учащихся посредством использования ресурсного потенциала библиотеки, способствующее гармоничному развитию конкурентоспособного специалиста*. При этом процесс становления профессионально конкурентоспособного специалиста включает в себя накопление совокупности профессиональных знаний и развитие информационного мировоззрения, с одной стороны, формирование умений и навыков информационной деятельности, с другой.

Сущность информационной культуры учащихся колледжа технического профиля в условиях библиотеки определяется ценностным отношением к информации и знаниям, мотивированным обращением к источникам информации для получения профессиональных знаний, приобретенными навыками поиска, усвоения, аналитической обработки и сохранения информации, использованием информационных ресурсов для решения учебно-познавательных, технических творческих, а в дальнейшем и профессиональных задач, а также рассматривается как результат педагогического взаимодействия библиотекаря и учащегося. Информационная культура учащихся как субъективное явление отличается динамичностью, изменчивостью за счет тех преобразований, которые происходят в процессе реализации умений и навыков информационной деятельности, а как объективное явление постоянно обогащается в связи с развитием информационных потребностей учащихся и информационной среды.

Компонентная структура информационной культуры учащихся колледжа технического профиля. Важной задачей исследования процесса формирования информационной культуры

учащихся колледжа технического профиля в условиях библиотеки является определение ее структуры и характеристика структурных компонентов. Компонентная структура информационной культуры учащихся колледжа практически не разработана, несмотря на то, что приводятся отдельные элементы, которые содержатся в работах Л. Б. Аминул [9], М. Л. Груздевой [10], Е. В. Данильчук [3], С. В. Савельевой [11], Н. А. Теплой [12]. Предлагаемые структурные компоненты характеризуются содержательной разобщенностью и отсутствием выраженной инвариантной основы. Исходя из этого, информационную культуру учащихся колледжа технического профиля необходимо рассматривать с учетом сформированных в учреждении общего среднего образования базовых компонентов (библиотечно-библиографические знания, культура чтения, знания возможностей новых информационно-коммуникационных технологий), которые необходимо дополнить новыми характеристиками, отражающими особенности образовательной и будущей профессиональной деятельности учащихся учреждения среднего специального технического образования. К таким характеристикам, на наш взгляд, относятся: самостоятельность при нахождении решения образовательных и профессиональных задач, самостоятельность анализа информационной ситуации, интеллектуальный потенциал, творческий подход, способность к творческим озарениям наряду со строгим анализом, технологическая направленность информационной деятельности, психологическая адаптация к информационной среде.

Таким образом, для расширения знаний, умений и навыков информационного самообеспечения профессиональной деятельности учащихся, с учетом специфики подготовки специалистов в техническом колледже и будущей профессии, необходимым является формирование следующих основных компонентов информационной культуры учащихся колледжа технического профиля:

1) *ценностно-мотивационный*: осознание информационных потребностей и интересов как составной части учебно-познавательной и технической творческой деятельности; мотивация обращения к источникам информации в процессе обучения и технического творчества; осознание предпочтительности каналов получения необходимой информации в процессе осуществления учебно-познавательной и технической творческой деятельности; потребность в поисковой деятельности, стремление к новизне; осознание ценности творчества и креативного подхода к решению профессиональных задач; определение ценностных ориентиров учебно-познавательной и профессиональной деятельности; оценочное отношение к различным источникам информации и понимание необходимости постоянного обновления знаний;

2) *когнитивный*: представление о достоверности, новизне, полезности и полноте научно-технической и патентной информации; знание основных центров научно-технической информации в Республике Беларусь; знание особенностей и структуры научно-технических и патентных

документов для определения технического уровня промышленной продукции; знание о характерных особенностях патентно-информационных ресурсов Республики Беларусь и других стран мира; знание структуры и типологии информационно-поисковых систем и особенностей формирования различных поисковых запросов; успешное усвоение получаемых профессиональных знаний и генерация на их основе новых творческих идей;

3) *продуктивный*: умение организовать поиск необходимой научно-технической и патентной информации, посредством использования разнообразных информационно-поисковых систем и интернета; умение оперативно перерабатывать большой массив необходимой информации; умение работать с отобранными научно-техническими и патентными документами: структурировать, систематизировать и обобщать информацию; умение оформлять результаты информационного поиска; умение применять полученную информацию в процессе осуществления технической творческой, изобретательской и рационализаторской деятельности;

4) *рефлексивный*: определение степени удовлетворения информационными потребностями в процессе осуществления учебно-познавательной и технической творческой деятельности; умение осуществлять самооценку информационной компетентности; осознание интенсивности обращения к различным источникам информации.

При относительной самостоятельности между отдельными компонентами существуют связи, отражающие генезис информационной культуры учащихся и представляющие процесс и результат формирования информационной культуры. Только при сопряженном развитии всех охарактеризованных компонентов возможно продуктивное формирование высокого уровня информационной культуры учащихся колледжа технического профиля.

Между становлением профессиональной творческой личности и формированием информационной культуры будущего специалиста прослеживается взаимосвязь, которая проявляется в том, что повышение продуктивности любого вида профессиональной и технической творческой деятельности невозможно без соответствующего уровня информационной культуры. Роль библиотеки в процессе формирования информационной культуры учащихся является наиболее значимой, так как здесь осуществляется накопление массивов информации, систематическое исследование источников информации, анализ и осмысление необходимых для профессионального образования и технического творчества сведений, обучение пользователей, информационное обеспечение учебно-познавательной и технической творческой деятельности. Это подчеркивает образовательный и эвристический потенциал библиотеки для всестороннего развития учащегося учреждения среднего специального образования технического профиля, раскрытия его творческих способностей и, в итоге, становления высокообразованного, творчески мыслящего профессионала.

Функции информационной культуры учащихся колледжа технического профиля. Одной из существенных теоретических задач исследования

является раскрытие функций информационной культуры как необходимой составляющей для эффективного осуществления процесса формирования информационной культуры учащихся колледжа технического профиля в библиотеке. В качестве ведущих нами выделены следующие функции:

– *организационная*, предполагающая упорядочение информационной деятельности учащихся в библиотеке на основе специально сформированных знаний, умений и навыков использования библиотечного фонда и других информационных ресурсов для более продуктивного осуществления учебно-познавательной, технической творческой, а в дальнейшем и профессиональной деятельности;

– *познавательная*, включающая в себя свободное ориентирование в информационной среде, логический и рефлексивный характер мышления, самостоятельность и «открытость» новому, что в свою очередь способствует овладению учащимися системой профессионально-ориентированных знаний, умений и навыков посредством использования ресурсной базы библиотеки, позволяет эффективно осуществлять информационную деятельность;

– *прогностическая*, ориентированная на разработку прогнозов и результатов информационной деятельности учащихся в библиотеке, возможностей решения практических технических задач на основе использования библиотечного фонда и других информационных ресурсов, адаптацию технической творческой деятельности к постоянно обновляющимся информационным условиям;

– *коммуникативная*, характеризующаяся культурой общения и сотрудничеством между библиотекарем, преподавателем и учащимся в процессе осуществления информационной деятельности, эффективным использованием средств коммуникации для межличностного и коллективного взаимодействия в процессе осуществления учебно-познавательной и технической творческой деятельности;

– *деятельностная*, содействующая активному использованию результатов информационной деятельности учащихся в библиотеке для наиболее эффективного решения практических технических задач, что дает возможность в дальнейшем более результативно решать производственные профессиональные задачи.

Выделенные нами функции тесно взаимодействуют между собой, отражают содержательную и деятельностную преемственность, представляют единый процесс, позволяя проследить взаимосвязь и взаимозависимость между компонентами информационной культуры учащихся колледжа технического профиля. Мотивационный компонент является пусковым механизмом для формирования информационной культуры учащихся. Когнитивный компонент способствует удовлетворению и развитию потребностей и интересов учащихся на основе имеющейся и формирующейся системы информационных знаний и информационного мировоззрения. Продуктивный компонент позволяет преобразовать знания в реальные

действия в процессе информационной деятельности. Рефлексивный компонент помогает оценить характер и качество данной деятельности, осуществлять ее самоуправление и самооценку.

Принципы формирования информационной культуры учащихся колледжа технического профиля. Одной из основных теоретических проблем исследования является проблема выявления принципов формирования информационной культуры учащихся колледжа технического профиля, поскольку от ее решения зависит качество самого процесса формирования информационной культуры учащихся в библиотеке. В рамках нашего исследования следует руководствоваться следующими принципами, отражающими специфику этого процесса: *целенаправленности, дифференциации и индивидуализации, систематичности и последовательности, наглядности, непрерывности и преемственности.*

Принцип *целенаправленности* способствует специально организованной деятельности по развитию положительного отношения к информационной культуре учащихся через соответствие общим организационным, методическим и содержательным основам педагогического взаимодействия с учащимися в библиотеке колледжа технического профиля.

Принцип *дифференциации и индивидуализации* предполагает учет не только возрастного состава и уровня базовой информационной подготовки учащихся, но и их индивидуальных информационных потребностей и интересов при осуществлении учебно-познавательной и технической творческой деятельности. Он позволяет библиотекаря реализовать педагогическое взаимодействие с учащимися исходя из информационных задач, которые они будут решать в ходе своей учебно-познавательной, технической творческой и в будущей профессиональной деятельности, а также из уровня сформированной информационно-образовательной среды учреждения среднего специального образования.

Принцип *систематичности и последовательности* реализуется посредством формирования целостного представления об информационной культуре учащихся колледжа технического профиля через последовательное использование библиотекарем педагогических технологий, включающих определенную совокупность средств и методов развития информационной культуры в библиотеке с целью планомерного и регулярного повышения ее уровня у учащихся.

Принцип *наглядности* предусматривает применение компьютерных технологий, способствует активизации и стимуляции информационной деятельности учащихся в библиотеке благодаря использованию видеопрезентаций и электронных путеводителей по информационным ресурсам. Реализация принципа способствует не только формированию фонда библиотеки аудио- и видеоматериалов, но и представлению информации о правилах пользования справочно-поисковым аппаратом с применением плакатов, памяток, привлекательного и понятного оформления каталогов

и картотек, а также стимулирования познавательных интересов с помощью выставок, видеолекториев, тематических стендов.

Принцип *непрерывности и преемственности* предполагает необходимость создания единого учебно-методического и информационного обеспечения процесса формирования информационной культуры учащихся колледжа технического профиля в библиотеке для исключения эпизодичности и разовости изучения профессионально значимых аспектов информационной деятельности. Способствует созданию условий для преемственности формирования информационной культуры, последовательности наращивания и непрерывности совершенствования ее уровней у учащихся разных курсов.

Выделенные нами принципы являются неотъемлемой частью формирования информационной культуры учащихся колледжа технического профиля в библиотеке и позволяют наиболее рационально подойти к развитию профессионально востребованных знаний, умений и навыков работы со всеми видами информации.

В библиотеке учреждения среднего специального образования педагогическая деятельность является не только неотъемлемой составляющей, которая опирается на систему специальных знаний, педагогических технологий и способов деятельности. Сотрудник библиотеки осмысленно планирует и при необходимости корректирует педагогическое взаимодействие с учащимися: дифференцированно отбирает наиболее продуктивные средства для достижения поставленных педагогических целей, анализирует педагогическую ситуацию и осуществляет саморефлексию педагогической деятельности, направленной на формирование, развитие и совершенствование профессиональных качеств учащихся, одним из которых является информационная культура. В рамках осуществления педагогического взаимодействия библиотекарь комплексно формирует ценностно-мотивационный, когнитивный, продуктивный и рефлексивный компоненты информационной культуры учащихся в процессе решения следующих образовательных задач:

1) осознание роли информации в учебно-познавательной, технической творческой, а в дальнейшем профессиональной деятельности;

2) формирование мотивов обращения к информации и навыков информационной деятельности, необходимых для совершенствования профессионально значимых видов деятельности;

3) приобретение знаний о структуре отраслевых информационных ресурсов и алгоритмах поиска информации в различных массивах, базах и банках данных;

4) формирование умений и навыков ориентации в информационной среде для удовлетворения информационных потребностей, возникающих в ходе учебно-познавательной и технической творческой деятельности;

5) формирование навыков самостоятельной работы с различными источниками информации, включая умение определить содержание

документа при беглом просмотре, выработку разной техники чтения текста, умение извлекать и перерабатывать информацию;

б) готовность к самостоятельной информационной деятельности для решения учебно-познавательных, технических творческих, а в дальнейшем и профессиональных задач.

Библиотечковедческий и педагогический подходы к проблеме формирования информационной культуры учащихся колледжа в условиях библиотеки основываются на осознании важности и необходимости обращения к источникам информации для получения профессиональных знаний, приобретения умений и навыков информационной деятельности посредством использования ресурсного потенциала библиотеки для решения учебно-познавательных, технических творческих и будущих профессиональных задач.

Заключение. Исследование теоретико-методических работ в области библиотековедения и педагогики свидетельствует о необходимости формирования информационной культуры учащихся колледжа технического профиля как интегративного профессионального качества, которое позволит будущим специалистам эффективно осуществлять учебно-познавательную, техническую творческую и профессиональную деятельность, а также обеспечит возможность успешного использования специальных знаний, умений и навыков в осуществлении информационной деятельности для решения практических технических задач.

Принципиальным при определении ключевых характеристик уровня информационной культуры учащихся колледжа технического профиля являются самостоятельность при нахождении решения образовательных и профессиональных задач, творческий характер учебно-познавательной и технической деятельности, выраженная аналитическая составляющая учебно-познавательной и технической творческой деятельности учащихся, технологическая направленность информационной деятельности учащихся, прикладной характер информационных потребностей и интеллектуальной деятельности учащихся.

Разработка структуры информационной культуры учащихся колледжа технического профиля осуществлялась на теоретическом этапе исследования, что позволило представить ее как совокупность четырех компонентов (ценностно-мотивационного, когнитивного, продуктивного, рефлексивного), образующих единое целое. Нами обоснована необходимость установления функций и принципов формирования информационной культуры учащихся, способствующих определить ее роль в успешном осуществлении учебно-познавательной, технической творческой и будущей профессиональной деятельности. В составе функций информационной культуры учащихся мы выделяем организационную, познавательную, прогнозную, коммуникативную, деятельностьную, которые взаимодействуют между собой, отражают содержательную и деятельностьную преемственность, представляют единый процесс, позволяя проследить взаимосвязь и взаимозависимость

между компонентами информационной культуры учащихся колледжа технического профиля. Выявление принципов формирования информационной культуры учащихся, среди которых принцип целенаправленности, дифференциации и индивидуализации, систематичности и последовательности, принцип наглядности, непрерывности и преемственности, способствует эффективности процесса формирования информационной культуры учащихся колледжа технического профиля.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зубов, Ю. С. Человек в пространстве и времени: информационный аспект проблемы / Ю. С. Зубов, Н. А. Сляднева // Информационная культура личности: прошлое, настоящее, будущее: тез. докл. междунар. науч. конф., Краснодар, Новороссийск, 11–16 сент. 1996 г. / Краснодар. гос. акад. культуры; науч. ред. И. И. Горлова, Ю. С. Зубов. – Краснодар: Краснодар. гос. акад. культуры; М.: Моск. гос. ун-т культуры, 1996. – С. 12–17.
2. Гендина, Н. И. Опыт формирования информационной культуры личности в библиотеках и образовательных учреждениях / Н. И. Гендина, Н. И. Колкова, И. Л. Скипор [и др.] // Школьная библиотека. – 2002. – № 10. – С. 24–31.
3. Данильчук, Е. В. Методическая система формирования информационной культуры будущего педагога: автореф. ... дис. д-ра пед. наук: 13.00.02 / Е. В. Данильчук; Моск. гос. откр. пед. ун-т. – М., 2003. – 40 с.
4. Минич, О. А. Развитие информационной культуры учителя в системе дополнительного образования взрослых: автореф. ... дис. канд. пед. наук: 13.00.01 / О. А. Минич; Беларус. гос. пед. ун-т им. М. Танка. – Минск, 2012. – 26 с.

5. Рапацевич, Е. С. Профессиональная мобильность / Е. С. Рапацевич // Психолого-педагогический словарь: [ок. 2000 ст.] / сост. Е. С. Рапацевич. – Минск: Соврем. слово, 2006. – С. 640.

6. Конюшенко, С. М. Факторы и условия развития информационной культуры педагога / С. М. Конюшенко // Информатика и образование. – 2005. – № 2. – С. 112–114.

7. Гнатышева, Е. В. Технология формирования информационной культуры будущего специалиста в процессе самостоятельной работы: автореф. ... дис. канд. пед. наук: 13.00.08 / Е. В. Гнатышева; Челябин. гос. пед. ун-т. – Челябинск, 2005. – 22 с.

8. Майорова, Е. Л. Формирование информационной культуры в процессе преподавания истории / Е. Л. Майорова // Информатизация и проблемы гуманитарного образования: тез. докл. междунар. науч. конф., Краснодар, Новороссийск, 14–15 сент. 1995 г. / Краснодар. гос. акад. культуры; науч. ред. И. И. Горлова, Ю. С. Зубов. – Краснодар: Краснодар. гос. акад. культуры; М.: Моск. гос. ун-т культуры, 1995. – С. 84–85.

9. Аминул, Л. Б. Формирование информационной культуры студентов технического вуза в условиях создания инструментальной среды принятия оптимальных решений: автореф. ... дис. канд. пед. наук: 13.00.08 / Л. Б. Аминул; Дагест. гос. пед. ун-т. – Махачкала, 2012. – 23 с.

10. Груздева, М. Л. Методическая система формирования информационной культуры студентов вуза экономического профиля: автореф. ... дис. д-ра пед. наук: 13.00.08 / М. Л. Груздева; Шуйс. гос. пед. ун-т. – Шуя, 2011. – 46 с.

11. Савельева, С. В. Формирование информационной компетентности будущих инженеров в вузе: автореф. ... дис. канд. пед. наук: 13.00.08 / С. В. Савельева; Челябин. высшее воен. авиац. училище штурманов. – Челябинск, 2010. – 24 с.

12. Теплая, Н. А. Формирование информационной культуры студентов – будущих инженеров в техническом вузе: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / Н. А. Теплая; Шуйс. гос. пед. ун-т. – Шуя, 2009. – 25 с.

Поступила в редакцию 11.01.2017 г.

УДК 130.2:94“19/20”:316.343:343.337.5

Ведущие стратегии осмысления феномена Холокоста в культурологическо-философской мысли второй половины XX – начала XXI века

Жабинский А. В.

Белорусский государственный университет, Минск

В данной статье предпринята попытка компаративного анализа всех основных философско-культурологических стратегий понимания Холокоста, а также выявления некоторых универсалий его осмысления выдающимися учеными XX столетия – Т. Адорно, М. Хоркхаймером, Ж. П. Сартром, Х. Арндт. Кроме того, приведен обзор концепций ряда исследователей второй половины XX – начала XXI в., изучавших Холокост в русле социологии, политологии, истории, психоанализа. Статья эксплицирует тот факт, что исследование Холокоста не может ограничиваться историческим, политическим или социальным контекстом. Для глубокого и достоверного осмысления феномен должен стать объектом междисциплинарных исследований, в том числе культурологии.

Изучение Холокоста в культурологическом аспекте (в социокультурном, философском, аксиологическом и богословском ракурсах) представляется чрезвычайно актуальным, также и для Беларуси, так как позволяет установить влияние феномена на современные культурные процессы страны, на белорусское национальное самосознание, способствует созданию путей конструктивного межкультурного диалога.

Ключевые слова: Холокост, антисемитизм, еврейство, фашизм, расизм, нацизм, культура, философия.

(Искусство и культура. – 2017. – № 2 (26). – С. 75–79)

Адрес для корреспонденции: e-mail: alexey_zhabinski@mail.ru – А. В. Жабинский

между компонентами информационной культуры учащихся колледжа технического профиля. Выявление принципов формирования информационной культуры учащихся, среди которых принцип целенаправленности, дифференциации и индивидуализации, систематичности и последовательности, принцип наглядности, непрерывности и преемственности, способствует эффективности процесса формирования информационной культуры учащихся колледжа технического профиля.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зубов, Ю. С. Человек в пространстве и времени: информационный аспект проблемы / Ю. С. Зубов, Н. А. Сляднева // Информационная культура личности: прошлое, настоящее, будущее: тез. докл. междунар. науч. конф., Краснодар, Новороссийск, 11–16 сент. 1996 г. / Краснодар. гос. акад. культуры; науч. ред. И. И. Горлова, Ю. С. Зубов. – Краснодар: Краснодар. гос. акад. культуры; М.: Моск. гос. ун-т культуры, 1996. – С. 12–17.
2. Гендина, Н. И. Опыт формирования информационной культуры личности в библиотеках и образовательных учреждениях / Н. И. Гендина, Н. И. Колкова, И. Л. Скипор [и др.] // Школьная библиотека. – 2002. – № 10. – С. 24–31.
3. Данильчук, Е. В. Методическая система формирования информационной культуры будущего педагога: автореф. ... дис. д-ра пед. наук: 13.00.02 / Е. В. Данильчук; Моск. гос. откр. пед. ун-т. – М., 2003. – 40 с.
4. Минич, О. А. Развитие информационной культуры учителя в системе дополнительного образования взрослых: автореф. ... дис. канд. пед. наук: 13.00.01 / О. А. Минич; Беларус. гос. пед. ун-т им. М. Танка. – Минск, 2012. – 26 с.

5. Рапацевич, Е. С. Профессиональная мобильность / Е. С. Рапацевич // Психолого-педагогический словарь: [ок. 2000 ст.] / сост. Е. С. Рапацевич. – Минск: Соврем. слово, 2006. – С. 640.

6. Конюшенко, С. М. Факторы и условия развития информационной культуры педагога / С. М. Конюшенко // Информатика и образование. – 2005. – № 2. – С. 112–114.

7. Гнатышева, Е. В. Технология формирования информационной культуры будущего специалиста в процессе самостоятельной работы: автореф. ... дис. канд. пед. наук: 13.00.08 / Е. В. Гнатышева; Челябин. гос. пед. ун-т. – Челябинск, 2005. – 22 с.

8. Майорова, Е. Л. Формирование информационной культуры в процессе преподавания истории / Е. Л. Майорова // Информатизация и проблемы гуманитарного образования: тез. докл. междунар. науч. конф., Краснодар, Новороссийск, 14–15 сент. 1995 г. / Краснодар. гос. акад. культуры; науч. ред. И. И. Горлова, Ю. С. Зубов. – Краснодар: Краснодар. гос. акад. культуры; М.: Моск. гос. ун-т культуры, 1995. – С. 84–85.

9. Аминул, Л. Б. Формирование информационной культуры студентов технического вуза в условиях создания инструментальной среды принятия оптимальных решений: автореф. ... дис. канд. пед. наук: 13.00.08 / Л. Б. Аминул; Дагест. гос. пед. ун-т. – Махачкала, 2012. – 23 с.

10. Груздева, М. Л. Методическая система формирования информационной культуры студентов вуза экономического профиля: автореф. ... дис. д-ра пед. наук: 13.00.08 / М. Л. Груздева; Шуйс. гос. пед. ун-т. – Шуя, 2011. – 46 с.

11. Савельева, С. В. Формирование информационной компетентности будущих инженеров в вузе: автореф. ... дис. канд. пед. наук: 13.00.08 / С. В. Савельева; Челябин. высшее воен. авиац. училище штурманов. – Челябинск, 2010. – 24 с.

12. Теплая, Н. А. Формирование информационной культуры студентов – будущих инженеров в техническом вузе: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / Н. А. Теплая; Шуйс. гос. пед. ун-т. – Шуя, 2009. – 25 с.

Поступила в редакцию 11.01.2017 г.

УДК 130.2:94“19/20”:316.343:343.337.5

Ведущие стратегии осмысления феномена Холокоста в культурологическо-философской мысли второй половины XX – начала XXI века

Жабинский А. В.

Белорусский государственный университет, Минск

В данной статье предпринята попытка компаративного анализа всех основных философско-культурологических стратегий понимания Холокоста, а также выявления некоторых универсалий его осмысления выдающимися учеными XX столетия – Т. Адорно, М. Хоркхаймером, Ж. П. Сартром, Х. Арндт. Кроме того, приведен обзор концепций ряда исследователей второй половины XX – начала XXI в., изучавших Холокост в русле социологии, политологии, истории, психоанализа. Статья эксплицирует тот факт, что исследование Холокоста не может ограничиваться историческим, политическим или социальным контекстом. Для глубокого и достоверного осмысления феномен должен стать объектом междисциплинарных исследований, в том числе культурологии.

Изучение Холокоста в культурологическом аспекте (в социокультурном, философском, аксиологическом и богословском ракурсах) представляется чрезвычайно актуальным, также и для Беларуси, так как позволяет установить влияние феномена на современные культурные процессы страны, на белорусское национальное самосознание, способствует созданию путей конструктивного межкультурного диалога.

Ключевые слова: Холокост, антисемитизм, еврейство, фашизм, расизм, нацизм, культура, философия.

(Искусство и культура. – 2017. – № 2 (26). – С. 75–79)

Адрес для корреспонденции: e-mail: alexey_zhabinski@mail.ru – А. В. Жабинский

Leading Strategies of Understanding the Holocaust Phenomenon in the Cultural and Philosophical Thought in the Late XXth – Early XXIst Centuries

Zhabinski A. V.

Belarusian State University, Minsk

The paper attempts to make a comparative analysis of the basic philosophical and cultural strategies of understanding of the Holocaust and identifies some universals of its interpretation by outstanding scientists of the XXth century as T. Adorno, M. Horkheimer, J.-P. Sartre and H. Arendt. Besides, it demonstrates the overview of the concepts by a number of scientists of the late XXth - early XXIst centuries, who researched the Holocaust in the sphere of sociology, political science, history and psychoanalysis. The paper explicates the fact that the study of the Holocaust cannot be limited to historical, political or social context. For deeper and more reliable interpretation, the phenomenon should become the object of interdisciplinary research, including cultural studies.

The study of the Holocaust in a cultural aspect (in social and cultural, philosophical, axiological and theological perspectives) is extremely relevant, especially for Belarus, since it allows to determine the influence of the phenomenon on the contemporary cultural processes of the country, the Belarusian national identity, as well as promotes the creation of constructive intercultural dialogue.

Key words: the Holocaust, anti-Semitism, Jewry, fascism, racism, Nazism, culture, philosophy.

(Art and Cultur. – 2017. – № 2 (26). – P. 75–79)

Вторая мировая война, развязанная фашистской Германией, поражает не только своей географией, но и, самое главное, огромным количеством человеческих жертв, число которых, согласно современным уточненным данным, составляет более 50 миллионов. К сожалению, эта катастрофа не обошла и Беларусь, которая за годы Великой Отечественной войны потеряла каждого третьего.

В эту чудовищную цифру входят и 6 миллионов евреев, численность которых до войны составляла всего около 10 миллионов. Для мирового еврейства это закончилось потерей около 60% целого народа, для европейского – практически тотальным уничтожением. Беларусь, насчитывавшая до войны около 1 миллиона евреев, потеряла 800 тысяч. Кроме того, наша страна насильственно стала ареной для уничтожения не только белорусских, но и западноевропейских евреев, прежде всего немецких. Таким образом, изучение Холокоста в культурологическом аспекте (в социокультурном, философском, аксиологическом и богословском ракурсах) представляется чрезвычайно актуальным, в том числе для Беларуси, так как позволяет установить влияние феномена на современные культурные процессы страны, на белорусское национальное самосознание, способствует созданию путей конструктивного межкультурного диалога.

Исследования Холокоста, проводившиеся как на Западе, так и на постсоветском пространстве преимущественно в области истории, до сих пор не смогли дать ответ на важный вопрос: почему истеблишмент фашистской Германии, стремясь к мировому господству, избрал антиеврейский аргумент одним из ключевых в своей идеологии?

Существует целое множество трактовок (концепций) Холокоста, и небезосновательно: этот феномен явился важнейшим этическим и антропологическим изломом истории – не только еврейской и европейской, но и мировой. Следует отметить, что эти концепции могут не просто иметь некоторые различия, но и вовсе являться взаимоисключающими.

Некоторые ученые считают Холокост закономерным исходом антисемитской политики Третьего рейха (М. Броснат [1]) или же – шире – многовековой христианской юдофобии (М. Хэй [2]). Подчеркнем, что большинство исследователей Холокоста или придерживается данной точки зрения, или, во всяком случае, не спешит ее опровергать. Так, например, существует мнение Г. Хайзона [3] о Холокосте как принципиально новом скачке в развитии светской и религиозной юдофобии вкупе с глубинным антисемитизмом самого Гитлера. Похожую теорию выдвинул и Э. Екель [4], связав события Шоа (так в еврейской культуре называют Холокост) с особой ненавистью Гитлера к евреям и допустив, что началом уничтожения европейского еврейства следует считать некий неофициальный приказ фюрера, отданный Гиммлеру.

Не менее противоречивую концепцию предложили немецкие социологи Г. Али и С. Хайм, считающие Холокост попыткой модернизации Восточной и Юго-Восточной Европы. Немцы, полагают исследователи, стремились ликвидировать так называемое аграрное перенаселение [5].

Следует упомянуть также теорию, выдвинутую консервативным историком Э. Нольте. Холокост, по его мнению, есть борьба Третьего рейха и Гитлера с большевизмом, распространение которого инкриминировалось именно евреям [6].

Существуют и психологические концепции, стремящиеся истолковать Холокост в русле фрейдизма. Р. Бинион [7] считает уничтожение евреев примером агрессии и непреодолимым желанием испытать наслаждение от собственной жестокости, что вызвано главным образом подавленной сексуальностью уничтожителей.

Р. Брайтман [8] настаивает на том, что причиной Холокоста стало тотальное безразличие западных стран к ужесточившимся дискриминационным мерам в отношении еврейского населения со стороны нацистов.

Безусловно, следует упомянуть авторов, которые вовсе отрицают Холокост (к примеру,

Д. Ирвинг [9]) и считают, что подвергать несуществующий объект исследованию есть профанация истории. Муслирование темы Холокоста в СМИ, полагают они, предпринято Израилем для того, чтобы заполучить как можно больше репараций от Германии. Кроме того, оспаривается существование газовых камер в концлагерях, а также отрицается факт целенаправленной политики фашистов по уничтожению евреев. Отметим, что многие ученые подверглись уголовному преследованию за публичное выражение такого мнения; к некоторым, в частности к Д. Ирвингу, была применена мера тюремного заключения.

Поистине, Холокост вызвал широкий резонанс в академическом сообществе, и лишь малая часть исследователей полностью игнорировала изучение Катастрофы. Однако ограничивание определенным контекстом, недоскональное изучение феномена с точки зрения еврейской истории, истории немецкого народа и европейской цивилизации вообще, по нашему мнению, препятствовали его полноценному осмыслению.

Таким образом, данные труды эксплицировали тот факт, что изучение Холокоста не может ограничиваться только историческим, политическим или социальным контекстом. Все чаще современная научная мысль приходит к пониманию того, что для глубокого и достоверного осмысления феномен должен стать объектом междисциплинарных исследований, в том числе культурологии.

Наиболее полное культурологическо-философское и социально-этическое толкование Холокоста дали выдающиеся мыслители XX в. – некоторые представители знаменитой Франкфуртской школы, французский философ-экзистенциалист Жан Поль Сартр, а также немецко-американский философ еврейского происхождения Ханна Арендт. Остановимся на анализе их концепций более подробно.

Цель статьи – изучить все основные философско-культурологические концепции (стратегии) понимания Холокоста, а также выявить некоторые универсалии его осмысления, что позволит оценить влияние феномена на культурологическую мысль второй половины XX – начала XXI в.

Концепция Холокоста Теодора Адорно и Макса Хоркхаймера. Франкфуртская школа одной из первых начала рефлексировать по поводу событий Холокоста, чему главным образом способствовала поддержка Американского еврейского комитета, где один из ее основателей – Макс Хоркхаймер – занимал должность главного научного консультанта. Анализу антисемитизма авторы «Диалектики Просвещения» (1947) посвятили целую главу – «Элементы антисемитизма». В своем труде критической истории Теодор Адорно и Макс Хоркхаймер не только раскрыли фундаментальные принципы анализа, но и попытались дать оценку положению европейского еврейства до Катастрофы, а также выявить некоторые причины, из-за которых, по мнению философов, она произошла. События Второй мировой войны и Холокоста, в частности, заставили ученых даже несколько сменить ракурс своих исследований: если до Шоа основным идеологическим препятствием, стоящим перед критическим сознанием, считалось

овеществление (реификация), то после трагических событий внимание исследователей сосредоточилось на пассивном подчинении власти. Более того, критический разум, ранее считавшийся единственным способом преодоления идеологических препятствий, стал оцениваться как форма доминанции. Исследуя проявления антисемитизма в истории, Т. Адорно и М. Хоркхаймер предложили теорию, согласно которой именно социопсихологические факторы определяют взаимодействие масс с политической средой. Ученые уверены, что Холокост является подтверждением негативной диалектики, где технический и материальный прогресс был превращен в человеческий регресс.

Представители Франкфуртской школы заявили, что Холокост – это не прямое следствие модернизации, а ошибка, которая произошла из-за ее незавершенности. Авторы «Диалектики Просвещения» определяют Холокост как особый «ритуал массовых человеческих жертвоприношений», который с особым идеализмом и пафосом был совершен фашистами в том числе и для снятия с них психического напряжения от войны: «Антисемиты превращают себя в исполнителей заповедей Ветхого Завета: они заботятся о том, чтобы евреи обратились в прах за то, что вкусили от древа познания» [10, с. 231].

Таким образом, Холокост, согласно учению философов Франкфуртской школы, не был случайностью, чем-то противоречащей просвещенной разумности. Более того, он скрывается в основаниях рационализма. Антисемитизм, считают они, это выражение «идеала самодержавного разума» и даже «абсолютной рациональности». Разум новоевропейский, тотальный разум, стремится к господству и не признает ничего другого, однако, так как такое господство невозможно и притязания разбиваются о противодействия, он упирается в свои же границы. Это поражение подает сигнал разуму найти причину – евреев: «Поэтому-то и кричат: “Держи вора!”», а указывают при этом на еврея. Он и в самом деле является козлом отпущения, но не просто из-за отдельных маневров и махинаций, но во всеобъемлющем смысле, так как на него взваливается ответственность за экономическую несправедливость целого класса» [10, с. 217]. Ставшее насилием и овладевшее самим собой, Просвещение, понимаемое как вся новоевропейская культура, выходит за свои границы и становится варварством.

Итак, М. Хоркхаймер и Т. Адорно постулируют следующий вывод: существование Освенцима есть безусловное свидетельство культурного краха: «Безоговорочный реализм цивилизованного человечества, достигающий своей кульминации в фашизме, представляет собой специальный случай параноидального бреда, обезчеловечивающего природу и, в конечном итоге, сами народы» [10, с. 239]. А посему культура отныне не может быть определена как ценность.

Таким образом, представители Франкфуртской школы считают Холокост не только социальным и историческим, но и культурным феноменом, оказавшим резко негативное влияние на культуру XX в.

Осмысление Шоа в философии Ханны Арендт. Свое мнение о событиях Холокоста выразила и немецко-американский ученый Ханна Арендт, труды

которой всегда отличались полной независимостью суждений и особым стилем, а представленные ею гипотезы неоднократно становились предметом острой полемики. И обусловлено это было преимущественно тем, что философу часто удавалось опережать время и прогнозировать развитие культуры на несколько десятилетий вперед. Кроме того, в послевоенное время ее стратегия понимания Холокоста была подвергнута резкой критике.

Идеи Х. Арендт, касающиеся знаменитого процесса Эйхмана, который ей удалось посетить в качестве журналиста, и высказанные на страницах американского «Нью-Йоркера» (The New Yorker), перевернули традиционные представления о фашистских преступлениях. В своих работах, позже ставших основой книги «Банальность зла: Эйхман в Иерусалиме» (1963), Арендт отказывается от поверхностных суждений о нацистских чиновниках и предлагает обществу пересмотреть свои взгляды в отношении деятельности Адольфа Эйхмана, на которого была возложена ответственность за окончательное решение «еврейского вопроса»: Эйхман не являлся психопатичным антисемитом, желающим уничтожить как можно больше евреев; формируя эшелоны смерти, он лишь стремился подняться по карьерной лестнице и являлся безупречным исполнителем приказов сверху. Несмотря на то, что административные функции чиновника были связаны с массовым уничтожением евреев, Эйхман не считал, что совершает преступления, и стремился как можно лучше выполнить свою работу. Именно это мнение Арендт резко критиковали не только в академическом сообществе, но также в СМИ и даже среди близких друзей.

В своем *magnum opus* – «Истоки тоталитаризма» (1951) – философ стремится проследить тенденции XIX–XX вв., приведшие к некоторой утрате политической и философской свобод. Арендт, молодой девушкой убежавшей от зверств нацистов и пережившей концлагерь, не могла проигнорировать тему антисемитизма и, конечно, самого Холокоста. Прежде всего ее интересовал вопрос, который и сегодня является актуальным для широкого круга исследователей: почему именно антисемитизм явился одним из ключевых аргументов в идеологии фашистов и при помощи каких средств нацистам удалось заставить миллионы ненавидеть именно евреев? Религиозные христиане, считает она, хоть и пытались дискредитировать евреев, однако не преследовали их тотально, как позже фашисты. Воспользовавшись сильно ослабленным культурным и финансовым влиянием евреев на Европу, фашисты начали их подвергать гонениям. Самим же евреям философ инкриминирует отсутствие политического чутья: «Еврейская история есть история народа без правительства, страны, языка» [11, с. 41]. Другими словами, евреи, много веков подряд угнетаемые христианским обществом и избегающие какой-либо политической активности, вовремя не поняли суть нацизма и его принципиально новые идеи тотального уничтожения.

Антисемитизм, согласно мнению Арендт, зародился в Пруссии. Возникновение же качественно нового, политического антисемитизма философ связывает со «светским еврейством». Арендт пишет,

что программа антисемитски настроенных политических кругов была воспринята электоратом не как имперская и внешняя, какой являлась по сути, а именно как внутривнутриполитическая. Внушив избирателям, что власть сосредоточена в еврейских кругах, они предложили отнять ее: «Антисемиты убеждали избирателей, будто они борются с евреями примерно так же, как рабочие – с буржуазией. И, атакуя евреев как тайную силу за спиной начальства, получали негласную возможность атаковать верховную власть нации» [11, с. 163]. Таким образом, еврейство в то время чаще всего могло использоваться как аргумент антиправительственный. Следует отметить, что это и стало определяющим в разжигании ненависти и практически всегда давало возможность обвинять евреев в общественных бедах.

Однако сил лишь политического характера недостаточно было для убийства шести миллионов людей. По этому поводу философ отмечает: «Если бы процесс носил только такой характер, он мог бы привести к антиеврейскому законодательству, даже к массовому изгнанию евреев, но вряд ли к тотальному уничтожению» [11, с. 144]. Именно антисемитское общественное сознание вместе с политикой, считает философ, подготовили Холокост.

Самым первым тотальным политическим ответом евреев за всю историю Арендт считает возникновение сионистского движения: «Только таким и мог быть политический ответ евреев на антисемитизм и только такой родиться новая идеология, в которой отразилось отношение евреев – впервые серьезное! – к той враждебности, которой суждено было вскоре вынести евреев в центр мировой истории» [11, с. 182]. Некоторые установки самого движения Арендт критиковала и указывала на их недостатки. Больше всего философ не одобрял преувеличенную роль Земли Обетованной для будущего еврейства, так как сионисты, активно призывающие к иммиграции в Израиль, по ее мнению, дистанцируются от мирового еврейства.

Итак, Х. Арендт квалифицирует Шоа как важный феномен, оказавший колоссальное влияние на культуру.

Феномен антисемитизма как объект исследования Ж. П. Сартра. К проблеме антисемитизма обратился и французский экзистенциалист Жан-Поль Сартр в эссе «Размышления о еврейском вопросе», написанном в оккупированном фашистами Париже и опубликованном в 1947 году.

Сартр не только предпринял попытку проследить генезис феномена антисемитизма, но также глубоко проанализировал личность антисемита. Антисемитизм, пишет философ, «это свободный и тотальный выбор самого себя, это тотальный подход не только к евреям, но и вообще – к людям, к истории и к обществу, это одновременно и страсть, и мировоззрение» [12, с. 169]. Безусловно, Сартр негативно относился ко всем антисемитским пред-рассудкам, осуждал это явление и квалифицировал его как «религию серости», что всегда помогает толпе сплотиться на почве низменных инстинктов, где ненависть ко всему еврейскому стала основным «объяснительным мифом». Пытаясь дать скрупулезную оценку самому антисемиту, философ определил его как «человека толпы»,

обоснование ненависти которого не выдержит никакой критики. «Это человек, который боится. Нет, не евреев, конечно, – боится самого себя, боится своей совести и своих инстинктов, боится свободы и ответственности, боится одиночества и боится перемен, боится общества и боится мира, – он боится всего, и не боится только евреев», – пишет Сартр [12, с. 215]. Неприятие или даже яростное проявление ненависти в адрес какого-либо сообщества – в данном случае еврейского – мыслитель считает явным отклонением от нормы. Вместо преодоления самого себя, антисемит прячется в иллюзорной реальности, боится заглянуть в самые темные уголки своего собственного сознания. «Они не хотят вырабатывать взгляды, они желают иметь врожденные, они боятся рассуждать и поэтому хотят такой жизни, в которой рассуждения и искания играют второстепенную роль, в которой всегда ищут только то, что уже нашли, в которой всегда становятся только тем, чем стали», – отмечает философ [12, с. 185]. Несмотря на свою абсурдность, логика антисемитизма принимает порой разумный вид. Но Сартр признает, что антисемиты не готовы бесконечно предаваться восхищению своими взглядами. В конце концов, оказавшись в ловушке, любой антисемит признает несостоятельность таких убеждений. Он даже согласится, что его доводы легковесны и не выдержат критики. Чем абсурднее утверждение, тем больше дискуссией оно вызовет и привлечет внимания – это своего рода развлечение для антисемита, который, как ни странно, самого себя способен оценить трезво. «Он знает, что он человек средних способностей, даже ниже средних, и в глубине души сознает: он – посредственность... Но не надо думать, что он стыдится своей посредственности, напротив, он доволен ею, он сам ее выбрал, – я говорил об этом», – пишет Сартр [12, с. 193].

Размышляя о еврее, находящемся среди антисемитов, мыслитель указывает на мучительный диссонанс еврейской души: «Дома ему говорят, что он должен гордиться тем, что он еврей. И ребенок уже не знает, кому верить; унижение, тоска, гордость разрывают ему душу» [12, с. 223]. По Сартру, евреем является тот, кого другие считают евреем. Его самоопределение не имеет значения для антисемитов, всегда убеждающих еврея в том, что тот ничего не сможет поделать со своим еврейством, что он всегда поступает, как еврей, что бы ни произошло. Следовательно, еврей, заброшенный в непростые условия, всегда пребывает в ситуации экзистенциального выбора. Философ сравнивает это с судьбой главного героя романа Ф. Кафки «Процесс». Йозеф К., подобно еврею, является подсудимым в бесконечном процессе. Однако герою ничего неизвестно: ни о защитниках, ни о судьях, ни даже о том, в чем его обвиняют. Ему доступно лишь одно знание – он виновен. Постоянный перенос слушания и неизвестность медленно ломают Йозефа К. В конце концов без всякого процесса два неизвестных господина в черном сообщают о его виновности, учтиво проводят к заброшенной каменоломне и убьют.

Ассимиляция, утверждает Сартр, является единственным выходом для еврея, однако сразу

же отмечает, что такое попросту невозможно, ведь антисемит в данном случае всегда выступает противником этого. Еврей объявлен человеком, которому а priori недоступны ценности титульной нации. Юдофобия и антисемитизм, следует отметить, всегда играли ключевую роль в сохранении еврейской идентичности.

Сартр призывал соотечественников осознать опасность антисемитизма, ведь это деструктивное чувство, иногда даже приобретает неосознанно, не только превращает людей в палачей, но и подрывает стабильность в государстве. Таким образом, философ видит в антисемитизме (следствием которого явился Холокост) угрозу обезчеловечивания общества, что в конечном итоге превращает культуру в варварство.

Заключение. Ужасный опыт Холокоста невозможно проанализировать, ограничиваясь только историческими, политическими или социальными концепциями. Трагедия привела не только к кризису множества представлений и базовых ценностей еврейского мира, но и мира вообще. Ни одна теория не способна в полной мере осмыслить этот феномен, проникнуть в его суть и определить причины. Однако рассмотрение большинства концепций делает очевидным, что Холокост коренным образом изменил ход истории, современную культуру. Именно его изучение позволило человечеству осознать недопустимость преследования кого-либо по расовому признаку. Исследование данного феномена в цивилизованном обществе, одной из базовых ценностей которого является толерантность, только приобретает дополнительную актуальность. Особенно значимым его изучение является и сейчас, когда последние события в Европе посылают нам тревожные сигналы о все явственнее поднимающем голову расизме.

ЛИТЕРАТУРА

1. Broszat, M. Hitler and the Genesis of the «Final Solution»: An Assessment of David Irving's Theses / M. Broszat // Aspects of the Third Reich / ed. H. W. Koch. – N. Y. : St. Martin's Press, 1985. – P. 390–429.
2. Хэй, М. Кровь брата твоего: корни христианского антисемитизма / М. Хэй. – Иерусалим: Библиотека-Алия, 1991. – 440 с.
3. Heinson, G. Warum Auschwitz? Hitlers Plan und Ratlosigkeit der Nachwelt / Heinson, G. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995. – 220 s.
4. Jaeckel, E. Hitler in History / E. Jaeckel. – Hanover: University Press of New England, 1984. – 115 p.
5. Götz, A., Heim, S. Vordenker der Vernichtung: Auschwitz und die deutschen Pläne für eine neue europäische Ordnung / A. Götz, S. Heim. – Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1995. – 539 s.
6. Nolte, E. Streitpunkte: heutige und künftige Kontroversen um den Nationalsozialismus / E. Nolte. – Berlin : Propyläen, 1993. – 493 s.
7. Binion, R. Hitler among the Germans / R. Binion. – DeKalb, IL, 1984. – 226 p.
8. Breitman, R. Official Secrets: What the Nazis Planned, What the British and Americans Knew / R. Breitman. – N. Y.: Hill and Wang, 1998. – 325 p.
9. Irving, D. Hitler's war / D. Irving. – London, Hodder & Stoughton, 1977. – 985 p.
10. Хоркхаймер, М. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты / М. Хоркхаймер, Т. Адорно. – СПб.: Медиум; Ювента, 1997. – 312 с.
11. Арендт, Х. Истоки тоталитаризма / Х. Арендт. – М.: ЦентрКом, 1996. – 672 с.
12. Сартр, Ж. П. Размышления о еврейском вопросе / Ж. П. Сартр // Портрет антисемита / Ж. П. Сартр. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 121–250.

Поступила в редакцию 18.05.2017 г.

Универсальные модели взросления и национальная специфика в экранизациях по сценарию Дж. Стейнбека «Рыжий пони»

Спото Р. Н.

Белорусский государственный университет, Минск

Статья посвящена выявлению национальной специфики, а также универсальных моделей взросления в двух экранизациях (режиссера Льюиса Майлстона (Lewis Mileston), 1949) и Роберта Тоттена (Robert Totten), 1973) цикла рассказов Дж. Стейнбека «Рыжий пони» по оригинальной истории и сценарию писателя. В исследовании описаны модели взросления и развития человека, которые позже стали материалом для теоретических обобщений: теории этапов развития человека Э. Эриксона, стейнбековской концепции фаланги, концепции экологического холизма. Также утверждается, что проза Дж. Стейнбека обладает рядом иконических особенностей, которые позволяют успешно переносить на экран национальную специфику. На примере экранизаций в статье определены следующие американские национальные парадигмы: вестернизация, поиски нового видимого «фронта», а также стирание границ коренных культурных различий.

Ключевые слова: Джон Стейнбек, «Рыжий пони», экранизация, американская культура, модель взросления, культурная парадигма, концепция фаланги, концепция экологического холизма.

(Искусство и культура. – 2017. – № 2 (26). – С. 80–85)

Universal Models of Personality Development and National Specifics in the Film Adaptations of the Red Pony Story Cycle by John Steinbeck

Spoto R. N.

Belarusian State University, Minsk

The paper explores national specifics, as well as universal models of psychosocial development in two adaptations of the Red Pony story cycle by John Steinbeck (directed by Lewis Milestone, 1949 and Robert Totten, 1973). The models of personality development from preteen to adulthood, which later became the material for theoretical generalizations as E. Erikson's theory of the stages of human development, Steinbeck's phalanx and ecological holism concepts, are exhibited in the paper. It is also stated that John Steinbeck's prose has a number of icon like features which make it possible to successfully adapt the national specificity on the screen. In the screen versions, the following national paradigms can be identified: Westernization, the search for a new visible «frontier», as well as erasing the boundaries of indigenous cultural differences.

Key words: John Steinbeck, the Red Pony, film adaptation, American culture, the model of personality development, the cultural paradigm, the concept of phalanx, the concept of ecological holism.

(Art and Cultur. – 2017. – № 2 (26). – P. 80–85)

Джон Стейнбек (1902–1968) – Пулитцеровский (1940) и Нобелевский (1962) лауреат, номинант премии «Оскар» за лучшую оригинальную историю (1944, 1945) и за лучший сценарий (1952) – всегда интересовался системами ценностей различных культур и тем, как эти ценности отпечатываются в языке, ментальности и моделях поведения людей. Творчество этого автора отражает богатый культурный опыт, транслирует как общечеловеческие, так и национальные ценности, культурные парадигмы и универсалии, изучение которых позволяет проследить культурную динамику различных эпох. Именно поэтому его произведения привлекают сегодня внимание как зарубежных, так и отечественных культурологов.

Одной из первых, кто в русскоязычном научном дискурсе выделил именно «культурологические изыскания» в рамках перспективы дальнейшего изучения творчества Дж. Стейнбека, была Н. Р. Шакирова (2006) [1]. При этом ученый отметила две дальнейшие тенденции исследования деятельности Дж. Стейнбека: 1) экологический критицизм; 2) киноискусство. Н. Р. Шакирова пишет: «Учитывая, что фильмы, поставленные по книгам Дж. Стейнбека («О мышах и людях», «Гроздь гнева», «К востоку от Эдема»), отличаются более высоким художественным уровнем и пользуются большим успехом у критики в сравнении с постановками по произведениям У. Фолкнера, С. Фицджеральда и Э. Хемингуэя, можно заключить, что творческое

Адрес для корреспонденции: e-mail: Rada.Spoto@icloud.com. – Р. Н. Спото

наследие Стейнбека со временем обретет новую жизнь и новое значение» [1]. Заметим также, что почти все произведения Дж. Стейнбека были экранизированы. К 2017 г. фильмография автора насчитывает около тридцати экранизаций, успешно выполненных не только в США, но и по всему миру, в том числе в Мексике, Турции, Иране и СССР.

К сожалению, сценариев, написанных самим писателем, всего четыре. Три из них объединены культурным пространством Мексики: документальная работа «Забытая деревня» (*Forgotten Village*) режиссера Герберта Клайна (Herbert Kline), 1940); экранизация новеллы «Жемчужина» (*The Pearl*) режиссера Эмилио Фернандеса (Emilio Fernandez), 1948); киносценарий «Вива, Сапата!» (*Viva Zapata!*) режиссера Элии Казана, 1952. И только сценарий, написанный по сюжету цикла рассказов «Рыжий пони» (1945), был выполнен в рамках американского культурного пространства и отражает национальную специфику так же, как и некоторые универсальные модели, созданные писателем-сценаристом, что, несомненно, актуально для изучения в рамках современной американистики. Необходимо отметить, что этот сценарий был довольно популярен среди кинематографистов и пережил две экранизации: первая – фильм режиссера Льюиса Майлстона (Lewis Milestone), 1949); вторая – телевизионная версия режиссера Роберта Тоттена (Robert Totten), 1973).

Цель нашего исследования заключается в компаративистском анализе и определении национальной и универсальной специфики экранизаций цикла рассказов «Рыжий пони» 1949 и 1973 гг.

Экранизация «Рыжий пони» 1949 г. режиссера Льюиса Майлстона. Одноименная экранизация цикла рассказов «Рыжий пони», 1949 [2] отличается от ранних фильмов по сценариям Дж. Стейнбека («Забытая деревня», «Жемчужина») тем, что она является автобиографичной, а также выполнена в цвете. Отметим, что созданию цикла рассказов «Рыжий пони» предшествовала личная драма писателя. Тяжело болела (была парализована) его мать Олив Гамильтон Стейнбек. Для автора это было испытанием и вызовом самому себе: сможет ли он сконцентрироваться, писать и оттачивать свои навыки, несмотря на то, что находится по семь-восемь часов в больнице и успевает сочинять всего по два абзаца между бесконечными процедурами. Исходя из обстоятельств вполне закономерно, что тема жизни и смерти стала одной из ключевых проблем всего цикла. Первые два рассказа – «Подарок» (*The Gift*) и «Великие горы» (*The Great Mountains*) – были опубликованы в журнале «The North American Review» в 1933 г., два других – «Обещание» (*The Promise*) и «Лидер всех людей» (*The Leader of the People*) – в 1934 г. Целиком цикл появится в печати только в 1945 г. под названием «Долгая долина» (*Long Valley*). Короткие рассказы этого цикланискали успех у критиков и признаны замечательным примером литературы детства [3; 4]. Сразу после публикации книги с Дж. Стейнбеком связался знаменитый американский режиссер Виктор Флеминг

(ему принадлежат экранизации книг «Унесенные ветром» и «Алиса в стране чудес») и попросил разрешения снять фильм по мотивам цикла «Рыжий пони». Дж. Стейнбек полагал, что эти рассказы не вписываются в понятие хорошо продаваемого в Голливуде продукта, но с воодушевлением воспринял эту идею. В письме своему редактору Элизабет Отис автор пишет: «Режиссер Флеминг и Спенсер Трэйси захотели сделать фильм по “Рыжему пони”... Я не знаю, сможет ли что-нибудь из этого получиться, но вот мое предложение: они должны будут сделать фильм, а не заработать денег... Я не только отдам эту историю бесплатно, но даже сам поработаю над сценарием. Когда я закончу, он [сценарий. – Р. С.] будет распространяться в любом маленьком или большом городе, а прибыль гарантированно пойдет на оснащение хотя бы нескольких детских койко-мест в районных больницах» [5, с. 196]. По понятным причинам писателю пришлось ждать экранизации еще долгие десять лет, однако он действительно сам создал сценарий и позже был благодарен режиссеру Льюису Майлстону и кинокомпании «Republic Pictures» за то, что они нашли возможность точно и правдиво следовать адаптации и снять фильм в цвете (Technicolor) в 1949 г. Место действия в кинокартине – родина писателя, Салинас, штат Калифорния. Заметим, что именно реалистичность отображения калифорнийского пейзажа на экране больше всего оценил Дж. Стейнбек после выхода картины.

Однако, для того чтобы фильм появился, Дж. Стейнбеку пришлось внести множество изменений в оригинальный текст рассказов: 1) сценарий основывается на сюжетных линиях всего двух рассказов из цикла – это «Обещание» и «Подарок»; 2) имена главных героев изменены; главный герой, мальчик Джоди Тифлин, приобрел имя Том, а его родители поменяли библейские имена Карл и Рут на американские Фред и Элис (имя Jody является зашифрованным именем самого писателя John; в сценарии писатель изменил его на Tom; по мнению Иосифа Милличапа (Joseph Millichap) [6, с. 121] Дж. Стейнбек пытался избежать сравнения с именем главного героя бестселлера того времени романом Марджори Киннан Роллингс «Олененок», однако исследователь Уорен Френч (Warren French) [7] склоняется к версии, что имя Том возникло в честь рождения старшего сына писателя Томаса Стейнбека, 1944–2016); 3) многие натуралистичные и жестокие сцены были смягчены или изменили тональность; например, если Джоди (Том) в тексте избивает поедающего его пони грифона до смерти, то в фильме мальчик просто отчаянно отгоняет птицу и борется с ней; 4) счастливый конец; в рассказе Билли Бак не может принять роды у лошади и ему приходится убить кобылу, чтобы достать жеребенка; в фильме ситуация доведена до кульминации, но, когда герои готовы принять смерть лошади, оказывается, что жеребенок родился без посторонней помощи естественным путем.

Сюжет фильма прост: Тому отец дарит рыжего пони. Однажды пони попадает под сильный дождь и заболевает. Лечение не приносит успеха,

не помогает и забота мальчика о пони. Ночью пони покидает стойло и умирает. Утром Том по следам находит место, где над его умершим животным кружат грифоны. Мальчик получает жестокий урок взросления и постепенно из ребенка превращается в сильную духом личность. Он просит разрешения завести еще одного жеребенка, который вот-вот должен родиться, и в фильме это ему удается.

По сути, из множества затронутых фильмом вопросов можно выделить некоторые модели взросления:

1) *Модель «Mench»*. Поскольку Дж. Стейнбек всегда интересовался другими культурами и их системами ценностей, заключенных прежде всего в речи, М. Р. Глэдштейн обращает некоторое внимание на слово *mench*: «И семья Стейнбеков (в оригинале Grosssteinbeck), и слово *mench* на идише восходят к немецким корням. *Mench* образовалось от *mensh*, дословно переводится как «личность». В то же время на идише слово имеет сильные коннотации и означает «индивидуальность». Если кого-то называют настоящим «*mench*», это означает, что этот кто-то имеет достоинство, уважение, честность и сострадание. *Mench* не связан с социальным статусом или профессией, не определяет он и гендер. Выражение «Этот мужчина настоящий ‘*mench*’» означает, что можно быть мужчиной, но не быть ‘*mench*’» [8, с. 29]. Именно становление Тома как индивидуальности, сильной личности и *mench* мы наблюдаем на экране. В начале фильма видим Тома маленьким мальчиком, который, пройдя множество испытаний и узнав, что такое рождение и смерть, все еще остается маленьким мальчиком. Однако испытания вырабатывают в нем характер и то самое понятие *mench* как индивидуальную зрелость.

2) *Эрик Эриксон и его «IV стадия»*. Ученый Т. М. Томмаро (Т. М. Tommago) впервые предпринял попытку междисциплинарного исследования и описал сюжет «Рыжего пони» сквозь призму теории психологии развития личности Э. Эриксона [9]. И хотя учение Эриксона появилось гораздо позже (работа «Детство и общество», 1950), чем был написан цикл рассказов или снят фильм, исследователь полагает, что именно предшественники культуры (художники, писатели и поэты) быстрее всего чувствуют те особенные и уникальные изменения в личности человека, которые позже становятся материалом для теоретических и практических обобщений ученых. Именно Т. М. Томмаро последовательно доказывает, что Том проходит ту стадию своего психологического развития, которую позже Эриксон назовет «стадией IV». Эта стадия характерна для детей, которые находятся в возрасте между шестью и двенадцатью годами. Тому Тифлину одиннадцать лет. По Эриксону, на этом этапе ребенок должен «научиться трудиться и быть потенциальным добытчиком... Он должен уметь зарабатывать похвалу, созидая вещи... Он развивает в себе чувство трудолюбия. Он приспособливает себя к естественным законам и механизмам мира... Во всех культурах мира в этом возрасте дети получают систематические инструкции» [10, с. 258]. Однако намного легче дети усваивают не вербальные правила, а модели поведения

взрослых, которые являются для них примером. Э. Эриксон пишет: «...многое узнается от взрослых, которые становятся учителями благодаря особому дару и склонностям, а не по назначению» [10, с. 259]. Том учится справляться с лошадьми и ухаживать за ними, помогать по хозяйству. Для него существуют две модели поведения: позитивная – это подражание знающему все о лошадях Билли Баку, эмоционально теплому человеку, обладающему всеми качествами определения *mench* (яркий момент экранизации, когда Том идет за Билли и имитирует его мужественную походку); и негативная – это модель поведения отца мальчика, который очень холоден, черств и неэмоционален. Том осознает, что поведение отца неприемлемо, когда тот срывается и унижает своего тестя, дедушку Тома, за постоянные рассказы об индейцах, за старческую сентиментальность. Мальчик, пытаясь исправить ситуацию, беседует с дедушкой и предлагает принести ему лимонада. Стадию IV Эриксон называет периодом трудолюбия. В этот момент ребенком овладевают влечения, «драйвы», освоение этого влечения и доведение дела до конца повышает самооценку, и ребенок успешно проходит данную стадию. Если по каким-то причинам усилия ребенка терпят крах, то это приводит к вспышкам гнева, фрустрации и понижает самооценку. Именно это мы видим в фильме, когда Том борется с грифоном. При этом можно сказать, что внутренние ресурсы Тома побеждают неудачу, и он готов взять на воспитание нового пони; сверстники, школа и друзья у мальчика уходят на второй план. Это соответствует выводам Э. Эриксона: «Довести производственную ситуацию до завершения – вот цель, которая постепенно вытесняет прихоти и желания игры» [10, с. 259]. Выполнение работы совместной или рядом с другими индивидуумами (Билли Бак, отец) формирует в детском сознании этос культуры. Таким образом, мы видим, что в сюжете фильма Том Тифлин успешно прошел четвертую стадию развития согласно учению Э. Эриксона.

3) *Инициация*. Исследователь Р. Б. Шуман (R. B. Shuman) полагает, что Дж. Стейнбек создал «хронику современного обряда инициации, в котором мальчик Джоди переходит из естественной среды обитания в культурную» [4, с. 1252]. Полагаем, что этот переход показан и в фильме. Особенно это заметно из сцены, когда Том визуализирует свою мечту по дороге в школу: он представляет себя рыцарем в доспехах верхом на лошади. Если использовать любимую писателем средневековую терминологию, то можно сказать, что Тому, чтобы стать рыцарем не в мечтах, а в реальности, необходимо пройти множество испытаний. Во-первых, приручить и оседлать своего «боевого коня», во-вторых быть бесстрашным, ответственным, сильным духом и принимать решения, полагаясь только на собственный опыт. Путь взросления от просто мальчика до индивидуума лежит через преодоление страха неудачи, эгоизма. Это преодоление в сцене с лимонадом для дедушки в тексте и в фильме подчеркнуто Дж. Стейнбеком по-разному. В рассказе, когда мама спрашивает: «Один лимон для дедушки,

а второй для тебя?», Дждоди произносит четкое «нет» и тем самым делает поворот от заиклившей на себе личности до индивидуальности, которая способна приносить благо другим. В фильме Том только выражает понимание ситуации, желание угодить бабушке и показать, что он не поддерживает отца, однако его детское внимание отвлекает увлечение лошадьми, и он тотчас забывает о сделанном бабушке предложении. Нельзя здесь сказать, что мальчик проявляет эгоизм, потому что он проявил сочувствие к старшему, но можно утверждать, что увлечение лошадьми как атрибутом перехода во взрослую жизнь, в «рыцарство» занимает все внимание Тома. Отметим и такую особенность: чтобы стать «рыцарем», необходимо также пройти испытание физическое испытание силы духа. Тому приходится несколько ночей бодрствовать, чтобы ухаживать за пони. Также для обряда инициации характерно принесение сакральной жертвы. Этой жертвой можно считать рыжего пони, который умер ради познания его хозяином понятий жизни и смерти, ответственности и трудолюбия, доверия к самому себе, вопреки мнению авторитетов.

4) *Доверие к себе*. Многие критики (У. Френч, М. Глэдштейн и др.) отмечают тему «fallibility of man» («разочарование в человеке») одной из центральных как для рассказов, так и экранизаций. Действительно, это утверждение имеет место быть, особенно в отношении к экранизации 1973 г. Однако по отношению к фильму Льюиса Майлстона можно предположить, что речь идет не о грандиозном разочаровании в человеке (в Билли Баке, в отце), а в отсутствии доверия к себе. Здесь, конечно, просматривается влияние Р. Эмерсона и его концепции «Доверия к себе» [11]. Реплики Тома: «Я думаю, пойдет дождь; я думаю, пони погибнет; Я могу иметь нового пони, но не хочу; Когда я буду готов завести нового пони, я сделаю это...» [2] и др. – показывают, что в его обособленном мире мальчик постоянно ведет диалог со своим внутренним «я», и чтобы преодолеть страх неудачи, ему необходимо научиться доверять именно себе. В фильме разочарование героя в Билли Баке и в отце показано скоротечно и в большей степени как инфантильное желание винить всех, кроме себя. Однако решение Тома завести нового пони – свидетельство его взросления как личности, преодоления страха и доверия к себе самому, а впоследствии это решение ведет Тома к восстановлению доверия к взрослым.

В фильме также отображены некоторые универсальные и национальные парадигмы:

1. *Вестернизация. Фронтир*. Проблема «вестернизации» показана через конфликт отца Тома Фреда и бабушки. Фреда раздражает его тесть, он считает его назойливым и надоедливым, а постоянные истории об освоении Запада и переход в Калифорнию сводят отца Тома с ума. Если для бабушки вестернизация – это что-то великое и требующее постоянного осмысления, то для Фреда – это всего лишь процесс, который должен был быть однажды совершен и благополучно забыт. Поколению деда вестернизация давала стимул и формировала цель всей жизни. Фронтир

представлял собою видимую осязаемую и достижимую границу. Труд по ее преодолению сменялся радостью о достижении мечты. Тесть объясняет Тому, что этот процесс перехода и преодоления фронта закладывал в себе дух и амбиции времени, «настолько великие, как Господь Бог», однако теперь этот дух потерян. Этот дух заключался в вестернизации; вся американская земля уже заселена, осваивать нечего, и дух этого великого процесса умер, что видно из непонимания и неприязни Фреда. Таким образом, Дж. Стейнбек через конфликт между двумя поколениями мужчин в семье показывает, что американцы теряют что-то несомненно важное, пытаются умалить значение вестернизации.

2. *Концепция фаланги*. Изучая законы биологии с другом экологом Эдом Рикеттсом (Ed Rickettes 1897–1948), Дж. Стейнбек верил, что подобно отдельным организмам природного мира, которые способны объединяться в единый суперорганизм, человеческие индивидуумы также способны объединяться для решения определенной задачи. Писатель использует греческое слово «фаланга» для описания этого процесса. Подобно воинам, которые объединялись в фаланги для обороны стен города, человеческие индивидуумы способны объединяться вокруг какой-либо идеи или цели. Любая фаланга имеет своего главу, но если глава страдает, любой из составных частей или индивидов фаланги имеет возможность его заменить. Эту идею Тому объясняет бабушка: «Главный интерес заключался не в индейцах, не в приключениях и не в желании достичь Запада. А в объединении огромного количества людей в одного огромного ползущего зверя. И я был его главой... Я был там, но если бы так случилось, что меня не было бы, то кто-то другой занял бы мое место» [2]. Главным условием успешного достижения цели является то, что каждый индивид, входящий в фалангу, не должен терять осознание своей индивидуальности, иначе фаланга распадется под действием эффекта толпы. Отец Тома Фред теряет чувство собственной индивидуальности и необходимости семье и обществу. Он несколько раз замечает, что на протяжении многих лет никто в окрестности не знает, как его зовут. Являясь главой семьи, он временно покидает ее, что, несомненно, могло привести к ее распаду. В этом заключается конфликт между «главой фаланги» бабушкой и неспособным к этому Фредом.

3. *Экологический холизм* – это наиболее целостное общее определение взглядов Дж. Стейнбека на природу. Писатель множество раз выражал веру в то, что человек – это существо в первую очередь биологическое, а потом уже духовное. Без того, чтобы удовлетворить свои «животные» потребности, он не может в полной мере быть Человеком. Этот дуализм замечен в сцене разговора Тома и Билли Бака. Билли уверяет, что может позаботиться о пони, потому что он сам считает себя наполовину лошадью (мать Бака умерла при родах, и отцу пришлось вскармливать младенца лошадиным молоком).

Существуют также отличительные черты этой экранизации, которые выявили ее американскую составляющую и были одобрительно оценены критиками.

1. *Пейзаж*. Экранизация режиссера Льюиса Майлстона – это первая в истории Калифорнии попытка достоверно и правдиво передать пейзаж родины Дж. Стейнбека в цвете. Действительно, красочный пейзаж калифорнийских равнин и гор Гобилан выглядел максимально реалистично. Ранчо в долине Салинаса также соответствует представлениям о быте в период перед Первой мировой войной.

2. *Музыка* Аарона Коплана (Aaron Copland). Великий американский композитор А. Коплан, как в прочем и режиссер Л. Майлстон, – выходцы из семей эмигрантов из Советского Союза. В начале работы над экранизацией кандидатура композитора не была утверждена. По поводу А. Коплана существовали некоторые сомнения: сможет ли выходец из Бруклина написать музыку для фильма, несущую в себе дух «дикого» Запада? Но композитор не только успешно справился с задачей, но и создал новые, ставшие классикой американской музыкальной культуры, законы. Впоследствии, когда экранизация стала популярной, Коплан написал знаменитую сюиту для оркестра, запись которой была сделана компанией «Columbia Records» в Лондоне 1975 г.

Исполнителями главных ролей в фильме были Марна Лой (Marna Loy) – мать, Роберт Митчам (Robert Mitchum) – Билли Бак, Шепард Страдвик (Shepperd Strudwick) – отец, Луи Кэлхерн (Louis Calhern) – дед, а роль мальчика сыграл Питер Майлс (Peter Miles).

Телевизионная версия «Рыжий пони» 1973 г. режиссера Роберта Тоттена. Отличительной чертой версии фильма «Рыжий пони» 1949 г., несколько разочаровавшей критиков, было сокращение и перекраивание сюжета всех четырех частей одноименного цикла рассказов. Именно этот факт и замечания исследователей вдохновили режиссера Роберта Тоттена (Robert Totten) снять в память об уже ушедшем из жизни писателе новую *телевизионную версию фильма 1973 г.* [12] с участием одного из его близких друзей, легендарного американского актера, звезды фильма «Гроздь гнева» (1940) – Генри Фонды (Henry Fonda) в роли отца.

За основу была взята оригинальная история Дж. Стейнбека, однако переписанная режиссером Р. Тоттенем, с тем чтобы главную смысловую нагрузку нес персонаж Г. Фонды. Как известно, на похоронах автора в Нью-Йорке Генри Фонда читал стейнбековские любимые стихи. Этот факт свидетельствует о крепкой дружбе между писателем и актером, а также о правильном выборе режиссера.

Кроме главенствующей роли отца (Г. Фонда), эта экранизация имеет ряд отличительных особенностей: а) происходит «возврат» к стейнбековскому тексту (героев зовут Джоди, Карл и Рут); б) персонаж Билли Бак отсутствует, его роль переложена на Карла, отца Джоди; в) отец и Джоди выглядят заметно старше на экране, чем они существуют в художественном пространстве Дж. Стейнбека (Генри Фонда был в солидном возрасте, когда снимался фильм); г) главной темой фильма можно считать прозрачно заявленное в первых кадрах картины «разочарование в человеке» (fallibility of

man); д) сюжет картины охватывает также историю рассказа «Великие горы» и вводит в фильм нового героя – мексиканца Гитано; е) внешность актеров лишена «голливудского» эстетического совершенства (актриса Морин О’Хара (Maureen O’Hara) в роли мамы Джоди по сравнению с первой версией уже не выглядит идеально стройной женщиной с обложки, ее фигура сгибается под тяжестью тяжелой физической работы; внешность актера Клинта Ховарда (Clint Howard), сыгравшего Джоди, не является «приторно-сладкой» и не отвлекает внимания от главного героя, сыгранного уже пожилым Г. Фондой).

Рассмотрим тематическую специфику этого фильма.

«*Fallibility of man*» («человеческая способность ошибаться»). Мы осознанно оставили этот термин в английском варианте, потому что корнем слова *fallibility* является *fall* – «падение». Режиссер Р. Тоттен считал идею «падения авторитетов» в произведении Дж. Стейнбека магистральной, поэтому он в буквальном смысле воспроизвел ее уже в первой сцене, когда Джоди, доверившись настойчивым уговорам отца, принялся чинить крышу и упал. Физическое падение привело к падению авторитета, доверия и любви к отцу. Джоди говорит матери, что он его ненавидит. Весь фильм – это история, развивающаяся не во внутреннем мире мальчика, а вокруг поведения и игры Генри Фонды в роли отца Джоди и последовательного процесса возвращения доверия сына и восстановления отцовского авторитета. Весь конфликт переносится из универсальной плоскости (Билли Бак и Том) в семейную, сосредоточиваясь на проблемах отношений отца и сына (Карла и Джоди). Эта идея, несомненно, была сформирована под влиянием фрейдизма и юнгианской психоаналитической философии, необычайно популярной в то время. При этом образ отца существенно меняется по сравнению с первой экранизацией. Если Фред был замкнутым и заиклившимся на себе человеком, которого мало волновали чувства других, то Карл предстает перед зрителями как брутальный мужчина, отец и муж, который просто не хочет потакать детским эмоциям и капризам. Это человек со своими достоинствами, недостатками и ошибками: он может быть неправ, может подражаться, может выпить лишнего, но при этом именно он покупает Джоди пони, чтобы научить его ответственности, свойственной взрослому человеку, именно он способен стерпеть боль, когда жена зашивает ему бровь раскаленной иглой, и именно он воплощает в жизнь традиционный счастливый конец фильма с рождением жеребенка (в отличие от первой экранизации, где пони родился сам по себе). Задача этого фильма – отразить путь исправления ошибок в воспитании путем счастливого восстановления авторитета отца.

Стирание коренных культурных границ. Тема стирания или размывания культурных границ в телевизионной версии возникла, скорее всего, как история, проявляющая негативную модель поведения отца, как еще одно свидетельство нравственного падения в глазах сына. На ранчо появляется неизвестный Джоди пожилой человек, которого

встречают сигналом тревоги с оружием в руках. Оказывается, что неизвестный – это девяностосемилетний мексиканец Гитано, которому много лет назад принадлежала земля, на которой стоит семейное ранчо, и он пришел на него только лишь с одной целью – умереть на родной земле. Гитано показал место, где стоял его дом. Оказалось, что несколько лет назад дом был до основания смыт природной стихией. Карл не хочет, чтобы какой-то неизвестный умер на его ранчо, не хочет нести материальные убытки, однако позволяет Гитано временно остаться. Действительно, долина Салинас была заселена сначала испанскими, потом мексиканскими жителями. Американцы вытеснили эти коренные культуры с их территории. Однако возникла проблема сосуществования представителей разных этносов в едином территориальном и государственном пространстве, культурные границы которого не определены. Размышления, чувства сострадания и вины всегда были свойственны Дж. Стейнбеку относительно любимой им мексиканской культуры. Гитано тайно покидает ранчо верхом на старой лошади по имени Истер (от англ. *Easter* – Пасха). Возможно, эта пасхальная аллюзия выражает надежду на «воскресение» мексиканской культуры в США... Еще раз подчеркнем, что данная тема скорее всего вошла в экранизацию для того, чтобы создать предпосылки для еще одной характеристики главного героя.

По мнению критиков Уорена Френча, Иосифа Милличапа и др., телевизионная версия «Рыжего пони», хотя и имела большой коммерческий успех, чем предыдущая, однако мало чем напоминала идеи Джона Стейнбека. Именно сконцентрированность вокруг одного персонажа и искусственное создание акцента на фрейдистско-юнгговской проблематике отношений между отцом и сыном нельзя считать содействующими первоначальному замыслу писателя. Отметим, однако, что именно этот прием повлиял на финансово-рейтинговый успех картины, в силу того что наличие сильного брутального главного героя в лице Г. Фонды не могло не привлечь внимания зрителей.

С нашей точки зрения, сценарий Роберта Тоттена является буквальной подражанием и вариацией стейнбековских стилистических приемов, но идейно не может приписываться писателю, стиль которого намного глубже, сложнее и многоаллюзивнее.

Заключение. Исходя из результатов исследования можно сделать следующие выводы: 1. Проза Дж. Стейнбека обладает рядом иконических особенностей, которые позволяют успешно переносить на экран универсальные и национальные парадигмы. 2. Идеи Дж. Стейнбека-сценариста опережают свое время и имеют актуальное значение на современном этапе. Автор описывает те модели взросления и развития человека, впоследствии ставшие материалом для теоретических обобщений, как, например, теория этапов развития человека Э. Эриксона, или идеи, объединенные в стейнбековской концепции фаланги, которые позже оформятся в концепцию экологического холизма. 3. В собственной экранизации Дж. Стейнбека 1949 г.,

где мальчика Тома можно назвать центральным героем, невозможно выделить главных персонажей, в них отсутствует иерархия, а проблемы внутренних миров героев равноправны, что подчеркивает холистический характер подхода писателя. 4. В экранизации 1973 г. режиссер пошел не только на перенесение акцента с внутреннего мира мальчика на внутренний мир отца и героизацию его образа, но и вывел из сценария одного из главных героев рассказов – Билли Бака, тем самым сосредоточив внимание на отношениях отца с сыном и породив новые фрейдистско-юнггианские смыслы. 5. В экранизациях можно выделить следующие национальные парадигмы: вестернизацию и поиски нового видимого «фронттира», а также стирание границ коренных культурных. 6. Сценарии Дж. Стейнбека в отличие от одноименных художественных произведений имеют счастливый конец, что в целом характеризует понимание автором законов голливудской киноиндустрии. 7. Стейнбековский кинематографический почерк является холистическим и многовекторным, с изложением фактов, но с отсутствием авторских оценок происходящего и героев, что дает зрителю возможность определять аксиологический смысл фильмов по сценариям писателя исходя из их собственных ценностно-морально-нравственных взглядов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шакирова, Н. Р. Художественное функционирование «теории группы» в творчестве Д. Стейнбека 1930-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10. 01. 03 / Н. Р. Шакирова; Башкирский гос. ун-т. – Уфа, 2006. – 22 с.
2. The Red Pony. Film, 1949 – [Electronic resource]. – Mode of access: <https://zona.mobi/movies/ryzhii-poni>. – Date of access: 06.04.2017.
3. Shillinglaw, S. The Red Pony / S. Shillinglaw. – [Electronic resource]. – URL: <http://www.steinbeckinstitute.org/redpony.html>. – Date of access: 06.04.2017.
4. Shuman, R. B. Initiation Rites in Steinbeck's 'The Red Pony' / R. B. Shuman // The English Journal. – 1970. – Vol. 59. – No. 9. – P. 1252–1255. – [Electronic resource]. – URL: www.jstor.org/stable/814151. – Date of access: 06.04.2017.
5. Steinbeck, E. A Life in Letters / eds E. Steinbeck and R. Wallsten. – N. Y.: Penguin Classics, 1975. – 908 p.
6. Millichap, J. Steinbeck and Film / J. Millichap – N. Y.: Ungar, 1983. – 205 p.
7. French, W. The Red Pony as Story Cycle and Film / W. French // The Short Novels / J. Steinbeck; ed. by J. J. Benson – Durbam; London: Duke University Press, 1990. – P. 71–84.
8. Gladstein, M. R. «The Leader of the People»: A boy Becomes a «Mench» / M. R. Gladstein // «The Red Pony»: Essays in Criticism / J. Steinbeck; ed. by T. Hayashi and T. J. Moore // Steinbeck Review. – № 13. – Ball State University Park, IN: The Steinbeck Research Institute, 1988. – P. 27–37.
9. Tammaro, M. T. Eric Erickson Meets John Steinbeck: Psychological Development in «the Gift» / T. M. Tammaro // Steinbeck's «The Red Pony»: Essays in Criticism / J. Steinbeck; ed. by T. Hayashi and T. J. Moore // Steinbeck Review. – № 13. – Ball State University Park, IN: The Steinbeck Research Institute, 1988. – P. 1–9.
10. Erikson, E. Childhood and Society / E. Erikson. – 2nd ed. – N. Y.: Norton and Co., 1963. – 447 p.
11. Emerson, R. W. Self-Reliance and Other Essays / R. W. Emerson – N. Y.: Dover Publications Inc., 1993. – 128 p.
12. The Red Pony: Film, 1973 – [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.youtube.com/watch?v=h5-Fmww-tE>. – Date of access: 06.04.2017.

Поступила в редакцию 15.05.2017 г.

Особенности формирования семейной культуры студенческой молодежи на основе народных традиций

Сочнева Е. С.

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

В данной статье раскрывается особенность педагогического процесса по формированию семейной культуры студенческой молодежи на основе народных традиций. Автор дает определение понятию «семейная культура» и указывает на два вектора его компонентов: социальный и личный. Выявляется воспитательный потенциал народных традиций и выделяются источники формирования семейной культуры студенческой молодежи. По результатам исследования создается авторская педагогическая модель по формированию семейной культуры студенческой молодежи, включающая в себя технологии социокультурного проектирования. Проектом исследования стала факультативная дисциплина «Семейная культура», программа которой была введена в учебный процесс кафедры педагогики СКД Белорусского государственного университета культуры и искусств в 2015–2016 учебном году и программа клуба подготовки к семейной жизни «Гармония», которая была внедрена в воспитательную работу общежития № 1 Белорусского государственного университета культуры и искусств в 2016–2017 учебном году. Практическое использование данной педагогической модели помогает комплексно представить процесс формирования семейной культуры студенческой молодежи через единство ее блоков и способствует повышению уровня сформированности семейной культуры.

Ключевые слова: семья, семейная культура, студенческая молодежь, народные традиции, педагогическая модель.

(Искусство и культура. – 2017. – № 2 (26). – С. 86–89)

Features of Shaping Family Culture of Student Youth on the Basis of National Traditions

Sochneva E. S.

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

In this article the feature of pedagogical process on shaping family culture of student youth on the basis of national traditions is revealed. The author gives definition to the concept «family culture» and determines two vectors of its components: the social and the personal. Educational potential of national traditions is determined and sources of shaping family culture of student youth are identified. The research findings result in the author's pedagogical model on shaping family culture of student youth including technologies of social and cultural designing. The elective course «Family Culture» became the project of the research, the program of which was included into educational process of the Department of Education of the Belarusian State University of Culture and Arts in 2015–2016 academic year, as well the program of the Club of Preparation for Family Life «Harmony» which was introduced into educational work of hostel No. 1 of the Belarusian State University of Culture and Arts in 2016–2017 academic year. Practical use of this pedagogical model helps to present a complex process of shaping family culture of student youth through unity of its blocks and promotes increase in level of its formation.

Key words: family, family culture, student youth, national traditions, pedagogical model.

(Art and Cultur. – 2017. – № 2 (26). – P. 86–89)

Семья как социокультурный институт реагирует на любые изменения и требования социокультурной жизни – в экономике, культуре, в сфере морали и идеологии. В семье транслируются нормы и ценности, принятые в обществе. Именно в семье происходит первая социализация личности, позволяющая занять должное место в социуме.

В условиях современного общества, где на первый план выходят проблемы брачно-семейного института (разводы, матери-одиночки, незарегистрированные браки и т. д.), важно обратить внимание на культуру семьи. Семейная культура через традиции, обычаи, ритуалы отражает достижение человеком определенных целей, исходя из ценностных ориентаций. Изучение семейной

культуры, культуры семейного общения, культуры семейного досуга, семейной среды отвечают задачам сохранения взаимопонимания и устойчивости самого института семьи.

Цель статьи – создание авторской педагогической модели по формированию семейной культуры студенческой молодежи на основе народных традиций.

Компоненты понятия «семейная культура». Семейную культуру мы рассматриваем в качестве одной из морфологических единиц целостной и неделимой культуры и выделяем два вектора ее компонентов: социальные и личные. На наш взгляд, в самом широком смысле семейная культура – это многоуровневая система, представляющая собой совокупность различных компонентов

Адрес для корреспонденции: e-mail: lena.motuzenko@mail.ru. – Е. С. Сочнева

семьи как ячейки общества: культуру семейного досуга; социальную среду и микросреду в семье; культуру семейного общения, используемых обществом для сохранения и укрепления брачно-семейного института. Понятие «семейная культура» в узком смысле – это часть культуры, представляющая собой совокупность ценностей и знаний, создаваемых и используемых обществом в целях продолжения рода и воспитания детей; получения положительных эмоций, заботы и внимания; удовлетворение различных потребностей в ходе совместной деятельности всех членов семьи [1].

Компоненты первого социумного вектора понятия «семейная культура» определены нами по работе доктора педагогических наук В. С. Садовской, изучающей культуру быта: культура семейного досуга, культура семейного общения и культура семейной среды [2].

Для формирования семейной культуры у студенческой молодежи нами были выделены личностные компоненты на основе структуры личности К. К. Платонова [3, с. 137]: когнитивный, аксиологический и деятельностный. Все три компонента находят свое отражение в четырех подструктурах личности по К. К. Платонову. Когнитивный компонент (знание, интересы, умение, мировоззрение, убеждения, навыки, привычки) сочетает в себе сразу две подструктуры личности: направленность и опыт. Именно здесь осуществляется воспитание личности, обучение основным направлениям народных традиций через которые и происходит формирование семейной культуры личности. Аксиологический компонент (память, эмоции, ощущения, мышление, восприятие, чувства и воля) соответствует третьей подструктуре личности, где формируется ценностное отношение к семье. Деятельностный компонент представлен четвертой подструктурой, где личность с учетом ее темперамента, половыми и возрастными особенностями вовлекают в совместную деятельность всех членов семьи по организации и проведению семейного досуга.

Источники формирования семейной культуры на основе народных традиций. В ходе исследовательской работы мы определили источники формирования семейной культуры студенческой молодежи на основе народных традиций и раскрыли их воспитательный потенциал. Под воспитательным потенциалом народных традиций понимаем заложенные в содержании элементов народных традиций возможности и ограничения для целенаправленного формирования семейной культуры и решения актуальных проблем брачно-семейного института [4].

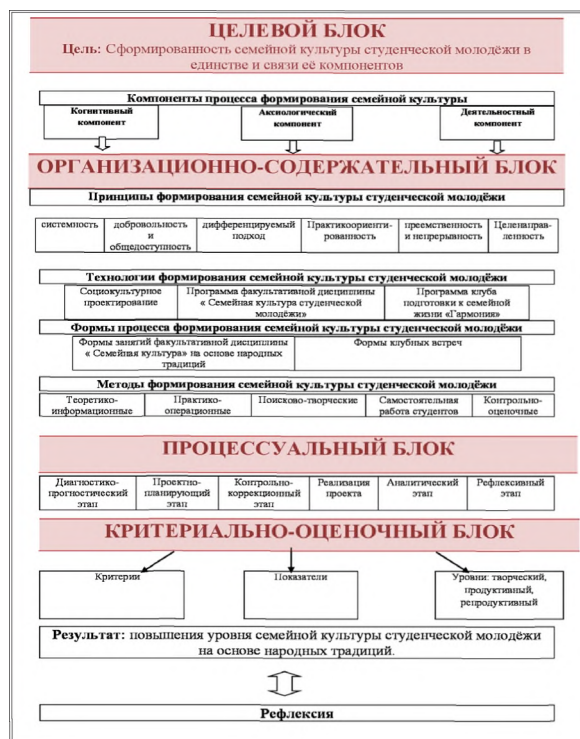
Первый компонент семейной культуры студенческой молодежи – когнитивный, основу которого представляет система знаний о семейной обрядности белорусов. Источником выступают нормы поведения, принятые в семейной обрядности белорусов, а также обычаи и обряды, имеющие определенные значения и ориентирующие современную молодежь на сохранение народных традиций, приумножение своих знаний о семейных устоях.

Второй компонент семейной культуры студенческой молодежи – аксиологический, который

представлен системой ценностей народной педагогики белорусов. Источником изучения народной педагогики белорусов являются педагогические взгляды, идеи, мнения, мысли белорусских просветителей, педагогов, этнографов, фольклористов, писателей, поэтов, которые отражены в работах выдающихся ученых-просветителей – туровского епископа Кирилла, первопечатника Франциска Скорины, деятелей культуры С. Будного, В. Тяпинского, поэта-гуманиста М. Гусовского, С. Полоцкого, Яна Намысловского, С. Ф. Рысинского и др.

Деятельностный компонент семейной культуры студенческой молодежи отвечает за возможность организации и проведения праздников белорусского народного календаря в своей семье. Источником формирования служит годовой цикл праздников и обрядов белорусов.

Для эффективного формирования семейной культуры студенческой молодежи нами была разработана и апробирована авторская педагогическая модель, опирающаяся на народные традиции по технологиям моделирования социокультурной деятельности. В основу разработки модели были положены системный, аксиологический, социокультурный, личностно-ориентированный и деятельностный подходы.



Структура педагогической модели формирования семейной культуры студенческой молодежи на основе народных традиций состоит из следующих взаимосвязанных блоков: целевой, организационно-содержательный, процессуальный, критериально-оценочный.

Целевой блок модели формирования семейной культуры студенческой молодежи включает цели и основные компоненты этого образовательного процесса.

При формировании семейной культуры студенческой молодежи в качестве общей цели педагогического воздействия нами рассматривается – сформированность семейной культуры студенческой молодежи в единстве и связи ее компонентов. Данная цель предполагает сформированность у студенческой молодежи: знаний в области семейной культуры как атрибута социума и особенностей их применения, системы знаний белорусской народной педагогики; ценностного отношения к семье и белорусской семейной обрядности; деятельной активности в организации и проведении праздников белорусского народного календаря в своей семье.

Организационно-содержательный блок модели описывает принципы, технологии, формы и методы формирования семейной культуры студенческой молодежи на основе народных традиций. Процесс формирования семейной культуры студенческой молодежи должен соответствовать определенным принципам. При их определении мы полагались на мнение Э. Ф. Зеера [5, с. 23–26] с соавторами, которые приводят в обобщенном виде принципы обучения, лежащие в основе трех современных образовательных парадигм:

- когнитивно ориентированная парадигма: научность, систематичность, доступность, прочность, сознательность, активность, наглядность, связь теории с практикой, учет возрастных и индивидуальных особенностей;

- деятельностно ориентированная: ориентация на развитие деятельностных структур, приоритет дидактики и методики, сочетание индивидуальной работы с групповыми формами, учение в индивидуальном темпе и стиле, адаптация дидактических средств к познавательным возможностям учащихся, обеспечение обратной связи;

- личностно ориентированная: приоритет индивидуальности личности, гуманизация и демократизация педагогических отношений, максимальный учет субъективного опыта обучаемых [5, с. 25].

На основе рассмотренных нами выше принципов, мы определили следующие принципы по формированию семейной культуры студенческой молодежи: системность, добровольность и общедоступность, дифференцируемый подход, целенаправленность, преемственность и непрерывность, практико-ориентированность, которыми мы будем руководствоваться в нашем исследовании.

Методической основой организационно-содержательного блока стало социально-культурное проектирование, как широко используемая эффективная технология в социокультурной деятельности. Проект в нашем исследовании понимается как инструмент реализации педагогической модели формирования семейной культуры студенческой молодежи на основе народных традиций.

Приоритетными задачами социокультурного проектирования следует рассматривать поддержку тех ценностей, норм, традиций, культурных практик, которые отфильтрованы историческим опытом многих поколений, отвечают критериям нравственности и гуманистичности, отражают специфику территории и могут рассматриваться в качестве социокультурных стабилизаторов жизнедеятельности общества и человечества [6]. Такими социокультурными стабилизаторами

формирования семейной культуры студенческой молодежи в нашем исследовании являются народные традиции: народная педагогика, семейная обрядность и праздники белорусского народного календаря.

Проектом нашего исследования стала факультативная дисциплина «Семейная культура», программа которой была введена в учебный процесс кафедры педагогики СКД Белорусского государственного университета культуры и искусств в 2015–2016 учебном году и программа клуба подготовки к семейной жизни «Гармония», которая была введена в воспитательную работу общежития № 1 Белорусского государственного университета культуры и искусств на 2016–2017 учебный год. Оптимизация социокультурного проекта «Семейная культура» в условиях высшего образования, где участниками являются студенты, предполагает идеи преемственности, сохранения и актуализацию народных традиций, на основе которых мы будем формировать семейную культуру у студенческой молодежи.

Структура программы факультативной дисциплины «Семейная культура студенческой молодежи» включает в себя 14 тем, из них 11 лекционных и 17 практических занятий. Каждая из тем представляет собой целенаправленное теоретическое изучение (информационный блок) и практическое осмысление пройденного материала (практическая часть). На основе программы нами был создан учебно-методический комплекс дисциплины, где подробно описана теоретическая часть занятия, практические задания, проводимые на занятиях и домашние задания.

Для реализации проекта мы выделили формы учебно-познавательной деятельности факультативной дисциплины «Семейная культура студенческой молодежи», которая отвечает за формирование когнитивного компонента семейной культуры личности: лекции и семинары, обеспечивающие передачу и усвоение информации. Повышению познавательной эффективности учебной дисциплины «Семейная культура студенческой молодежи» содействуют педагогические методы. В своем исследовании мы будем придерживаться классификации методов обучения Р. С. Пионовой [7, с. 112–113], в основу которой положены следующие признаки: дидактические цели и задачи, источник знаний и умений, способы совместной деятельности преподавателя и студента.

Клуб подготовки к семейной жизни «Гармония» представляет собой педагогическое сопровождение формирования компонентов семейной культуры студенческой молодежи на основе народных традиций и включает в себя положение и план работы. В положении клуба подготовки к семейной жизни на основе народных традиций отражены основные цели и задачи, функции, права, взаимоотношения и связи. План работы представлен следующими направлениями, способствующими работе по формированию аксиологического и деятельностного компонентов семейной культуры студенческой молодежи.

Основой проведения клубных встреч стали формы социокультурной деятельности с использованием технологий празднично-обрядовой элементов: ярмарка даров природы; вечер отдыха, информационно-дискуссионная программа, беседа за круглым столом, народный праздник, семейная гостиная, фотоконкурс, День семьи и т. д.

План работы клуба полностью раскрывает особенности народной педагогики и праздников белорусского народного календаря по циклам: осень, зима, весна, лето; позволяет студентам на основе полученных знаний разработать свой авторский сценарий народного праздника, привнести в него что-то новое, созвучное современности; организовать такой праздник в своей семье.

Процессуальный блок состоит из основных этапов нашей педагогической модели, в основу которой положен проект – факультативная дисциплина «Семейная культура» и программа клуба «Гармония»: диагностико-прогностический этап, проектно-планирующий этап, контрольно-коррекционный этап, реализация проекта, аналитический этап, рефлексивный этап.

Критериально-оценочный блок модели представлен тремя уровнями семейной культуры студенческой молодежи (репродуктивный, продуктивный и творческий), их критериями и показателями уровней.

Заключение. Эффективность предполагаемой модели возможна при соблюдении следующих организационно-педагогических условий, обеспечивающих ее разработку и реализацию:

1. Погружение студенческой молодежи в образовательную среду, активизирующую процесс интеллектуального воздействия на личность.

2. Включение студентов в практическую деятельность, направленную на формирование трех компонентов семейной культуры студенческой молодежи.

3. Использование комплекса педагогических методов, ориентированных на повышение уровня семейной культуры студенческой молодежи.

Таким образом, практическое использование данной педагогической модели помогает комплексно представить процесс формирования семейной культуры студенческой молодежи через единство ее блоков: целевой (постановка цели и выделения основных компонентов семейной культуры); организационно-содержательный (включает принципы, технологии, формы и методы педагогической деятельности); процессуальный (содержит этапы реализации социокультурного проекта) и критериально-оценочный (объединяет критерии, показатели компонентов семейной культуры личности; уровни сформированности; результат деятельности и рефлексии).

ЛИТЕРАТУРА

1. Сочнева, Е. С. Понятие семейной культуры и ее компонентов в контексте социокультурных исследований / Е. С. Сочнева // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2015. – № 1(23). – С. 117–121.
2. Садовская, В. С. Методология, теория и педагогические технологии формирования культуры быта: автореф. ... дис. д-ра пед. наук: 13.00.05 / В. С. Садовская; Моск. гос. ун-т культуры. – М., 1997. – 50 с.
3. Платонов, К. К. Структура и развитие личности / отв. ред. А. Д. Глоточкин. – М.: Наука, 1986. – 254 с.
4. Сочнева, Е. С. Педагогический потенциал народных традиций в формировании семейной культуры студенческой молодежи / Е. С. Сочнева // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2016. – № 1(25). – С. 155–161.
5. Зеер, Э. Ф. Модернизация профессионального образования: компетентностный подход / Э. Ф. Зеер, А. М. Павлова, Э. Э. Сыманюк; Рос. акад. образования, Моск. психол.-соц. ин-т. – М.: Изд-во Моск. психол.-соц. ин-та, 2005. – 215 с.
6. Курбатов, В. И. Социальное проектирование: учеб. пособие / В. И. Курбатов, О. В. Курбатова. – Ростов н/Д: Феникс, 2000. – 308 с.
7. Пионова, Р. С. Педагогика высшей школы: учеб. пособие / Р. С. Пионова. – Минск, 2002. – 256 с.

Поступила в редакцию 21.11.2016 г.

УДК [008+001+7] 048.87(476+510)

Взаимообмен научными, творческими и художественными коллективами Беларуси и Китая

Ван Юй

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

За четверть века с момента установления дипломатических отношений между Республикой Беларусь и Китайской Народной Республикой две страны продемонстрировали подлинное уважение друг к другу, достигли высокой степени сотрудничества во всех областях общественной жизни, в том числе культуре. В статье аргументируется актуальность и продуктивность взаимодействия в области науки, культуры, образования, подчеркивается значение создания договорно-правовой базы, рассматриваются конкретные шаги взаимодействия. Среди факторов, определяющих уровень взаимоотношений – стратегическое партнерство двух стран, географическое и геополитическое положение, высокий уровень научно-технического потенциала Беларуси. В работе делается акцент на подготовке вузами Беларуси кадров, в том числе научных, для КНР, раскрывается тенденция постоянного увеличения количества китайской молодежи, обучающейся в вузах культуры и искусства. Подчеркивается важность региональных связей, налаживания побратимских отношений между отдельными городами и районами Беларуси и Китая.

Ключевые слова: культура, образование, культурная политика, научно-технические связи, культурный диалог, региональное сотрудничество.

(Искусство и культура. – 2017. – № 2 (26). – С. 89–93)

Адрес для корреспонденции: e-mail: brutishwy@126.com – Ван Юй

План работы клуба полностью раскрывает особенности народной педагогики и праздников белорусского народного календаря по циклам: осень, зима, весна, лето; позволяет студентам на основе полученных знаний разработать свой авторский сценарий народного праздника, привнести в него что-то новое, созвучное современности; организовать такой праздник в своей семье.

Процессуальный блок состоит из основных этапов нашей педагогической модели, в основу которой положен проект – факультативная дисциплина «Семейная культура» и программа клуба «Гармония»: диагностико-прогностический этап, проектно-планирующий этап, контрольно-коррекционный этап, реализация проекта, аналитический этап, рефлексивный этап.

Критериально-оценочный блок модели представлен тремя уровнями семейной культуры студенческой молодежи (репродуктивный, продуктивный и творческий), их критериями и показателями уровней.

Заключение. Эффективность предполагаемой модели возможна при соблюдении следующих организационно-педагогических условий, обеспечивающих ее разработку и реализацию:

1. Погружение студенческой молодежи в образовательную среду, активизирующую процесс интеллектуального воздействия на личность.

2. Включение студентов в практическую деятельность, направленную на формирование трех компонентов семейной культуры студенческой молодежи.

3. Использование комплекса педагогических методов, ориентированных на повышение уровня семейной культуры студенческой молодежи.

Таким образом, практическое использование данной педагогической модели помогает комплексно представить процесс формирования семейной культуры студенческой молодежи через единство ее блоков: целевой (постановка цели и выделения основных компонентов семейной культуры); организационно-содержательный (включает принципы, технологии, формы и методы педагогической деятельности); процессуальный (содержит этапы реализации социокультурного проекта) и критериально-оценочный (объединяет критерии, показатели компонентов семейной культуры личности; уровни сформированности; результат деятельности и рефлексии).

ЛИТЕРАТУРА

1. Сочнева, Е. С. Понятие семейной культуры и ее компонентов в контексте социокультурных исследований / Е. С. Сочнева // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2015. – № 1(23). – С. 117–121.
2. Садовская, В. С. Методология, теория и педагогические технологии формирования культуры быта: автореф. ... дис. д-ра пед. наук: 13.00.05 / В. С. Садовская; Моск. гос. ун-т культуры. – М., 1997. – 50 с.
3. Платонов, К. К. Структура и развитие личности / отв. ред. А. Д. Глоточкин. – М.: Наука, 1986. – 254 с.
4. Сочнева, Е. С. Педагогический потенциал народных традиций в формировании семейной культуры студенческой молодежи / Е. С. Сочнева // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2016. – № 1(25). – С. 155–161.
5. Зеер, Э. Ф. Модернизация профессионального образования: компетентностный подход / Э. Ф. Зеер, А. М. Павлова, Э. Э. Сыманюк; Рос. акад. образования, Моск. психол.-соц. ин-т. – М.: Изд-во Моск. психол.-соц. ин-та, 2005. – 215 с.
6. Курбатов, В. И. Социальное проектирование: учеб. пособие / В. И. Курбатов, О. В. Курбатова. – Ростов н/Д: Феникс, 2000. – 308 с.
7. Пионова, Р. С. Педагогика высшей школы: учеб. пособие / Р. С. Пионова. – Минск, 2002. – 256 с.

Поступила в редакцию 21.11.2016 г.

УДК [008+001+7] 048.87(476+510)

Взаимообмен научными, творческими и художественными коллективами Беларуси и Китая

Ван Юй

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

За четверть века с момента установления дипломатических отношений между Республикой Беларусь и Китайской Народной Республикой две страны продемонстрировали подлинное уважение друг к другу, достигли высокой степени сотрудничества во всех областях общественной жизни, в том числе культуре. В статье аргументируется актуальность и продуктивность взаимодействия в области науки, культуры, образования, подчеркивается значение создания договорно-правовой базы, рассматриваются конкретные шаги взаимодействия. Среди факторов, определяющих уровень взаимоотношений – стратегическое партнерство двух стран, географическое и геополитическое положение, высокий уровень научно-технического потенциала Беларуси. В работе делается акцент на подготовке вузами Беларуси кадров, в том числе научных, для КНР, раскрывается тенденция постоянного увеличения количества китайской молодежи, обучающейся в вузах культуры и искусства. Подчеркивается важность региональных связей, налаживания побратимских отношений между отдельными городами и районами Беларуси и Китая.

Ключевые слова: культура, образование, культурная политика, научно-технические связи, культурный диалог, региональное сотрудничество.

(Искусство и культура. – 2017. – № 2 (26). – С. 89–93)

Адрес для корреспонденции: e-mail: brutishwy@126.com – Ван Юй

The Exchange of Scientific, Creative and Artistic Collectives of Belarus and China

Wang Yu

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

Since the establishment of diplomatic relations between Belarus and China, quarter of a century ago, the two countries have demonstrated genuine respect for each other; have reached a high degree of cooperation in all fields of social life, including culture. An important element in this cooperation is the exchange between scientific, creative, artistic groups. The article argues the relevance and efficiency of the interchange in the field of science, culture, education, emphasizes the importance of the creation of the legal framework, addressing specific cooperation steps. Among the factors that determine the level of cooperation is strategic partnership between the two countries, the geographical and geopolitical situation, and the high level of scientific and technological potential of Belarus. The article focuses on the training of personnel at Belarus universities, including the research one, for China, a tendency of constant increase in the number of Chinese youth studying in higher schools of culture and art, is revealed. The importance of regional cooperation, the establishment of sister city relations between the cities and districts of Belarus and China is stressed.

Key words: culture, education, cultural policy, scientific and technical communication, cultural dialogue, regional cooperation.

(Art and Cultur. – 2017. – № 2 (26). – P. 89–93)

В Китае за последние сорок лет произошло глобальное реформирование политической и социально-экономической системы. Провозгласив курс на открытие страны миру в конце 1970-х гг., КНР за прошедшее время достигла феноменальных успехов во всех сферах деятельности – политической, экономической, культурной. Из закрытой, тоталитарной страны Китай превратился в процветающую страну с самыми высокими экономическими показателями в мире. Развивая международное сотрудничество по всем направлениям, он упрочил свои позиции в мире и регионе, укрепил связи со многими странами, в том числе с Беларусью. 1990-е годы прошлого столетия стали новым поворотным моментом в истории становления белорусской государственности, социально-экономического, политического и культурного развития страны. Эволюция белорусской культурной политики выразилась в формировании новых представлений о роли культуры в развитии белорусского общества.

Целью данной статьи является экспликация новых направлений и форм белорусско-китайского научно-технического и культурного сотрудничества.

Договорно-правовая база сотрудничества. С обретением независимости и суверенитета Республика Беларусь получила возможность самостоятельно осуществлять свою внутреннюю и внешнюю культурную политику, разрабатывать нормативно-правовые основы международного культурного взаимодействия, заключать соглашения с зарубежными странами и международными организациями, формировать механизм их реализации. В стране начался процесс трансформации советской системы международного культурного сотрудничества в новую демократическую систему, опирающуюся на общечеловеческие ценности и национальные интересы. Взаимное стремление двух стран к развитию экономического, культурного и научного сотрудничества стало определяющим фактором заключения межправительственного соглашения о научно-техническом сотрудничестве, которое было подписано 24 апреля 1992 года в Минске во время визита в Республику

Беларусь правительственной делегации Китайской Народной Республики, возглавляемой заместителем председателя Государственного комитета по науке и технике КНР Хой Юнчжэном. Научное сотрудничество двух стран, как отмечалось в соглашении, включало обмен научными и техническими делегациями, научные стажировки, взаимовыгодный обмен научно-технической информацией и документацией, образцами изделий и материалов, ноу-хау и лицензиями, организацию научно-технических симпозиумов, конференций и семинаров, проведение совместных исследований и разработок [1]

Наиболее плодотворно научные связи в 1990-е годы развивались в сфере машиностроения и электроники. Так, среди предприятий электронной и радиотехнической промышленности Беларуси, которые активно сотрудничали с китайскими партнерами, следует выделить государственный концерн «Планар», специальное конструкторское бюро «Камертон», научно-производственное объединение «Интеграл» [2]. В результате реализации соглашения о научно-техническом сотрудничестве были установлены прямые связи между научными и учебными заведениями двух стран, академиями наук и их отраслевыми институтами, отдельными предприятиями. Проекты охватывали различные направления научно-технического сотрудничества: машиностроение, космонавтика, сельское хозяйство, геология, биотехнология, приборостроение, медицина, экология. Национальная академия наук Беларуси, например, подписала два соглашения о научном сотрудничестве с китайскими партнерами – с Академией наук Китая и Академией наук провинции Хэнань.

Межуниверситетское сотрудничество. Важной составляющей научно-технического сотрудничества в 1990-е годы стало межуниверситетское научное сотрудничество. Так, Белорусский национально-технический университет заключил соглашение о научном сотрудничестве с Цзилиньским техническим университетом, Шанхайским и Нанкинским университетами. Белорусский государственный университет сотрудничал с

Чэндуским научно-техническим университетом, Пекинским политехническим университетом и Хэнаньским университетом; БГУИР наладил связи с Сианьским университетом, БГЭУ – с Народным университетом Китая и Шеньчжэньским университетом; Гомельский государственный университет – с Пекинским педагогическим институтом и Пекинским политехническим университетом. Заключенные между вузами двух стран соглашения предусматривали проведение совместных научных исследований по проблемам, представляющим взаимный интерес, проведение ежегодных обменов преподавателями и стажерами.

В 2000-е гг. сотрудничество Китая и Беларуси в области науки и образования еще более упрочилось. Так, например, в июне 2007 года делегация крупнейших белорусских университетов приняла участие в 18-й Харбинской торгово-экономической ярмарке. В этот же период в Беларуси велась активная деятельность по разработке, изготовлению и направлению в Посольство Республики Беларусь в Пекине, китайским партнерам рекламных материалов вузов, в том числе и на электронных носителях на китайском и английском языках. Министерством образования Республики Беларусь был издан каталог с CD диском высших учебных заведений Республики Беларусь на китайском языке «Образовательные услуги для иностранных граждан». Начиная с 2005 г. высшие учебные заведения Беларуси и научные организации стали проводить активную работу по развитию и расширению научного сотрудничества с научными и образовательными центрами Китая. Стали осуществляться совместные научные исследования, семинары, круглые столы, обмены сотрудниками. Примером сотрудничества в области проведения совместных проектов и продвижении современных технологий и научной продукции на рынки Китая и Беларуси является создание на базе Технопарка БНТУ «Метолит» совместных белорусско-китайских центров по научному сотрудничеству с провинциями Хэнань и Цзилинь. Продолжает работу белорусско-китайский центр научных исследований в области дорожного строительства. Этот центр создан на базе Белорусского национального технического университета и китайской научной компании «Гаюань». 11 мая 2015 г. в Минске было подписано соглашение о двустороннем сотрудничестве между Академиями наук Китая и Беларуси. В соответствии с соглашением, ученые Беларуси и Поднебесной должны реализовать более десяти совместных проектов в сфере медицины, машино- и приборостроения и сельского хозяйства. Представители научных кругов двух стран договорились о целевой подготовке молодых специалистов. В этот же день было подписано соглашение об установлении партнерских отношений между Пекином и Минском, которые стали городами-побратимами. В соглашении речь шла не только об экономическом партнерстве, но и о совместных научных проектах, сотрудничестве в сфере образования и культуры, а также об обмене делегациями и специалистами в различных сферах деятельности.

Подготовка кадров для КНР белорусскими вузами. Развитие взаимовыгодного сотрудничества Беларуси и Китая в сфере образования и культуры оказало существенное влияние на культурное взаимодействие двух стран. Благодаря своему географическому и геополитическому положению, Беларусь занимает особое место во взаимодействии восточноазиатской и западноевропейской культур. Не случайно в Китае интерес к Беларуси постоянно растет. Многие китайцы, приезжающие в Беларусь на обучение, подчеркивают бесспорные достоинства Беларуси как страны для проживания и обучения, считая ее в большей мере европейской страной по сравнению с Россией и другими постсоветскими странами. Первые китайские студенты прибыли в Беларусь в конце 1980-х годов. Сначала их было немного, но с середины 1990-х годов началась подлинная экспансия белорусского образовательного рынка китайскими студентами. К концу 1990-х годов китайские студенты составляли уже более половины всех иностранных студентов, обучающихся в белорусских вузах. Эта тенденция сохранялась вплоть до 2010 года, а затем численность обучающихся в вузах Беларуси китайцев постепенно начала снижаться, что связано с многими факторами. В то же время, по оценке экспертов, наблюдается и позитивная тенденция. Суть этой тенденции заключается в неуклонном росте численности высокомотивированной китайской молодежи, которая специально приезжает в Беларусь на обучение, считая эту страну наиболее привлекательной для получения доступного качественного высшего образования. То есть, по сути дела, белорусские вузы освобождаются от тех китайцев, которые приехали в Беларусь только лишь потому, что они не в состоянии полноценно обучаться в китайских вузах, и пополняются китайской молодежью, которая знает Беларусь, любит ее и ценит ее культуру и образовательный потенциал. Другая важная тенденция – резкое увеличение численности китайской молодежи, которая прибывает на обучение в высшие учебные заведения культуры, музыкального и искусствоведческого профилей. Речь идет о трех белорусских вузах – Белорусском государственном университете культуры и искусств, Белорусской государственной академии музыки и Белорусской государственной академии искусств, где количество китайских студентов уже несколько лет держится на вполне приемлемом уровне. Причина этого кроется в следующем: во-первых, в нехватке подобных вузов в Китае, поступить в которые даже талантливой китайской молодежи очень не просто, а, во-вторых, в высоком уровне белорусской системы подготовки специалистов культурного профиля, которая считается одной из лучших на постсоветском пространстве.

Сотрудничество высших учебных заведений Беларуси с вузами КНР осуществляются в рамках Соглашения между Министерством образования Республики Беларусь и Министерством образования КНР, а также в соответствии с прямыми партнерскими договорами между вузами Беларуси и образовательными и научными учреждениями

Китая. По состоянию на 2015 год вузы Беларуси имеют более 120 прямых договоров о сотрудничестве в области образования и науки с учреждениями образования КНР, подписано 12 межвузовских соглашений о сотрудничестве.

Важной составляющей двусторонних отношений является региональное сотрудничество, налаживание побратимских, дружественных связей между отдельными городами и районами Беларуси и Китая. Первыми среди белорусских и китайских городов, решивших установить побратимские отношения, стали Минск и крупнейший китайский город Чаньчунь – центр провинции Цзилинь. Позже побратимские отношения установили Брест и Сяогань, Брестская область и провинция Хубэй.

Расширение числа субъектов международного культурного сотрудничества. В последние годы наблюдается значительный рост числа субъектов международного культурного сотрудничества. Свое место в нем нашли местные органы государственной власти, общественные организации, коммерческие структуры, творческие коллективы. Характерной чертой международных культурных связей Беларуси на современном этапе стало расширение участия в них неправительственных организаций. Активно действуют на международной арене как традиционные организации, имеющие многолетнюю историю, такие как Белорусское общество дружбы и культурной связи с зарубежными странами, Белорусский комитет защиты мира, творческие союзы страны, включая Белорусский союз театральных деятелей, Белорусский союз художников и др., так и созданные в последние годы новые общественные объединения, среди которых ведущая роль принадлежит Объединению белорусов мира «Бацькаўшчына», Международной ассоциации белорусистов, Белорусской ассоциации породненных городов, другим организациям, фондам, информационно-культурным и исследовательским центрам [3, с. 34].

Анализ двустороннего культурного сотрудничества Республики Беларусь и Китайской Народной Республики за последние два десятилетия показывает, что в этой сфере достигнут заметный прогресс и накоплен большой опыт. Рост культурного взаимодействия между двумя странами способствовал укреплению позиций Беларуси в международных культурных отношениях, созданию более благоприятного международного имиджа страны. Сотрудничество развивалось не только на государственном уровне, но также частными и общественными инициативами, способствуя становлению культурной и народной дипломатии. Огромную роль в продвижении культурного взаимодействия между двумя странами играют Министерства культуры и внешнеполитические ведомства двух стран, посольства Беларуси в Китае и Китая в Беларуси, правительственный комитет «Беларусь–Китай», Общество белорусско-китайской дружбы, институты Конфуция, региональные государственные и общественные организации. Заметным событием в культурном взаимодействии двух стран, их сближении и культурном взаимообогащении стало проведение на регулярной основе дней

национальных культур, которые включают выступления популярных художественных коллективов, выставки работ известных художников, скульпторов, мастеров декоративно-прикладного искусства, театральных деятелей и других представителей искусства названный государств. Например, с 6 по 8 мая 2015 г. в Пекине прошли Дни белорусской культуры, в рамках которых состоялись очередные гастроли Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь со спектаклем «Лебединое озеро». Кроме того, в ходе фестиваля белорусских искусств в Пекине делегации двух стран обсудили возможность организации в КНР Дней белорусского театра и кино и очередных гастролей в Поднебесную белорусских театров, в том числе и Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь. Помимо выставочной и гастрольной деятельности в сфере культурного сотрудничества между Беларусью и Китаем наметились и другие формы взаимодействия. К важным направлениям в сфере изобразительных искусств можно отнести мероприятия, осуществляемые в рамках культурных обменов по программе сотрудничества городов-побратимов, проведение встреч с известными китайскими и белорусскими художниками, мастер-классов с участием китайских и белорусских мастеров живописи, а также тематических вечеров, главной целью которых является знакомство белорусов с основными тенденциями в развитии китайского изобразительного искусства и китайцев с жанровой спецификой белорусской живописи и скульптуры. В Беларуси в основном эти мероприятия проводятся при активном участии дипломатической миссии КНР в Беларуси и Института китайского языка им. Конфуция, в Китае – под патронажем Посольства Республики Беларусь в Пекине.

Важной составляющей эффективного культурного сотрудничества выступает деятельность информационно-культурных центров. Республика Беларусь в силу объективных причин приступила к созданию таких центров относительно недавно. Один из них в 2011 г. был открыт в Шанхае. Открытие Центра культуры Беларуси в Шанхае стало заметным явлением в сфере международного культурного сотрудничества Беларуси. Он создан на базе Восточно-китайского педагогического университета. В этот центр была передана литература по истории и культуре Беларуси на белорусском и русском языках. Основная задача Центра – популяризация, распространение информации о национальной культуре, самобытности белорусского народа, его традициях и обычаях. В своей деятельности информационно-культурные центры охватывают незначительную аудиторию и пока не могут серьезно повлиять на формирование позитивного имиджа страны. В этой связи особую важность приобретает деятельность белорусских посольств в секторе культурного взаимодействия с зарубежными странами. Большой культурный потенциал Беларуси может быть использован как действенный инструмент по сохранению национальной идентичности белорусов, улучшению отношений с зарубежными государствами и укреплению

белорусского присутствия в мире. Вместе с тем необходимо отметить и наличие определенных проблем в развитии международного культурного сотрудничества. Как отмечают В. Снапковский и О. Лазоркина, международные культурные связи Беларуси пока не приобрели системного характера, что в значительной степени мешает формированию объективного мнения о Беларуси [3, с. 38], например, в Китае или других странах Юго-Восточной Азии. Огромное значение для оценки результатов, проблем и перспектив культурного присутствия страны за рубежом, по мнению В. Г. Шадурского, имеет внедрение методик мониторинга и анализа информационно-культурного поля. Для этого необходимо координировать деятельность министерств и ведомств, занятых в этой сфере, привлекать ученых для исследования зарубежного опыта [4].

Заключение. Таким образом, динамика развития сотрудничества Китая и Беларуси в последние годы свидетельствует о том, что Беларусь прочно заняла одно из важных мест во внешнеполитической доктрине КНР. Сотрудничество между нашими странами развивается динамично и плодотворно по всем направлениям двусторонних связей, включая

культурное сотрудничество, что подтверждает актуальность глубоких научных исследований, охватывающих не только уровень межгосударственных связей, но и культурного сотрудничества на уровне народной дипломатии, общественных организаций, городов-побратимов, творческих коллективов. Именно в этом направлении культурное сотрудничество между двумя странами развивается особенно интенсивно и динамично.

ЛИТЕРАТУРА

1. Основные документы договорно-правовой базы, заключенные между КНР и Республикой Беларусь. 1992–2002. – Пекин, 2002. – С. 38–39.
2. Сяоцзю, У. Беларусь и Китай: новые горизонты сотрудничества / У. Сяоцзю, В. М. Мацель // Проблемы управления. – Минск. – 2002. – № 2. – С. 92.
3. Снапковский, В. Международное культурное сотрудничество Республики Беларусь (1991–2011 гг.) / В. Снапковский, О. Лазоркина // Журнал междунар. права и междунар. отношений. – № 4. – 2011. – С. 34–38.
4. Шадурский, В. Г. Внешняя культурная политика Беларуси: поиск оптимальной модели / В. Г. Шадурский // Материалы VIII Междунар. науч. конф., посвящ. 88-летию Белорус. гос. ун-та, Минск, 30 окт. 2009 г. / редкол.: В. Г. Шадурский [и др.]. – Минск: БГУ, 2009. – С. 62–63.

Поступила в редакцию 29.12.2016 г.

УДК 378.14:[021+004](669)

Образовательные программы в университетах Нигерии в аспекте обучения использованию информационно- коммуникационных технологий

Даньяро У.

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

Введение в проблематику статьи автор начал с анализа плюрализма мнений ученых в отношении содержательного наполнения понятий «информационная компетентность» и «информационная культура».

Процесс обучения библиотечным и информационным наукам в Нигерии показан в истории своего развития. Дана характеристика основных тенденций университетского и дополнительного профессионального образования Нигерии, влияющих на содержание учебных программ в области библиотечных и информационных наук.

Рассмотрено содержательное наполнение образовательных программ, реализуемых в университетах Нигерии (штатов Абиа и Дельта, Университет Ибадана), с позиции формирования информационной компетенции студентов и выпускников учреждений высшего образования; магистрантов, аспирантов, профессорско-преподавательского состава, специалистов университетских библиотек. Выявлены факторы, оказывающие влияние на содержание учебных программ в области библиотечных и информационных наук в аспекте обучения использованию информационно-коммуникационных технологий. Обозначены пути решения проблемы формирования информационной культуры участников образовательного процесса всех уровней.

Ключевые слова: информационная компетентность, информационная культура, высшее образование, дополнительное образование, образовательные программы, учебный процесс, информационно-коммуникационные технологии, библиотечные и информационные науки, университеты Нигерии.

(Искусство и культура. – 2017. – № 2 (26). – С. 93–96)

Адрес для корреспонденции: e-mail: usman.danyaro@yahoo.com – У. Даньяро

белорусского присутствия в мире. Вместе с тем необходимо отметить и наличие определенных проблем в развитии международного культурного сотрудничества. Как отмечают В. Снапковский и О. Лазоркина, международные культурные связи Беларуси пока не приобрели системного характера, что в значительной степени мешает формированию объективного мнения о Беларуси [3, с. 38], например, в Китае или других странах Юго-Восточной Азии. Огромное значение для оценки результатов, проблем и перспектив культурного присутствия страны за рубежом, по мнению В. Г. Шадурского, имеет внедрение методик мониторинга и анализа информационно-культурного поля. Для этого необходимо координировать деятельность министерств и ведомств, занятых в этой сфере, привлекать ученых для исследования зарубежного опыта [4].

Заключение. Таким образом, динамика развития сотрудничества Китая и Беларуси в последние годы свидетельствует о том, что Беларусь прочно заняла одно из важных мест во внешнеполитической доктрине КНР. Сотрудничество между нашими странами развивается динамично и плодотворно по всем направлениям двусторонних связей, включая

культурное сотрудничество, что подтверждает актуальность глубоких научных исследований, охватывающих не только уровень межгосударственных связей, но и культурного сотрудничества на уровне народной дипломатии, общественных организаций, городов-побратимов, творческих коллективов. Именно в этом направлении культурное сотрудничество между двумя странами развивается особенно интенсивно и динамично.

ЛИТЕРАТУРА

1. Основные документы договорно-правовой базы, заключенные между КНР и Республикой Беларусь. 1992–2002. – Пекин, 2002. – С. 38–39.
2. Сяоцю, У. Беларусь и Китай: новые горизонты сотрудничества / У. Сяоцю, В. М. Мацель // Проблемы управления. – Минск. – 2002. – № 2. – С. 92.
3. Снапковский, В. Международное культурное сотрудничество Республики Беларусь (1991–2011 гг.) / В. Снапковский, О. Лазоркина // Журнал междунар. права и междунар. отношений. – № 4. – 2011. – С. 34–38.
4. Шадурский, В. Г. Внешняя культурная политика Беларуси: поиск оптимальной модели / В. Г. Шадурский // Материалы VIII Междунар. науч. конф., посвящ. 88-летию Белорус. гос. ун-та, Минск, 30 окт. 2009 г. / редкол.: В. Г. Шадурский [и др.]. – Минск: БГУ, 2009. – С. 62–63.

Поступила в редакцию 29.12.2016 г.

УДК 378.14:[021+004](669)

Образовательные программы в университетах Нигерии в аспекте обучения использованию информационно- коммуникационных технологий

Даньяро У.

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

Введение в проблематику статьи автор начал с анализа плюрализма мнений ученых в отношении содержательного наполнения понятий «информационная компетентность» и «информационная культура».

Процесс обучения библиотечным и информационным наукам в Нигерии показан в истории своего развития. Дана характеристика основных тенденций университетского и дополнительного профессионального образования Нигерии, влияющих на содержание учебных программ в области библиотечных и информационных наук.

Рассмотрено содержательное наполнение образовательных программ, реализуемых в университетах Нигерии (штатов Абиа и Дельта, Университет Ибадана), с позиции формирования информационной компетенции студентов и выпускников учреждений высшего образования; магистрантов, аспирантов, профессорско-преподавательского состава, специалистов университетских библиотек. Выявлены факторы, оказывающие влияние на содержание учебных программ в области библиотечных и информационных наук в аспекте обучения использованию информационно-коммуникационных технологий. Обозначены пути решения проблемы формирования информационной культуры участников образовательного процесса всех уровней.

Ключевые слова: информационная компетентность, информационная культура, высшее образование, дополнительное образование, образовательные программы, учебный процесс, информационно-коммуникационные технологии, библиотечные и информационные науки, университеты Нигерии.

(Искусство и культура. – 2017. – № 2 (26). – С. 93–96)

Адрес для корреспонденции: e-mail: usman.danyaro@yahoo.com – У. Даньяро

Educational Curricula in Nigerian Universities from the Point of View of Training to Apply Information and Communication Technologies

Danyaro U.

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

As introduction to the issues, the author started with the analysis of pluralism of opinions of scientists in relation to the substantive content of the terms «information competence» and «information culture».

The training process of library and information science in Nigeria is shown in the history of its development. The characteristic of the main tendencies of the University and additional professional education of Nigeria, influencing the content of educational programs in the field of library and information science is given.

The substantive content of educational curricula in universities in Nigeria (the States of Abia, and Delta, University of Ibadan) from the position of shaping information competence of students and graduates of institutions of higher education; undergraduates, graduate students, faculty, professionals in University libraries is analyzed. The factors influencing the content of educational programs in the field of library and information science from the point of view of training to apply information and communication technologies are identified. Solutions to the problems of shaping information culture of participants of educational process at all levels are proposed.

Key words: *information competence, information culture, higher education, further education, educational curricula, educational process, information and communication technology, library and information science, Universities of Nigeria.*

(Art and Cultur. – 2017. – № 2 (26). – P. 93–96)

Сегодня, в условиях последней информационной революции, изменившей техническую основу, способ передачи и хранения информации, объемы доступной и постоянно генерируемой информации, информационно-коммуникационные технологии (ИКТ) определили набор средств (вызовов), которые продвигают общественный прогресс и точно определяют тренды и перспективы развития общественных институтов и общества в целом. Это, прежде всего: *оцифровка и наращивание цифрового контента во всех сферах человеческой деятельности (особенно – в библиотеках, университетах, архивах, издательствах и др.); развитие интернет-сервисов, «облачных» технологий и т. п.; потоковые данные и мгновенные сообщения; системы управления цифровым контентом; мобильные технологии и приложения; «Большие данные»; постоянное совершенствование информационно-коммуникационных, в т. ч. сетевых, технологий, их сменяемость и быстрое внедрение [1, с. 29].*

Таким образом, решающим фактором социальной жизни, ведущим мотивом информационной цивилизации, важнейшей ценностью и основой развития культуры, науки, образования становится информация, которая должна быть максимально доступной для всех членов общества, основанного на знании.

В этих условиях возрастает компенсирующая роль дополнительного профессионального образования в восполнении недостатка знаний и компетенций (прежде всего, *информационной компетенции* как базовой) у студентов и выпускников учреждений высшего образования; начинающих исследователей (магистрантов, аспирантов); часто – у профессорско-преподавательского состава учреждений высшего образования; наконец, у специалистов университетских библиотек.

Цель статьи – проанализировать содержательное наполнение образовательных программ, реализуемых в университетах Нигерии, с позиции формирования информационной компетенции

участников образовательного процесса всех уровней и выявить проблемы, требующие решения.

Обучение библиотечным и информационным наукам в Нигерии: история. Следует отметить, что в университетах Нигерии существуют образовательные программы, направленные, в том числе, на формирование информационных компетенций студентов (на уровне бакалавриата) и магистрантов. Вместе с тем данные программы реализуются только в рамках подготовки библиотечных и информационных специалистов на соответствующих факультетах, при этом они не отличаются высоким качеством содержательного наполнения и методики обучения, не направлены на формирование навыков критического мышления, коллективного решения сложных задач и т. п., которые, на наш взгляд, являются обязательными в XXI веке для подготовки конкурентоспособного специалиста. Для студентов и магистрантов других факультетов, а также для профессорско-преподавательского состава университетов подобные программы вообще не предусмотрены.

Обучение библиотечным и информационным наукам в Нигерии прошло долгий путь своего развития. Начиная с открытия первой университетской библиотеки в 1960 г. в Колледже Ибадана (университет), определенные изменения стали наблюдаться в обществе в целом и в библиотечной профессии в частности [2]. Среди них наиболее очевидны и заметны те, которые произошли в подготовке библиотечных и информационных специалистов, можно выделить содержательное наполнение учебных программ. Основные задачи, поставленные разработчиками данных программ, заключаются в «обучении будущих специалистов способности смотреть дальше и шире, а думать глубже, нежели им доводилось это делать раньше»; в «обеспечении интеллектуального развития каждого студента, способного критически мыслить для лучшего понимания и восприятия

всех основных аспектов и вопросов существования как отдельного человека, так и общества в целом» [3, p. 32].

В начале 90-х гг. XX в. начался период застоя в развитии системы образования как в Африке в целом, так и в Нигерии в частности. По оценкам специалистов, до настоящего времени качество высшего образования в Нигерии продолжает снижаться. Вместе с тем, как известно, количество видов деятельности, требующих от человека ручного труда, сокращается благодаря автоматизации и компьютеризации производства. Соответственно во всех сферах деятельности уже сегодня необходимы образованные специалисты, которые смогут совершить окончательный переход от конвейерного производства к постиндустриальной модели работы. Таким образом, дополнительное профессиональное образование становится обязательным условием развития общества, а информация (обеспечение эффективного доступа к надежным источникам информации, способность к аналитической работе с ними, выбор эффективных способов передачи информации, применение ее на практике) — ключевым ресурсом, лежащим в основе содержательного наполнения программ университетского образования и последипломной подготовки, научно-исследовательской деятельности и др.

Основные тенденции университетского и дополнительного профессионального образования Нигерии. В системе университетского и дополнительного профессионального библиотечного образования Нигерии наблюдаются следующие тенденции: *преобразование традиционной библиотеки в новую информационно-справочную службу; новая структура библиотеки, профессиональные компетенции и отношения, к которым необходимо адаптироваться библиотечным и информационным специалистам; стирание границ между библиотекой и образовательным пространством университета, обучением и исследовательскими процессами; переход от традиционного внутреннего анализа книги к ориентации на внешнюю обработку информации; акцент на сбор, обработку, обобщение и распространение информации в поддержку студентам и исследователям как внутри, так и за пределами учреждения образования; внедрение ИКТ в каждый аспект деятельности библиотеки и университета в целом; учреждения образования Нигерии благодаря Национальной Комиссии Университетов (NUC – The National Universities Commission – правительственная организация, которая занимается вопросами управления высшим образованием в Нигерии, в т. ч. утверждает и аккредитует все университетские программы), Национальному совету по техническому образованию (NBTE) и Национальной комиссии по колледжам получая доступ к сетевым ресурсам – электронным научным журналам и полнотекстовым базам данных [4]. формирование информационной грамотности постепенно становится важнейшим элементом содержания учебных программ во многих учреждениях образования страны.*

Существует целый ряд факторов, оказывающих влияние на содержание учебных программ в области библиотечных и информационных наук. Можно предположить, что аккредитация данных учебных программ профессиональными организациями имеет потенциал для приведения их содержательного наполнения к соответствию требованиям работодателей на международном уровне, однако процесс аккредитации учебных программ библиотечной ассоциацией не основан на национальных стандартах [5]. Королевский институт персонала и кадрового развития (CILIP) Великобритании¹ декларирует следующее: при оценке учебных и дополнительных образовательных программ профессиональная организация будет, прежде всего, руководствоваться отношением к развивающейся практике библиотечного дела и ИКТ, не опираясь на чисто академические вопросы, и учитывать широкий спектр знаний и профессиональных компетенций, необходимых для эффективного формирования информационных ресурсов и предоставления качественных библиотечно-информационных услуг [5].

Образовательные программы по изучению библиотечных и информационных наук в штатах Абиа и Дельта. Следует отметить, что до 1999 г. в Нигерии не было единых или согласованных учебных программ для подготовки библиотечно-информационных специалистов в университетах и школах информатики. Каждая из них функционировала согласно своей собственной программе. Постепенно стали появляться новые школы и отделения в университетах, занимающиеся подготовкой специалистов в области библиотечных и информационных наук, которые работают по модифицированным учебным программам прежних школ. Анализ учебных программ современных школ показывает, что пока одни специализируются на курсах библиотековедения, другие пытаются удержать баланс между библиотечными и информационными науками, уделяя значительное внимание применению ИКТ в библиотечно-информационном обслуживании.

Ярким примером могут служить школы по изучению библиотечных и информационных наук в штатах Абиа и Дельта.

В государственном университете Дельта студентам библиотечных и информационных специальностей предлагаются следующие учебные программы, связанные с использованием ИКТ:

– Уровни 100, 200 и 400 для программы послевузовского обучения: *Библиотечные и информационные специальности 105 – Основы компьютерной системы I; Библиотечные и информационные специальности 115 – Основы компьютерной системы II; Библиотечные и информационные специальности 202 – Компьютеризация библиотечного дела I; Библиотечные и информационные специальности 205 – Основы программирования*

¹ Федеративная Республика Нигерия является в прошлом колонией Великобритании; система образования страны создана и работает до настоящего времени в соответствии с образовательными стандартами Великобритании и документами ЮНЕСКО.

1; Библиотечные и информационные специальности 212 – Компьютеризация библиотечного дела II; Библиотечные и информационные специальности 218 – Основа системы управления базами данных; Библиотечные и информационные специальности 401 – Информационная наука и современные технологии I; Библиотечные и информационные специальности 411 – Информационная наука и современные технологии II.

Тем не менее по утверждению специалистов [6], несмотря на разработку специальных практикоориентированных учебных программ, например, в области справочно-библиографического и информационного обслуживания, их содержание не предусматривает изучение практики работы с электронными ресурсами, использования ИКТ и др.

Образовательные программы, связанные с использованием ИКТ, в Университете Ибадана. Национальная комиссия Университета Ибадана утвердила еще в 1999 г. (и с тех пор не пересматривала) минимальные стандарты обучения в сфере библиотечных и информационных наук. Согласно данным стандартам, основная программа высшего образования включает следующие учебные программы, связанные с использованием ИКТ: *Библиотечные и информационные специальности 210 – компьютерная сеть и система обработки данных.* Целью курса является обучение студентов информационному поиску и управлению базами данных. *Библиотечные и информационные специальности 305 – Введение в информатику.* В данном курсе изучают роль компьютерной системы в процессе хранения и поиска информации. *Библиотечные и информационные специальности 301 – Информационные технологии.* Курс охватывает следующие вопросы: возможности использования современных информационных технологий в библиотечных и информационных центрах; мультимедийная ИТ-система (функции, возможности и т. п.); технические средства связи; сети и создание сетей; использование интернета в учебном процессе и т. д.

Согласно решению Национальной комиссии университета обязательная учебная программа включает в себя все общие курсы и дисциплины по библиотечному делу, однако исключает вопросы использования ИКТ в практике работы библиотек, например, в справочно-информационном обслуживании. Таким образом, только преподаватели вправе решать, включать в учебную программу темы, связанные с применением ИКТ, или нет. Поскольку, как показывает практика и результаты нашего исследования, многие из них сами владеют ИКТ не в достаточной степени, подобные темы, как правило, не включаются ими в названные нами учебные программы.

В учебном плане факультета библиотечной подготовки в Университете Ибадана предусмотрены следующие учебные программы, основаны на использовании ИКТ: *Библиотечные и информационные специальности 122 – Информационное развитие (Введение в информационные технологии); Библиотечные и информационные специальности 227 – Информационные технологии; Библиотечные и информационные специальности 415 – Библиотечная компьютерная сеть.*

Вместе с тем данные программы затрагивают только общие вопросы информатизации библиотечного дела; даже программа *«Библиотечные и информационные науки 113 – Справочные материалы и справочно-библиографическое обслуживание»* не обучает применению ИКТ при информационном обслуживании пользователей, за исключением *уровня магистра* [7; 8].

Среди учебных программ, разработанных специально для обучения магистров, следует отметить лишь программу *«Библиотечные и информационные специальности 707 – Автоматизация библиотек, Архивы и Информационные центры».*

Заключение. Таким образом, в эпоху цифровых технологий весьма актуальным в Нигерии является, на наш взгляд, 1) включение вопросов теории и практики применения ИКТ в учебном процессе и научно-исследовательской деятельности в учебные программы не только библиотечных школ и соответствующих факультетов университетов, но и всех факультетов университетов, независимо от специальности; 2) разработка учебных программ по специальностям в области библиотечных и информационных наук на уровне магистратуры, наполненных принципиально новым содержанием; 3) повышение квалификации и переподготовка преподавателей университетов и библиотечных школ по направлениям, связанным с информационным и программным обеспечением профессиональной деятельности; 4) повышение квалификации и переподготовка специалистов университетских библиотек, способных стать экспертами в области ИКТ, в целях формирования команды профессионалов высокой квалификации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шрайберг, Я. Л. Время перемен: глобальные информационные тренды и перспективы: ежегод. докл. Второго Междунар. профессион. форума «Крым-2016»: посвящается памяти ... Екатерины Юрьевны Гениевой / Я. Л. Шрайберг. – М.: ГПНТБ России, 2016. – 63 с.
2. Nzotta, B. C. Concepts and programmes of library education in Nigeria / B. C. Nzotta // Nigeria Library. – 1979. – № 14(1). – P. 62–80.
3. Peretomode, V. F. What is higher in higher education: Being the 16th inaugural lecture of the Delta State University, Abraka, 17th October, 2008 / V. F. Peretomode. – Abraka, 2008. – P. 23–38.
4. The Global Information Technology Report 2012: Living In a Hyperconnected World / ed. by S. Dutta, B. Bilbao-Osorio. – Geneva: World Economic Forum and INSEAD, 2012. – 413 p.; The Global Information Technology Report 2013: Living In a Hyperconnected World / ed. by S. Dutta, B. Bilbao-Osorio. – Geneva: World Economic Forum and INSEAD, 2013. – 420 p.; The Global Information Technology Report 2014: Living In a Hyperconnected World / ed. by S. Dutta, B. Bilbao-Osorio. – Geneva: World Economic Forum and INSEAD, 2014. – 411 p.
5. Ashcrofta, L. Change Implications related to electronic Educational resources / L. Ashcrofta, C. Watts // Online Information Review. – 2014. – Vol. 28, № 4. – 284 p.
6. Gorman, M. Whither library education? / M. Gorman // New Library World. – 2014. – № 105(1204/10205). – P. 376–380.
7. Oparah, U. N. Integration of ICT in the reference services curricula of Nigerian library and information science schools / U. N. Oparah // The Information Technologist. – 2016. – № 3(1). – P. 27–35.
8. Edebo, W. I. Curriculum Development in Library and Information Science Education in Nigerian Universities: Issues and Prospects / W. I. Edebo // Library Philosophy and Practice (e-journal). – 2011. – № 4. – 14 p.

Поступила в редакцию 25.01.2017 г.

Эпоха Возрождения в развитии основ изобразительной грамоты в системе непрерывного художественного образования

Василевич О. Е.

Государственное учреждение образования
«Детская школа искусств № 3 г. Витебска “Маладик”», Витебск

В данной статье представлены материалы диссертационного исследования, в которых изучаются важнейшие принципы исторического развития изобразительных знаний, умений и навыков рисующих в эпоху Возрождения. Определены основные научные подходы к изображению действительности художниками этого времени, рассмотрена преемственность как важнейшая установка в методах обучения основам изобразительного искусства учащихся у опытных мастеров. Изучив в исторической ретроспективе процесс обучения рисованию на различных ступенях в системе непрерывного художественного образования, автор показала, что эпоха Возрождения представляет собой достаточно замкнутую систему методов обучения рисованию и эта эпоха вносит свои важные знания в основы изобразительной грамоты и в практику непрерывного художественного образования.

Ключевые слова: основы изобразительной грамоты; доступность, последовательность, непрерывность в обучении рисованию; формы и методы обучения рисованию; ступени обучения рисованию, непрерывное художественное образование; обучение на различных ступенях художественного образования.

(Искусство и культура. – 2017. – № 2 (26). – С. 97–101)

Renaissance in the Development of Graphic Document Foundation in the System of the Continuous Art Education

Vasilevich O. E.

State Educational Establishment «Children’s Art School No 3 of the City of Vitebsk “Maladik”», Vitebsk

In the following article the author gives the materials of the dissertation research, where most important principles of the historical evolution of the graphic knowledge, skills and experience of those who drew in the Renaissance are explored. Main scientific approaches to the reality representations of those days’ artists are defined. Continuity is considered as the most important arrangement in the methods of arts foundations of those who is taught by the experienced masters. Considering the process of learning to draw in the historical prospect on different steps of continuous art education system, the author showed the Renaissance to be a pretty closed system of the drawing methods and how this era brings in its important knowledge into the graphic document foundation and into practice of the continuous art education.

Key words: graphic document foundation; availability; sequence; continuity of teaching to draw; forms and methods of teaching to draw; steps of teaching to draw; continuous art education; education on the different steps of art education.

(Art and Cultur. – 2017. – № 2 (26). – P. 97–101)

В эпоху Возрождения вновь появляется стремление к реалистическому искусству, правдивой передаче действительности. Данное направление в искусстве заставило художников этого времени внимательно изучать природу и постигать ее закономерности, установив связь между наукой и искусством. В своих исследованиях мастера эпохи Возрождения опираются на достижения оптики, математики, анатомии. Учения о пропорциях, перспективе и пластической анатомии находятся в центре внимания теоретиков и практиков искусства, которые были убеждены в могуществе науки, видели в ее успехах залог художественного прогресса.

Цель статьи – выявить возможности изучения основ изобразительной грамоты в эпоху Возрождения

в процессе обучения рисованию.

В истории развития знаний в процессе обучения рисованию *Ренессанс* следует рассматривать как *период развития новых методов обучения, основанных на научных знаниях.*

Рисовальные навыки ученики получали в мастерской опытного художника, где их обучалось сравнительно небольшое количество. Мальчика 10–12 лет родители отдавали к какому-нибудь мастеру. К 18 годам ученик становился подмастерьем, выполнял работы на заказ. После 6–8 лет обучения он мог оставаться в качестве помощника у своего учителя, а мог перейти и к другому мастеру. Кроме того, ученик имел право, по личному усмотрению, менять мастерскую и даже

специальность. Обучение изобразительному искусству было построено на практической основе и непосредственном творческом общении учеников с художником-педагогом, роль и ответственность которого постоянно возрастали.

С первых дней обучения ученики досконально изучали технику и технологию материалов ремесла художника, а также осваивали первоначальные рисовальные навыки на буквых дощечках. Затем они переходили к копированию рисунков мастеров.

Обучение рисунку в этих школах проводилось, как правило, в несколько этапов. Сначала копирование, затем рисование со слепков, а уже потом – с натуры. В XVI веке в Италии такие рисовальные школы стали называть академиями. Леонардо да Винчи так описывает методы обучения художников эпохи Высокого Возрождения в своем «Трактате о живописи»:

первая ступень – копирование работ выдающихся мастеров;

вторая ступень – зарисовки гипсовых слепков;

третья ступень – рисование с натуры;

четвертая (высшая ступень) – самостоятельное, свободное творчество мастера.

Эту систему можно назвать как непрерывную художественную и сегодня.

Молодые художники изучали анатомию и перспективу, осваивали геометрию и оптику. Основным предметом был рисунок, обучение которому велось по строгой системе. В мастерских художников ученик овладевал рисунком для работы над композицией. Мастер учил, как надо делать зарисовку и затем переводить рисунок в материал, как использовать рисунок в качестве картона. Поэтому рисунки художников эпохи Возрождения часто имеют незавершенный вид. Учитель, удостоверившись, что ученик правильно понял конструкцию формы предмета и грамотно передал анатомическое строение человеческого тела, не заставлял его оттушевывать рисунок, а разрешал оставлять его в стадии аналитического построения. Обучение рисунку в мастерской художника было тесно связано с композицией.

В эпоху Ренессанса был разработан и научно обоснован новый метод пространственного построения изображения – прямая перспектива. Строгое учение о способах передачи пространства явилось универсальным средством для изображения реального мира.

Первооткрывателем перспективы был Филиппо Брунеллески, который установил три главных правила перспективного изображения: определение главной точки схода, линии горизонта и расстояния от модели до глаза художника.

Итальянский художник Леон Альберти предложил метод перспективного изображения при помощи завесы, который был основан на соблюдении правил перспективы. В дальнейшем Леонардо да Винчи разработал теорию перспективы и подразделил ее на следующие части: линейную – о законах зрительного сокращения форм предметов на плоскости; воздушную – о законах изменения яркости цвета в зависимости от удаления формы предмета в глубину, о потере отчетливости контуров форм предметов при удалении.

В свою очередь, немецкий художник Альбрехт Дюрер разработал теорию перспективы для изображения сложных тел в пространстве и передачи их ракурсов. Он впервые предложил использовать метод ортогональной (прямоугольной) проекции при перспективном построении форм предметов. Однако следует отметить, что абсолютно точного метода изображения действительности не существует [1, с. 263], [2, с. 105–116], [3]. Еще художники эпохи Возрождения понимали, что геометрическая точность построения изображения по законам линейной перспективы не дает желаемых результатов [3, с. 10]. По утверждению Леонардо да Винчи, художественная практика должна вносить свои уточнения в перспективное построение картины [4, с. 73]. Дальше такого понимания вопроса о применении перспективы художники Возрождения не продвинулись.

Сегодня в системе непрерывного художественного образования перспектива как метод передачи пространства на изобразительной плоскости является центральным в обучении рисованию. Знание теории перспективы и методов перспективного построения изображения помогает ученикам каждой ступени обучения глубже осмыслить перспективные явления и грамотно трактовать на изобразительной плоскости объемную форму предмета, ее конструкцию, пропорции, расположение в пространстве.

С позиции нашего исследования ценными являются положения мастеров о методах обучения рисунку, которые мы находим в сохранившихся трактатах художников этой эпохи.

Если египетские мастера в методике обучения рисунку использовали наблюдения природы, то художники эпохи Возрождения впервые стали рассматривать *рисование с натуры как основу методики обучения рисунку*. Ченнино Ченнини справедливо считал, что в обучении необходимо применять рисование с натуры: «Заметь, что самый совершенный руководитель, ведущий через триумфальные врата к искусству, – это рисование с натуры» [5, с. 37–38]. Альберти предлагал весь процесс обучения строить на рисовании с натуры: «А так как природа дала нам такое средство как измерение, познание которого доставляет немалую пользу, так пусть же прилежные живописцы в своей работе заимствуют его у природы, и, приложив все свои умения и старания к познанию его, пусть они держат в памяти то, что они у нее заимствовали» [6, с. 47]. Леонардо да Винчи утверждал, что в подготовке художника основой методики обучения рисунку должно быть рисование с натуры. Natura заставляет ученика внимательно наблюдать, изучать особенности строения предмета изображения, думать и размышлять, что в свою очередь, повышает эффективность обучения и вызывает интерес к познанию жизни.

В настоящее время рисование с натуры как метод обучения является основным в курсе обучения предметам изобразительного цикла в системе непрерывного художественного образования.

Дюрер считал, что в искусстве необходимо опираться на научные знания, которые обеспечивают художнику твердый и надежный успех в работе

вместо случайных удач и взлетов. «Всякий может учиться работать с помощью знаний, в которых заключена истина, или он может работать без знаний, хотя при такой произвольности каждая вещь будет сделана неправильно, так что его усилия вызовут лишь насмешки знатоков» [7, с. 186–189].

Мастерами эпохи Ренессанса формировалась *система обучения рисунку*, которая способствовала активному развитию изобразительных знаний по изображению форм реальной действительности.

В своем трактате Альберти впервые предлагал строгую систему обучения рисунку, которая требует четкого соблюдения последовательности в формировании знаний по изображению форм реальных предметов. При изложении учебного материала автор соблюдает методическую последовательность – от простого к сложному. «Я хочу, чтобы молодые люди, которые только что как новички, приступили к живописи, делали то же самое, что, как мы видим, делают те, кто учатся писать. Они сначала учат формы букв в отдельности, что у древних называлось элементами, затем учат слоги и лишь после этого – как складывать слова» [6, с. 58].

Его утверждения показывают, что уже в эпоху Возрождения впервые закладываются основные знания правильного научного построения изображения на плоскости и система последовательного усложнения учебных заданий (от рисунка точек, прямых линий, различных углов к изображению объемных тел).

Методика обучения рисунку, предложенная Альберти, была использована и развита его учениками и последователями. Дюрер разрабатывал и применял правила перспективного построения простых форм реальной действительности для изображения сложных. Для нашего исследования важно, чтобы ранее усвоенные знания были связаны с последующими.

Сегодня в системе непрерывного художественного образования каждая ступень обучения предусматривает изучение учащимися основных теоретических знаний по основам изобразительной грамоты с использованием терминологии с учетом возраста детей.

В эпоху Возрождения художники-педагоги уделяли внимание развитию творческой активности ученика в обучении рисованию. С этой целью Леонардо да Винчи пытался построить методику обучения так, чтобы решение сложнейших проблем рисунка носило характер развлечения, игры, чтобы не вызывало у ученика скуки и отвращения: «Я говорю и утверждаю, что рисовать в обществе много лучше, чем одному, и по многим основаниям. Первое – это то, что тебе будет стыдно, если в среде рисовальщиков на тебя будут смотреть, как на неуспевающего, поэтому этот стыд будет причиной хорошего учения; второе – хорошая зависть побудит тебя быть в числе более восхваляемых, так как похвалы другим будут тебя прищипывать; и еще то, что ты позаимствуешь от работы тех, кто делает лучше тебя» [4, с. 102]. Художники-педагоги понимали, что для эффективного усвоения знаний

и овладения умениями и навыками необходимо развивать творческую активность ученика, которая формирует сознательные знания, умения и навыки, вызывающие интерес и стремление к дальнейшему совершенствованию.

В эпоху Возрождения в систему обучения рисованию впервые был введен метод личного показа, который позволял ученикам видеть, как должен протекать процесс построения рисунка и какого качества в работе следует добиваться. Этим методом постоянно пользовались выдающиеся художники-педагоги Альберти и Дюрер. К сожалению, сегодня в современной художественной школе подобный метод не всегда используется в практике педагогов.

Если мы предположим, что в Древней Греции рисование по памяти входило в подготовку художника, то мастера Возрождения вводят этот прием в методику обучения рисованию. Леонардо да Винчи предложил метод рисования по памяти для закрепления пройденного материала: «Если хочешь хорошо запомнить изученную вещь, то придерживайся следующего способа: когда ты срисовывал один и тот же предмет столько раз, что он, по-твоему, запомнился, то попробуй сделать его без образца» [4, с. 102].

Художники-педагоги эпохи Возрождения дают конкретные методические установки по этому виду рисования. Понимая особенности человеческой памяти, учитывая, что «невозможно, чтобы какая-нибудь память могла сохранить все виды или изменения любого члена тела» [4, с. 190], Леонардо да Винчи советовал вначале запомнить форму носа, глаз, рта, подбородка, плеч и т. д., затем сделать с натуры схематический рисунок этих тел, а дома подробнее изобразить их. Дюрер, как и да Винчи, считал, что в начале необходимо основательно изучить и понять натуру, приобрести навык в рисовании и только тогда ученик может изобразить предмет по памяти. Как следствие такой подготовки мастера Ренессанса свободно владели рисунком по воображению, что весьма помогало им в творческой работе.

В наше время в системе непрерывного образования рисование по памяти используется на всех ступенях обучения. Этот метод помогает рисовальщику понять и усвоить характерные особенности и закономерности построения формы, развивает умение изобразить форму предмета без всякой натуры в сложном положении и ракурсе, представить себе фигуру в движении.

В обучении изобразительному искусству художники-педагоги Возрождения в целях основательного изучения объекта действительности использовали *рисование с разных точек зрения*.

Итальянский художник Андреа Монтеья писал фигуры в сложнейших ракурсах, применяя в своих произведениях глубину пространства для достижения выразительности.

Располагая друг за другом фигуры в пространстве, Мозаччо добивался впечатляющей объемности и большей естественности.

Рисунки Рафаэля поражают свободой исполнения, основанной на глубоком знании

закономерностей природы. «Никто не использовал так свободно, как Рафаэль, все формы, созданные природой, но сколько благородства в каждой вещи, в ее соответствии окружающему, в правильном соотношении целого и деталей» [8, с. 40].

Джорджо Вазари отмечал, что «Паол Учелло в своих работах умел виртуозно изображать птиц, людей, животных в сложных ракурсах, построенных со знанием законов перспективы» [9].

Грамотно и выразительно рисовал с разных точек зрения Сандро Боттичелли. «Фигуры, выполненные Сандро, поистине заслуживают похвалы за усилия, ... за ракурсы, за различные точки зрения, изображенные по-разному» [9].

Такой метод работы над натурой, способствующий совершенствованию знаний о форме предметов, объектов, говорит о важности и необходимости его применения в интересах развития пространственных представлений у рисующих. Следует отметить, что такие явления, как линейный повтор контура, перекрытие, ракурс, используемые египтянами для передачи глубины в рисунках, находят развитие у мастеров эпохи Возрождения.

Для достижения предельной точности перспективных изображений художниками того времени впервые был разработан *метод обобщения и конструктивного построения форм в рисунке*.

С целью лучшего восприятия изображаемой формы, Альберти дает конкретные методические указания по обобщению формы в рисунке: «А для того чтобы прочувствовать освещение, очень полезно прищуриться и зажмурить глаза ресницами век, дабы света казались приглушенными и как бы написанными на сечении» [6, с. 60].

Дюрер предлагает на начальных стадиях рисунка сложную форму обобщать до простых геометрических объемов. Его рисунок, изображающий голову человека, наглядно раскрывает этот метод обобщения формы. Такой способ анализа формы давал возможность ученикам правильно осмыслить ее построение на изобразительной плоскости согласно законам перспективы.

Метод обобщения в системе непрерывного художественного образования является основополагающим в обучении рисунку. Сегодня он облегчает правильный подход к пониманию закономерностей строения как простых, так и сложных форм реальной действительности.

Метод конструктивного анализа формы помогает учащимся лучше уяснить характерные особенности строения формы в пространстве и правильно передать их в рисунке.

Эти методы, предложенные Дюрером, эффективно воздействовали на уровень знаний воспитанников в обучении, были использованы и развиты в педагогической практике художников-педагогов. Многие рисунки мастеров того времени, бывших в свое время учениками, убедительно говорят об этом. В частности, в рисунках Гольбейна младшего можно отметить не только умелое использование схематического строения головы человека, но и влияние перспективы на характер изображаемой формы при поворотах.

Таким образом, метод обобщения и конструктивного построения формы был удобен, доступен,

полезен и эффективен при обучении рисунку. В системе непрерывного художественного образования этот метод трактовки форм способствует активному развитию знаний по основам изображения, позволяет грамотно и убедительно передавать формы реальной действительности в рисунке.

Также художники Ренессанса разработали *новые правила построения фигуры человека, основанные на научных знаниях*.

Леонардо да Винчи на основе опыта древних разработал правила изображения человеческой фигуры. Он восстановил так называемый «Квадрат древних». Его рисунок-схема наглядно показывает пропорциональную закономерность в соотношении частей тела человека. В процессе обучения рисунку фигуры человека он указывает, прежде всего, на то, что надо правильно установить фигуру, найти ось равновесия, точно передать характер движения, после этого следует верно установить пропорции. Интересны рекомендации Леонардо да Винчи, направленные на более эффективное развитие чувства глубины при изображении фигуры человека: «Никогда не следует делать голову в том же повороте, что и грудь или руки» [4, с. 106].

Дюрер предлагает использовать линии пропорционального членения фигуры человека как вспомогательные при построении изображения. В «Рисунке женской фигуры» он показывает и изменение направления этих линий при упоре фигуры на одну ногу.

В системе непрерывного художественного образования при построении человеческого тела на четвертой и пятой ступенях обучения знание закономерностей пропорционального членения фигуры человека и умелое использование линий членения помогают ученикам правильно передавать ее соразмерность в разных положениях.

Большое значение в обучении рисунку мастера эпохи Возрождения уделяли внимательному изучению анатомического строения человеческого тела, особенностей формы костей, мышц, сухожилий. Примером такого глубокого научного исследования тела человека могут служить рисунки Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэля. Сегодня в современной художественной школе знание пластической анатомии дает возможность ученику успешнее решать многие учебные и творческие задачи: грамотно выполнять копии, убедительно компоновать на листе бумаги изображение фигуры человека в самых сложных пространственных положениях, находить верные художественно-образные решения в сюжетных композициях и графических изображениях.

Художники эпохи Возрождения, предложив одноименную методику, развили утверждения древнегреческих мастеров о необходимости последовательного ведения рисунка.

Художник-педагог Альберти отмечал важность мысленного продумывания того, что нужно нарисовать и как это осуществить: «Никогда не берись за карандаш или за кисть, пока ты как следует не обдумал, что тебе предстоит сделать и как это должно быть выполнено» [6, с. 61].

В рисунке Альберти учил давать изображение крупного размера: «Смотри, только не делай, как многие, которые учатся рисовать на маленьких дощечках. Я хочу, чтобы ты упражнялся в больших рисунках, почти равных по величине тому, что ты срисовываешь, ибо в маленьких рисунках легко скрадывается любая большая ошибка, но малейшая ошибка прекрасно видна на большом рисунке [6, с. 60]. Его установка помогала ученикам правильно выбрать формат для изображаемого рисунка.

Леонардо да Винчи указывал, что рисунок надо начинать с целого, а не с частей: «Когда ты срисовываешь или начинаешь вести какую-либо линию, то смотри на все срисовываемое тобою тело. ... Когда ты срисовываешь наготу, то поступай так, чтобы всегда срисовывать ее целиком, а потом заканчивай тот член тела, который кажется тебе наилучшим, и применяй его (вместе) с другими членами тела. Иным путем ты никогда не научишься как следует связывать члены друг с другом» [4, с. 107]. Со временем педагогами было доказано, что принцип выполнения рисунка, начиная от общей формы с последующим переходом к характеристике частей, способствует эффективному развитию знаний в процессе обучения. Сегодня в системе непрерывного образования это правило является основой методики рисунка.

Методические правила ведения рисунка, предложенные мастерами Возрождения, стали центральными в процессе обучения рисованию с натуры. Следует отметить, что многие мастера того времени начинают разрабатывать вопросы художественной педагогики. В частности, Альбрехт Дюрер указывает на важность правильного начала обучения и воспитания ученика, чтобы в дальнейшем из него получился хороший художник. С этой целью он дал рекомендации, как надо вести обучение и воспитание молодого человека.

Тогда же художники отмечали важность руководящей роли педагога в процессе обучения рисованию. Ченнино Ченнини в своем «Трактате о живописи» пишет: «Хотя многие говорят, что научились искусству без помощи учителя, но ты им не верь; в качестве примера даю тебе эту книжечку: если ты ее станешь изучать денно и ночью, но не пойдешь для практики к какому-нибудь мастеру, ты никогда не достигнешь того, чтобы с честью стать лицом к лицу с мастерами» [5, с. 76]. В современной художественной школе опытный руководитель, его строгое методическое руководство влияют на эффективное развитие знаний у рисующих.

Художники эпохи Возрождения затрагивали, объясняли и частично решали почти все основные вопросы реалистического рисунка. Тем самым было сделано много для успешного формирования у молодых художников знаний по основам изобразительной грамоты.

В эпоху Возрождения формировалась единая научно обоснованная система обучения рисованию. Художниками-педагогами были введены новые прогрессивные методы обучения рисунку. Основой методики обучения являлось рисование с натуры.

Мастера Возрождения разрабатывали систему правил и законов реалистического

изображения, а также умений и навыков грамотно передавать суть объекта или явления, его конструкцию, пропорции, характер, движение и т. д. на изобразительной плоскости согласно законам перспективы.

Заключение. Художественное наследие, оставленное эпохой Возрождения в истории развития знаний в процессе обучения рисованию, позволяет обратиться к межпредметным связям, осуществить в ходе обучения принцип синтеза наук, осмыслить художественные образы, созданные искусством Возрождения, с точки зрения истории научных открытий.

В связи с этим для нас очень важно выделить следующее:

1. Искусство Ренессанса становится своеобразной наукой, требующей теоретического обоснования каждого ее положения, о чем свидетельствуют трактаты Чиннино Ченнини, Альберти, Альбрехта Дюрера, Леонардо да Винчи, Рафаэля и других художников. Теоретические положения перспективного изображения, построение теней, принципы анатомического рисунка стали основанием развития высокого реалистического искусства эпохи Возрождения.

2. Объемность, телесность, реальность в рисунке, выступающие на передний план в рисунке.

3. Совершенство форм, сила воли и духа, красота человека как идеал искусства этой эпохи.

4. Продолжение художниками Возрождения традиций античного искусства.

5. Знакомство учащихся во время практических занятий с теоретическим обоснованием каждого положения рисунка художниками-педагогами Возрождения. Теоретическое усвоение данных выкладок и практическое воплощение их на занятиях по рисунку помогает обучающимся по мере поступательного движения художественной мысли в истории подойти более осознанно к новшествам изобразительной грамоты Нового (XVII–XVIII вв.) и Новейшего времени (XIX–XX вв.).

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков, Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1977. – 263 с.
2. Игнатъев, Е. И. Теоретические вопросы исследования процесса рисования по представлению / Е. И. Игнатъев // В кн.: Психология рисунка и живописи. Вопросы психологического исследования формирования образа: сб. науч. тр. – М.: Ин-т психологии АПН РСФСР, 1954.
3. Федоров, М. В. Рисунок и перспектива / М. В. Федоров. – М.: Искусство, 1960.
4. Леонардо да Винчи. Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентийского / под ред. А. Г. Габричевского. – М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1934.
5. Ченнино Ченнини. Книга об искусстве или трактат о живописи / под ред. А. Рыбникова. – М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933.
6. Альберти Леон Батиста. Десять книг о зодчестве: в 2 т. / под общ. ред. А. Г. Габричевского. – М.: Всесоюзная академия архитектуры, 1937. – Т. 2.
7. Дюрер, А. Дневники, письма, трактаты: в 2 т. / А. Дюрер. – М., 1957. – Т. 2.
8. Делакруа, Э. Мысли об искусстве. О знаменитых художниках / Э. Делакруа. – М.: АХ СССР, 1960.
9. Вазари Джорджо. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: в 3 т. / Джорджо Вазари. – М.: Искусство, 1956. – Т. 1. – 634 с.; 1963. – Т. 2. – 891 с.; 1970. – Т. 3. – 827 с.

Поступила в редакцию 05.10.2016 г.

Художественно-педагогическое образование Беларуси: исторический аспект

Федьков Г. С.

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

В статье рассматривается генезис художественно-педагогического образования Беларуси. Целесообразность изучения вопроса связана с тем, что традиционно в подготовке студентов художественно-педагогических специальностей существует мнение о приоритете для них художественных знаний, а обстоятельные умения и навыки в области изобразительной деятельности обеспечивают глубокое овладение школьным предметом, его обучающим и воспитательным потенциалом. Сомнения педагогов, осуществляющих методическую подготовку будущих преподавателей изобразительного искусства в незыблемости данной идеи, не принимаются преподавателями спецдисциплин и воспринимаются как безосновательные. В то время как в документах об образовании указывается на приоритетное значение подготовки специалиста к воспитательной работе с учащимися.

Ключевые слова: художественно-педагогическое образование, обучение, воспитание, духовная культура, преподаватель изобразительного искусства.

(Искусство и культура. – 2017. – № 2 (26). – С. 102–106)

Artistic and Pedagogical Education in Belarus: Historical Aspect

Fedkov G. S.

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

The article deals with the genesis of artistic and pedagogical education in Belarus. The expediency of considering the issue is connected with the fact that traditionally in the preparation of students of artistic and pedagogical specialties there is an opinion about the priority of artistic knowledge for them, and the detailed skills in the field of visual activity provide a profound mastery of the school subject, its teaching and educational potential. The doubts of teachers who carry out the methodical training of future teachers of the fine arts in the inviolability of this idea are not accepted by the teachers of special disciplines and are perceived as groundless. While education documents indicate the priority of training a specialist for educational work with students.

Key words: artistic and pedagogical education, training, education, intellectual culture, teacher of fine arts.

(Art and Cultur. – 2017. – № 2 (26). – P. 102–106)

Руководствуясь принципом историзма системного подхода, требующего изучения системы и ее элементов не только как статических, но и как динамичных, имеющих историю своего развития, принципом синергетики, утверждающим, что настоящее и будущее любой материальной системы в той или иной степени определяется прошлым, сделаем небольшой экскурс в историю.

Цель статьи – анализ становления и развития современной системы художественно-педагогического образования в Беларуси.

Зарождение и развитие художественно-педагогического образования Беларуси. «Историю эстетики того или иного народа, отмечают Э. К. Дорошевич и В. М. Конон, нельзя мыслить вне органической связи с развитием национального искусства; следовательно, эстетические представления и теории обладают не только всеобщностью, но и национальным своеобразием» [1, с. 5]. Точно также зарождение и развитие системы художественно-педагогического образования в Беларуси, которое происходило весьма непросто,

нельзя рассматривать вне зарождения и развития системы художественного образования.

Первыми учителями рисования были художники, окончившие академии художеств и не имевшие, как правило, педагогической подготовки.

Уже во второй половине XVI века на территории Великого княжества Литовского элементарные практические навыки по искусству можно было приобрести в учебных заведениях, которые создавались православными братствами, а также в школах при униатских церквях и католических костелах.

Предшественниками художественных заведений на Беларуси считаются иезуитские коллегии, существовавшие здесь с конца XVI и до первой трети XIX столетия. В этих учебных заведениях (по типу гимназий), кроме общеобразовательных дисциплин, можно было получить хорошие знания в области изобразительного искусства. Наиболее значимым художественно-образовательным центром был Полоцкий иезуитский коллегиум (как среднее общеобразовательное учреждение,

Адрес для корреспонденции: 210041, Беларусь, г. Витебск, пр-т Победы, 37–122. – Г. С. Федьков

иезуитский коллегийум в Полоцке был открыт в 1580 году), преобразованный позднее в академию со всеми правами европейского университета. Рисование в нем преподавали французские художники.

Впоследствии ведущая роль в деле становления профессионального художественного образования на Беларуси стала принадлежать Виленскому университету, который деловыми контактами был связан с учебными художественными заведениями Западной и Восточной Европы.

Следующий, наиболее значительный этап в развитии художественного образования на Беларуси, связан с рисовальной школой И. П. Трутнева. Он был воспитанником Московского Строгановского училища, прошел шестилетнюю стажировку в Западной Европе и направлен работать учителем рисования в Витебскую гимназию (1866 г.). В том же году, в соответствии с рекомендацией Академии художеств, ему было предложено организовать и возглавить рисовальную школу в Вильно. Виленская рисовальная школа ставила своей целью обучить рисованию желающих, чтобы они могли использовать полученные умения в различных ремеслах и фабричном производстве. Обучение было бесплатным, строилось по программе, рассчитанной на трехлетний, а с 1902 года – на четырехлетний период. Вступительных экзаменов не было, расчет делался на естественный отсев менее одаренных воспитанников.

Для нас представляет интерес тот факт, что за время своего существования Виленская художественная школа подготовила более 200 учителей рисования. Большинство из них оставались работать на родных белорусско-литовских землях.

Витебский период становления и развития художественного и художественно-педагогического образования Беларуси. После революции 1917 года в Беларуси открываются различные художественные студии и школы, деятельность одних была связана с производством и строилась на четких учебных программах, другие (студии пролеткульта) не признавали никаких программ и ограничений. В связи с немецкой и польской интервенцией (1914–1920 гг.) от Беларуси был оторван Виленский край, оккупирована половина территории страны, центр художественной активности сосредоточился на землях Витебщины (Витебск, Велиж, Городок, Лепель, Невель, Полоцк). В основе обучения новообразованных школ лежали принципы реалистического изображения и работа с натуры.

В 1919 году по инициативе Марка Шагала (Мовша (Моисей) Хацкелев) и с его активным участием было открыто художественное училище. Первым директором ВХУ стал художник-график М. В. Добужинский. Вступительных экзаменов в Витебском народном художественном училище не было. Заявления принимались в течение всего года; не требовалось представление дипломов об образовании; отсутствовал и возрастной ценз. Учебный процесс строился по принципу мастерских: каждый художник-педагог набирал группу в 25–30 человек и вел в ней специальные

дисциплины. Помимо традиционных мастерских в училище существовала так называемая «Свободная мастерская», в которой учебным процессом руководил М. Шагал. Занятия проходили раз в неделю, ориентиром служила современная по тем временам живопись, в частности, работы Матисса. Некоторое время в училище работал К. Малевич и другие художники авангардного направления. Но, ни М. Шагал, ни К. Малевич не имели систематического художественного образования, поэтому, на наш взгляд, это была одна из главных причин, что они не смогли утвердиться на педагогическом поприще и продолжить традиции художественного и художественно-педагогического образования на Беларуси в послереволюционный период. Эти задачи предстояло решать Витебскому художественному техникуму, который в 1923 году возглавил выпускник Петербургской Академии художеств М. Керзин (в 1924 году техникум стал называться «Белорусским государственным художественным техникумом»). С приходом М. А. Керзина обучение в техникуме было поставлено на профессиональную основу.

Структура белорусского государственного художественного техникума неоднократно менялась. Например, в правилах приема в БГХТ на 1928–1929 учебный год обозначены три отделения: живописно-педагогическое; скульптурно-педагогическое; гончарно-керамическое. В 1929–1930 учебном году конструкция БГХТ представляла собой художественно-педагогическое отделение; гончарно-керамическое отделение; двух мастерских – полиграфическая и декорационная. Учебное заведение готовило и художников, и художников-преподавателей [2].

В связи с острой потребностью кадрах учителей рисования в 1934 году БГХТ был реорганизован в художественно-педагогический техникум (училище) и приобрел четко выраженную педагогическую направленность. Учебный план был дополнен такими дисциплинами, как педагогика и методика преподавания изобразительного искусства. Подготовка специалистов художественного и педагогического профиля здесь осуществлялась до 1941 года, до начала агрессии фашистской Германии против Советского Союза. Вновь свою работу художественное заведение возобновило 1 сентября 1947 года уже в Минске.

Следует сказать, что в истории Беларуси предмет «Изобразительное искусство», который до 1970 года назывался рисованием, занял стабильное место в учебном плане лишь в 30-х годах прошлого столетия. В те годы был определен четкий круг учебно-воспитательных задач рисования в школе, ориентированных на усвоение учащимися определенной системы знаний, на развитие умений и навыков реалистического рисунка. В то же время реализация этих задач осложнялась отсутствием квалифицированных учительских кадров со специальным образованием. Уроки рисования вели учителя других специальностей, не имеющие специальной квалифицированной подготовки в области изобразительного искусства. В связи с этим в 1949 году на базе Витебского педучилища было

открыто среднее специальное учебное заведение с четырехлетним сроком обучения по подготовке учителей рисования и черчения. В учебный план училища входили предметы: рисунок, живопись, композиция, перспектива, пластическая анатомия, история искусств, технология художественных материалов, черчение, начертательная геометрия, методика преподавания рисования и черчения. Учебный план и программы спецпредметов были заимствованы из Московского художественно-графического училища.

ВХГПУ было создано на базе существовавшего педагогического учебного заведения, переняв его педагогический опыт учебной, методической и воспитательной работы. Кроме того, училище создавалось в городе, где ранее функционировало среднее специальное художественное заведение, которое готовило художников-профессионалов, а также учителей рисования. И, наконец, в 1959 году, в связи с новыми требованиями к уровню квалификации учительских кадров, на базе вновь образованного в Витебске педагогического института и вышеназванного училища был создан художественно-графический факультет [3]. 90-е годы прошлого столетия в Республике Беларусь ознаменовались переименованием педагогических институтов в университеты. Начал происходить выпуск квалифицированных учителей с базовой университетской подготовкой. В университетах Бреста, Гродно, Минска открылись отделения, работающие по программе художественно-графического факультета.

Современная система подготовки специалистов в области преподавания изобразительного искусства в вузах Республики Беларусь, унаследовавшая в своей основе систему подготовки вышеупомянутых специалистов в СССР, имеет как свои положительные, так и отрицательные стороны. Чрезвычайно сильной стороной отечественной системы является ее принципиальная ориентированность на формирование практических умений и навыков реалистического изображения действительности разнообразными художественными материалами. Подготовка к воспитательной работе осуществляется попутно, в связи с решением задач художественного образования. Тому свидетельствует и проведенный нами анализ планов-конспектов к зачетным мероприятиям студентов художественно-педагогических специальностей на педагогической практике. Воспитательные цели в них декларируются общими фразами: «эстетически воспитывать учащихся»; «воспитывать аккуратность», «воспитывать у учащихся внимательность» и т. п.

Художественно-педагогическое образование в советский период. Реформа образования в первые годы советской власти становится частью преобразований во всей системе народного просвещения. Подготовку кадров нового советского учителя начинают осуществлять учительские институты и система переподготовки учителей, создаваемая вновь в рамках государственной образовательной политики.

В 1924 году было утверждено Положение о Педагогических курсах при высших художественных учебных заведениях, организована специальная

подготовка учителей рисования с годичным сроком обучения [4, с. 27]. В 1925 году, наряду с Педагогическими курсами при высших художественных заведениях, были организованы подобные курсы при Высших художественно-технических мастерских. В 1925–1927 годах на курсах осуществляли подготовку преподавателей рисования для педагогических и художественных техникумов. На курсы принимались лица, которые имели специальное художественное образование, обучение было годичным. Острая нехватка художественно-педагогических кадров для педтехникумов, педвузов и общеобразовательных школ привела к необходимости в 1929 году открыть при Высшем художественно-техническом институте (ВХУТЕИН) Высшие Педагогические курсы (ВПК). Обучение сначала было одногодичное, затем увеличилось до полутора лет. Закончив теоретический педагогический курс обучения, студенты проходили практику в художественных и педагогических техникумах.

Для этого периода становления художественно-педагогического образования характерна повсеместная переработка учебных программ, пересматривались методы преподавания, усиливалась студийная работа по рисунку, живописи, определялись цели и задачи каждого курса обучения. В основу обучения был положен реалистический метод.

Возвращаясь несколько назад, заметим, в первые годы становления советской школы важное значение придавалось эстетическому воспитанию учащихся. Так, одной из отличительных принципиальных особенностей программы трудовой школы, принятой в 1921 году, было глубокое внимание к проблемам эстетического воспитания, приобщения подрастающего поколения к литературе, искусству, красоте окружающей действительности. В декларации Государственной комиссии по просвещению 1918 г. было сказано, что под эстетическим воспитанием надо понимать не преподавание какого-то детского искусства, а систематическое развитие органов чувств и творческих способностей, что расширяет возможность наслаждаться красотой и создавать ее. Эстетическое воспитание понималось в широком плане, оно не сводилось к воспитанию искусством, рассматривалось как один из компонентов учебно-воспитательного процесса, а природа – как средство эстетического развития детей. К сожалению, в последующие годы развития советской школы предметная направленность стала абсолютизироваться, а эстетическое воспитание свелось к воспитанию на предметах художественного цикла и ему стали уделять меньше внимания в других звеньях жизни школы. Были преданы забвению высказывания педагогов и мыслителей о воспитывающем значении красоты природы. Игнорирование в области эстетического воспитания научной мысли о необходимости развивать у детей способность воспринимать красоту природы, отразилось и в школьных программах. Отношение к природе в учебной и практической работе учащихся носило влияние духа «покорения» природы, стремления «бороться с ее силами», использовать ее богатство как «неисчерпаемую кладовую».

Новый этап совершенствования эстетического воспитания начался с середины 1950-х годов. Тому способствовали социально-экономические изменения в обществе, деятельность НИИ художественного воспитания при АН РСФСР. В эти годы В. Н. Шацкая выступила с идеей широкого понимания эстетического воспитания, охватывающего все формы жизни и деятельности школьников. Предмет эстетического воспитания она определила как воспитание у подрастающего поколения способности целенаправленно воспринимать, чувствовать, правильно понимать, оценивать красоту в окружающей действительности – в природе, в общественной жизни, труде, искусстве.

В 1960-е годы усиливается природоохранный аспект школьного образования и воспитания. Ширится положительный опыт школ, связанный с охраной природы. Практическая природоохранительная работа сочетается с накоплением и расширением знаний о природе. Функционируют разнообразные виды деятельности и формы ее организации в рамках внеклассных занятий (кружки, ученические бригады, клубы, добровольные общества и т. д.). Природоохранительная деятельность предполагала взаимосвязь с эстетическим и трудовым воспитанием [5].

Концепции обучения изобразительному искусству. Для данного исследования представляют интерес концепции обучению изобразительному искусству учащихся, разработанные российскими и белорусскими учеными. Первая концепция связана со становлением Российской Академии художеств (начало XVIII века). Для нее было характерно то, что методы и принципы подготовки художника-профессионала в упрощенном виде были перенесены в учебный процесс школьного образования.

Современный последователь этой концепции – доктор педагогических наук, профессор художественно-графического факультета В. С. Кузин. (Обращаясь к истории художественно-педагогического образования, заметим, что значительным событием в подготовке учителей рисования с высшим образованием в СССР стало открытие в 1941 году первого художественно-графического факультета в Московском государственном педагогическом институте. Таким образом в стране было положено начало высшей системы подготовки учителей рисования [6]. Художественно-графический факультет стал не только кузницей подготовки специалистов для работы в общеобразовательной школе, но и научным центром, который определял политику в области профессиональной подготовки будущих учителей рисования не только в России, Беларуси, но и в других странах ближнего и дальнего зарубежья). Согласно позиции В. С. Кузина, главная цель художественного образования – формирование духовной культуры личности, приобщение ее к общечеловеческим ценностям, углубление знаний о национальном культурном наследии. Основными задачами концепции являются: овладение учащимися основами реалистического рисунка; развитие у школьников изобразительных способностей, эстетического чувства, художественного вкуса, творческого воображения, пространственного

мышления; понимания прекрасного; воспитание интереса и любви к искусству [7]. Вторая концепция, разработанная в конце 60-х – начало 70-х годов авторским коллективом НИИ художественного воспитания под руководством профессора Б. П. Юсова, представляла собой целостный подход к обучению и воспитанию, опиралась на категорию «художественного образа». Ее основная идея – понимание, переживание и посильное создание художественного образа. Принципиальное отличие от предыдущей концепции заключалось в том, что она рассматривала художественный образ как главный метод и как результат процесса восприятия и создания произведений искусства. Изучение специфики художественно-изобразительного языка предполагалось в процессе освоения следующих групп учебных задач: композиция; форма, пропорции, конструкция; пространство; объем; свет (освещение), цвет, развитие художественного восприятия и эстетической отзывчивости на прекрасное в действительности и искусстве [8].

Третья концепция ориентировала учебный процесс на приобщение учащихся к мировой художественной культуре и была разработана проблемной группой НИИ художественного воспитания и эстетического совета Союза художников СССР под руководством народного художника РСФСР Б. М. Неменского в начале 70-х годов прошлого века. Главная идея концепции состояла в формировании художественной культуры как части духовной культуры [9].

Четвертая концепция связана с приобщением учащихся к народному искусству как к художественному творчеству особого вида. Основоположник данной концепции – Т. Я. Шпикалова. Народное искусство рассматривается во взаимодействии всех типов художественного творчества в системе национальной и мировой художественной культуры. Художественный образ изучается во взаимосвязи с природой, трудом и бытом людей, историей, художественными национальными традициями народа. Главная задача – формирование мировоззрения, нравственной позиции, исторической памяти, которая позволит школьнику ощущать принадлежность к опыту, накопленному человечеством, будет способствовать развитию творческой активности личности [10].

Пятая концепция направлена на развитие и совершенствование содержания художественного образования, и обеспечение его программно-методическими и учебными материалами. Научным руководителем программы является академик РАО А. А. Леонтьев. Анализируя содержание вышеупомянутых концепций художественного образования, И. В. Гурьянова справедливо делает вывод, что их наличие свидетельствует о тенденции развития системы образования [11]. Содержание концепций, как видим, ориентирует работу преподавателя изобразительного искусства не только на художественно-творческое развитие учащихся, но и формирование духовного мира ребенка, приобщение его к культуре, традициям, обычаям этносоциума.

В концепциях учебных предметов «Изобразительное искусство», «Искусство (отечественная и мировая культура)», разработанных

белорусскими учеными, учитываются тенденции мирового развития и изменения, происходящие в современном обществе. Они ориентируют работу педагога к формированию культурной, духовно богатой личности школьника.

Заключение. Исторический экскурс в художественно-педагогическое образование показал, что вопросы формирования духовной культуры молодежи ранее не стояли так остро, как в современных условиях. Вследствие чего не имела и такой актуальности проблема подготовки преподавателя изобразительного искусства в данной области, которая выступает одновременно и как средство его личностного развития, и как форма профессиональной подготовки к формированию духовной культуры учащихся.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дорошевич, Э. Очерки эстетической мысли Белоруссии / Э. Дорошевич, Вл. Конон. – М.: Искусство, 1972. – 319 с.
2. Исаков Г. П. Формирование и становление художественных школ на Витебщине в конце XIX в.: пособие / Г. П. Исаков. – Витебск: УО «ВГУ им. П. М. Машерова», 2009. – 113 с.
3. Виноградов, В. Н. Витебское художественно-графическое педагогическое училище / В. Н. Виноградов, Е. Т. Жукова. – Витебск: Издательство УО «ВГУ им. П. М. Машерова», 2005. – 47 с.
4. Ростовцев, Н. Н. История методов обучения рисованию : русские и советские школы рисунка: учеб. пособие для сту-

дентов худ.-граф. фак. пед. ин-тов по спец. № 2109 «Черчение, рисование, труд». – М.: Просвещение, 1982. – 240 с.

5. Федьков, Г. С. Формирование духовной культуры школьников в процессе восприятия и изображения природы: монография / Г. С. Федьков. – Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2015. – 211 с.

6. Художественно-графический факультет. 50 лет (1941–1991) Юбилейный сборник / под ред. М. Н. Макаровой. – М.: Прометей, МГПУ, 1992. – 268 с.

7. Изобразительное искусство и художественный труд. 1–9 кл. / науч. рук. В. С. Кузин. – Программы общеобразовательных учреждений. Изобразительное искусство и художественный труд. 1–9 кл. / науч. рук. В. С. Кузин. – М.: Просвещение, 1994. – 160 с.

8. Комплект интегрированных полихудожественных программ / науч. рук. Б. П. Юсов. – М.: Издательский Дом Магистр-Пресс, 2000. – 148 с.

9. Программы общеобразовательных учреждений. Изобразительное искусство и художественный труд. 1–9 кл. / науч. рук. Б. М. Неменский. – М.: Просвещение, 2009. – 141 с.

10. Программы средней общеобразовательной школы. Основы народного и декоративно-прикладного искусства. I–IV кл. / науч. рук. Т. Я. Шпикалова. – М.: Просвещение, 1992. – 78 с.

11. Гурьянова, И. В. Современные концепции преподавания изобразительного искусства в начальной школе / И. В. Гурьянова // Вестн. Костром. гос. ун-та. Сер., Гуманитар. науки: Педагогика. Психология. Социальная работа. Акмеология. Ювенология. Социокинетика. – Т. 15. – 2009. – С. 35–42.

Поступила в редакцию 15.04.2017 г.