

Министерство образования Республики Беларусь

УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«ГРОДНЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ЯНКИ КУПАЛЫ»

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МИРОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Материалы Международной научной конференции,
посвященной памяти профессора У.Д. Розенфельда

(Гродно, 25 – 26 марта 2010 г.)

В 2 частях

Часть 2

Гродно
ГрГУ им. Я. Купалы
2011

УДК 008(063)
ББК 71
А43

Редакционная коллегия:

А.П. Богустов (отв. ред.), *Р.Л. Левина*, *И.Ф. Двужильная*,
Л.О. Черниловская, *Т.Г. Барановская*.

Рецензенты:

Салеев В.А., доктор философских наук, профессор,
заслуженный деятель культуры Республики Беларусь;
Яконюк В.Л., доктор педагогических наук, профессор (БГАМ);
Чернышев О.В., кандидат философских наук,
член Международной ассоциации «Союз дизайнеров»,
профессор кафедры дизайна БГУ.

А43

Актуальные проблемы мировой художественной культуры :
материалы Междунар. науч. конф., посвящ. памяти проф.
У.Д. Розенфельда (Гродно, 25-26 марта 2010 г.). В 2 ч. Ч. 2 / ГрГУ
им. Я.Купалы ; редкол.: А.П. Богустов (отв. ред.) [и др.]. – Гродно :
ГрГУ, 2011. – 303 с.

ISBN 978-985-515-399-4 (ч. 2)

ISBN 978-985-515-397-0

Представлены доклады и сообщения, прочитанные на Международной научной конференции, посвященной актуальным проблемам мировой художественной культуры. Всестороннему анализу подвергаются основополагающие проблемы мирового культурного развития, закономерности развития мировой художественной культуры на современном этапе.

Материалы конференции будут интересны преподавателям средних и высших учебных заведений, научным работникам, работникам органов государственного управления и всем интересующимся проблемами развития мировой художественной культуры.

Доклады и сообщения публикуются в авторской редакции.

УДК 008(063)
ББК 71

ISBN 978-985-515- (ч. 1)
ISBN 978-985-515-

© Учреждение образования
«Гродненский государственный университет
имени Янки Купалы», 2011

СЕКЦИЯ 3
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО
И ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО
КУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ

УДК 730

M.A. Woźniak,

*doc. dr Pacstwowa Wyjsza Szkoia Zawodowa w Koninie,
Wyjsza Szkoia Zawodowa «Kadry dla Europy» w Poznaniu (Polska)*

**OCHRONA OBIEKTÓW ZABYTKOWYCH W ŚWIETLE
KONWENCJI I ZALECEŃ MIĘDZYNARODOWYCH**

Wprowadzenie

Na środowisko, w którym żyje człowiek, składa się środowisko naturalne, tj. przyrodnicze, które powstało bez udziału człowieka oraz środowisko kulturowe, które składa się z przekształconych przez człowieka tworów przyrody oraz z wytworzonych przez niego wartości materialnych i duchowych. Środowisko kulturowe jest istotnym składnikiem życia człowieka i obejmuje szeroki zakres form, od symbolicznych pól uprawnych do zespołów urbanistycznych i przemysłowych. Natomiast niektóre jego fragmenty zawierają historyczne wartości kulturowe, które muszą być objęte szczególną ochroną i zabiegami konserwatorskimi, ze względu na ich wielkie znaczenie dla kultury. Ochrona tej części krajobrazu – środowiska kulturowego, które jest powiązane z terenem, a więc zabytki, obiekty nieruchome, odbywa się – *in situ*.

Postawa wobec dziedzictwa kulturowego w kontekście historycznym była zróżnicowana. W okresie głębokiej starożytności (Egipt, Mezopotamia, Persja) obiekty architektoniczne nie były traktowane w sposób szczególny. Podobnie było i w okresach późniejszych. Dopiero w czasach rzymskich cesarz Konstantyn Wielki w roku 285 n.e. wydał edykt, zakazujący niszczenia i burzenia obiektów kultury starożytnej, posiadających cechy artystyczne. Podobną inicjatywę podjął Karol Wielki, który w 800 r. n.e. utworzył «urząd» opiekuna zabytków. Jednak ich działania nie powstrzymały dalszego niszczenia dzieł antyku. W XIV wieku w obronie zabytków wystąpili

wielcy humaniści Dante Alighieri i Francesco Petrarca. Ich wystąpienia dotyczyły tylko ochrony zabytków antycznych, z pominięciem sztuki średniowiecznej. Przeciwno niszczeniu zabytków występowali również niektórzy papieże, jak na przykład Leon X, który pod wpływem artysty malarza Rafaela Santi wydał w 1515 r. bullę, z zarządzeniem o ochronie zabytków. I to działanie nie powstrzymało dalszych negatywnych skutków [1]. Negatywny stosunek do obiektów zabytkowych nie ulegał także w późniejszych okresach historycznych i taki stan rzeczy trwał aż do końca XVIII w. Ofiarą zniszczeń padały szczególnie obiekty sztuki romańskiej i gotyckiej. Obiekty zabytkowe niszczyły również wojny i rewolucje. Przykładowo Wielka Rewolucja Francuska i Rewolucja Październikowa w Rosji spowodowała znaczne zniszczenia substancji zabytkowej w tych krajach.

W roku 1764 Jan Joachim Winckelman w swojej książce pod tytułem «*Geschichte der Kunst*» po raz pierwszy podał naukowe podstawy do oceny obiektów zabytkowych. W oparciu o teorię historii sztuki, we Włoszech i we Francji na początku XIX w. pojawiły się konkretne prace konserwatorskie, aczkolwiek tylko włoskie uznawane są jako poprawne. W początkach XX w. w ogólnych zarysach ukształtowały się współczesne poglądy i zasady konserwatorskie, które powstały na podstawie dorobku, z całego okresu ich historycznego rozwoju. Wraz z ukształtowaniem się poglądów na ochronę zabytków, nastąpiła również kodyfikacja prawna obejmująca to zagadnienie. Mimo iż w XIX w. pojawiały się w niektórych państwach Europy fragmentaryczne przepisy prawne, to dopiero w XX w. problematyka konserwatorska stała się zagadnieniem międzynarodowym, a poglądy i zalecenia w tym zakresie ustalane były na konferencjach międzynarodowych.

Konwencje i zalecenia międzynarodowe w ujęciu historycznym

Po wojnie francusko-pruskiej 1870/71, która spowodowała wiele zniszczeń w substancji zabytkowej, w 1874 roku w Brukseli na konferencji międzynarodowej opracowana została deklaracja w sprawie zwyczajów i praw stosowanych w czasie wojny lądowej, które winny być stosowane w stosunku do zabytków historycznych i dzieł sztuki. Deklaracja ta, mimo iż nie była oficjalnie ratyfikowana przez państwa Europy, to stanowiła ona wstępne ustalenia, które znalazły się na obradach konferencji haskich w roku 1899 i 1907 [2].

- W 1907 r. na IV Konwencji w Hadze przyjęto zasady prawa wojennego, które w art. 27 stanowiło między innymi, że w czasie działań wojennych należy chronić obiekty historyczne, dobra i pomniki kultury

przed zniszczeniem. Ustalono także wzór międzynarodowego znaku ochronnego, który umieszczany na obiektach zabytkowych miał je ochraniać przed zniszczeniem w czasie działań wojennych. Była to tarcza prostokątna, przekątnie podzielona na cztery pola, w tym dwa trójkąty były koloru czarnego, a dwa trójkąty białe. Konwencja haska była pierwszą międzynarodową jurysdykcją, w sprawie ochrony dóbr kultury w czasie działań wojennych. Była ona przez wiele państw Europy ratyfikowana.

- W październiku 1931 r. odbyła się I Międzynarodowa Konferencja w Atenach, w sprawie ochrony i konserwacji zabytków sztuki i historii [3]. Materialnym wyrazem tej konferencji była «Ateńska Karta Konserwacji Zabytków». Zawierała ona wspólnie ustalone zasady ochrony i konserwacji zabytków. Była pierwszym dokumentem międzynarodowym, który zwrócił uwagę na ponad lokalny charakter, niektórych szczególnie cennych zabytków, zasługujących na zainteresowanie całego świata. Ważnym ustaleniem było stwierdzenie, że obiekty należy poddawać systematycznym zabiegom konserwatorskim, a nie dopiero po ich całkowitej degradacji. A zatem podstawowym warunkiem jest, aby obiekty zabytkowe były w stanie ciągłego użytkowania. Uzgodniono również, że współczesne materiały budowlane mogą być stosowane w konserwacji obiektów zabytkowych ale pod warunkiem ich odpowiedniego zamaskowania. Zwrócono też uwagę na konieczność ochrony obiektów zabytkowych, przy planowanej rozbudowie miast. Zalecono wprowadzenie zakazu niewłaściwego zawieszania reklam, ustawiania słupów i przewodów, zasłaniających obiekty zabytkowe. Zakazano również lokalizowania uciążliwego przemysłu w obrębie zespołów zabytkowych.

- W dniach od 29.07. do 13.08.1933 r. w Atenach odbył się IV Kongres Architektury Nowoczesnej C.I.A.M. – to znaczy Międzynarodowej Unii Architektów [4]. Kongres wypracował podstawy współczesnej urbanistyki i jej silne i głębokie zasady modernistyczne. Dokumentem tego Kongresu była «Ateńska Karta Urbanistyki», która stanowiła jeden z najważniejszych dokumentów międzynarodowych. Wyznaczała ona architektom i urbanistom istotne kierunki działania w celu uzdrowienia ładu przestrzennego miast. «Ateńska Karta Urbanistyki» była swoistym manifestem środowiska architektów i urbanistów, którzy deklarowali budowę nowoczesnych miast, na podstawie naukowych osiągnięć i nowoczesnych technologii budowlanych. Była najważniejszym dokumentem XX w. dla światowej awangardy architektów i urbanistów. Jej zapisy stanowiły jednak pewne

zagrożenia dla obiektów zabytkowych, bowiem w V rozdziale i 66 paragrafie, znalazł się zapis, cyt.... *«Jeżeli mamy przed sobą wiele powtórzonych przykładów tego samego budownictwa, to niektóre z nich winny być pozostawione jako dokument, inne zaś usunięte. Tylko ta część z nich, która stanowi pamiątkę lub przedstawia rzeczywistą wartość, winna być wyłączona, czyli zachowana. Reszta ma być zmieniona w sposób użyteczny»*. Wpisano tam również możliwość, cyt. ... *«całkowitego przeniesienia elementów przeszkadzających swoim położeniem ale zasługującym na pozostawienie, ze względu na swoje wielkie wartości estetyczne lub historyczne»*. Te zapisy stwarzały urbanistom praktycznie nieograniczone możliwości działania, które były sprzeczne z zasadami ochrony zabytków zapisanych w «Ateńskiej Karcie Konserwacji Zabytków» z 1931 r. Jako usprawiedliwienie tej negatywnej idei w stosunku do obiektów zabytkowych był fakt, że istniały pilne potrzeby społeczne związane z odbudową miast po I wojnie światowej, złe warunki mieszkaniowe i przeludnienie w miastach, a także ich słaba infrastruktura techniczna. Tak więc «Ateńska Karta Urbanistyki» nie poświęcała większej uwagi i nie nadawała specjalnego znaczenia obiektom zabytkowym, dlatego też w wielu przypadkach nastąpiła utrata wielu obiektów zabytkowych.

- W 1954 r. w Hadze przepracowano «Konwencję Haską», która dotyczyła ochrony dóbr kultury w razie konfliktu zbrojnego [5]. II wojna światowa, która ukazała tragiczną sytuację i zagładę dziedzictwa kulturowego narodów Europy oraz tzw. «zimna wojna» i ewentualny nowy konflikt zbrojny, z udziałem broni masowego rażenia spowodowały, że podjęto kontynuację i rozszerzenie działań, które były już zawarte w Konwencji Haskiej z roku 1907. Na tej konferencji precyzyjnie zdefiniowano pojęcie dobro kultury, zakres ich ochrony, poszanowanie dóbr kultury na terytorium obcym, w wyniku następstw konfliktu zbrojnego. Ustalono także zasady i możliwości stosowania opieki nad dobrami kultury, na terenie okupowanym, przez narodowe władze lokalne, Zgodnie z postanowieniem Konwencji, każdy obiekt zabytkowy winien być zaopatrzony w znak rozpoznawczy, ułatwiający jego identyfikację. Zobowiązano też państwa narodowe do utworzenia w okresie pokoju komórki organizacyjne, do której należy opieka nad tymi obiektami. Ochrona specjalna na wypadek konfliktu zbrojnego, została ustalona dla obiektów, które są wpisane do Międzynarodowego Rejestru Dóbr Kultury. Zmodyfikowano również Znak Konwencji z 1907 r. Obecny stanowi tarcza skierowana ostrzem w dół i jest podzielona przekątnie na cztery pola, z czego dwa, górny i dolny są w kolorze

błękitnym, a dwa boczne są białe. Należy podkreślić, że w czasie II wojny światowej mimo takich oznaczeń, zniszczonych zostało wiele cennych obiektów zabytkowych, gdyż państwa biorące udział w wojnie nie zawsze przestrzegały zasad tej konwencji.

- Zalecenia UNESCO [1, s. 470] w sprawie ochrony piękna i charakteru krajobrazu oraz miejsc krajobrazowych, ustaliła Konferencja Generalna ONZ UNESCO, która odbyła się w Paryżu w listopadzie i grudniu 1962 r. na swojej XII sesji.

Biorąc pod uwagę zagrożenie środowiska naturalnego, a tym samym środowiska kulturowego, Konferencja sprecyzowała i zdefiniowała charakter chronionego krajobrazu i miejsc krajobrazowych, ustaliła ogólne zasady ochrony tych obszarów, określiła prewencyjne środki ich ochrony oraz klasyfikację strefową dla tych obszarów. Ponadto określiła jakie czynności administracyjne i prawne winny być podejmowane, przez państwa członkowskie ONZ w sprawie planów urbanistycznych i zagospodarowania przestrzennego.

- II Międzynarodowy Kongres Architektów i Techników Konserwatorów Zabytków odbył się w Wenecji w 1964 r [6]. Rezultatem tego Kongresu było przyjęcie zasad konserwacji i rewaloryzacji zabytków i zespołów zabytkowych. Zasady te zostały ujęte w tzw. «Karcie Weneckiej», a mianowicie: że zabytkiem jest nie tylko odosobnione dzieło architektoniczne, ale całe zespoły miejskie lub wiejskie, że konserwacja zabytków to przede wszystkim obowiązek ciągłości ich należytego utrzymania, że konserwacji zabytku zawsze sprzyja jego użytkowanie na cele społeczne, że w trakcie użytkowania nie można zmieniać układu lub wystroju obiektu zabytkowego, że można stosować nowoczesne techniki konserwatorskie i budowlane, gdy tradycyjne techniki okażą się niewydolne, że należy edukować społeczeństwa poprzez informacje o zabytkach, w celu działania na rzecz ich ochrony.

- Zalecenia w sprawie zabezpieczenia dóbr kultury zagrożonych przez wielkie roboty publiczne i prywatne, podjęte zostały na Konferencji Ogólnej UNESCO w Paryżu [1, s. 428] w 1968 r. Zalecenia dotyczyły zagrożeń jakie niesie współczesna cywilizacja i jej rozwój, w zakresie uprzemysłowienia i urbanizacji, a szczególnie roboty prowadzone na dużych obszarach, które stanowią poważne zagrożenie dla obiektów, zespołów zabytkowych i rejonów archeologicznych. Np.: górnictwo odkrywkowe, budowa sztucznych akwenów, spiętrzenia w ciekach wodnych, budowa autostrad. Zalecano więc aby opieka nad spuścizną kulturową była zharmonizowana z zachodzącymi przemianami

gospodarczymi. Między innymi, winno być zagwarantowane pierwszeństwo, do kierowania środków finansowych na zabezpieczenie *in situ* dóbr kultury, lub ewentualnie na ich dyslokację, w inne miejsce o podobnym otoczeniu [vide świątynia w Abu – Simbel i zapora na Nilu w Asuanie w Egipcie], z dokładnym opracowywaniem materiałów historycznych i dokumentacji konserwatorskiej. Zalecano także tworzenie obszarów chronionych w postaci rezerwatów archeologicznych, zabytkowych dzielnic miast i wsi, o znaczeniu historycznym.

- Zalecenia Komitetu Ekspertów UNESCO [1, s. 442] w sprawie kształcenia architektów-konserwatorów zabytków, opracowano na posiedzeniu w Pistoli (Italia) w 1968 r. Wskazano by instytucje narodowe, a więc szkoły wyższe gruntownie kształciły architektów – konserwatorów, aby prace konserwatorskie były wykonywane wyłącznie przez wyszkolonych specjalistów. By organizowano kursy i studia podyplomowe z zakresu konserwatorstwa oraz aby szkolono rzemieślników i mistrzów w tradycyjnych rzemiosłach budowlanych. Podkreślano również, że należy formami propagandowymi uświadamiać społeczeństwu znaczenie ochrony dziedzictwa kulturowego.

- Konwencja w sprawie ochrony światowego dziedzictwa kulturowego i naturalnego, została uchwalona w Paryżu [1, s. 443] w roku 1972, na Generalnej Konferencji Organizacji Narodów Zjednoczonych ds. Wychowania, Nauki i Kultury (UNESCO). W związku z występującymi zagrożeniami dla obiektów zabytkowych wynikających z przeobrażeń społecznych i gospodarczych, a także z powodu niedostatecznych środków finansowych niektórych państw narodowych, ustalono, że ONZ będzie udzielała pomocy na ochronę niektórych wyjątkowych dóbr dziedzictwa kulturowego, które mają duże znaczenie dla całej ludzkości. Jako *novum* wprowadzono «dziedzictwo naturalne», które jest przeciwieństwem środowiska kulturowego. Nie negując, a całkowicie szanując suwerenność państw narodowych, na terenie których znajdują się zabytki o wyjątkowym charakterze ustalono, że w ich ochronie ma obowiązek współuczestniczyć społeczność międzynarodowa. Utworzono więc przy ONZ Komitet Ochrony Dziedzictwa Kulturowego i Naturalnego, zwany «Komitetem Dziedzictwa Światowego». Komitet ten dysponuje funduszami na ochronę światowego dziedzictwa kulturowego i naturalnego. Udziela pożyczek, a w wyjątkowych przypadkach bezzwrotnych subwencji, na realizację robót w obiektach lub zespołach zabytkowych, zaliczanych do światowego dziedzictwa kulturowego. Ustalono zostały również

zasady wpisu dóbr kultury, na Listę Dziedzictwa Światowego. Konwencję tą ratyfikowały państwa będące członkami Organizacji Narodów Zjednoczonych.

- Kongres Europejskiego Dziedzictwa Architektonicznego, który odbył się w październiku 1975 r. w Amsterdamie, uchwalił «Deklarację Amsterdamską», przy udziale delegatów z większości państw europejskich. Stwierdzono w niej, że unikalna architektura europejska jest wspólnym dobrem wszystkich narodów. Podkreślono także, że wszystkie kraje członkowskie winny ze sobą współpracować w sprawach zachowania jej dla kolejnych pokoleń, gdyż jest ona ogólnoludzkim dziedzictwem kulturowym i wymaga podejmowania wspólnych działań dla jej ochrony. Wyartykułowano również pewne działania szczegółowe, a mianowicie: że dziedzictwo kulturowe stanowią nie tylko poszczególne obiekty i ich bezpośrednie ich otoczenie ale również całe zespoły architektoniczne, takie jak dzielnice miast i osiedli wiejskich, posiadające znaczenie historyczne lub kulturowe, że dziedzictwo kulturowe winno być traktowane jako podstawowy składnik planowania rozbudowy miast i zagospodarowywania terenu. Podkreślono, że stosowane dotychczas środki prawne i administracyjne w poszczególnych krajach, są mało skuteczne i winny być wzmocnione. Podkreślono również fakt, że współczesna architektura stanie się w przyszłości dziedzictwem kulturowym, dlatego więc należy zadbać o jej wysoką jakość. Wskazano także, że stare obiekty zabytkowe winny przejmować nowe zadania odpowiadające potrzebom życia współczesnego, ale pod warunkiem zastosowania reguł konserwatorskich, przy ich adaptacji do nowych funkcji.

- Konferencja Ogólna ONZ UNESCO [7] zebrana w Nairobi (Kenia) w październiku-listopadzie 1976 r. na XIX Sesji, opracowała «Zalecenia dotyczące ochrony zespołów zabytkowych i tradycyjnych oraz ich roli w życiu współczesnym». Stwierdzając, że zespoły zabytkowe i tradycyjne stanowią część codziennego środowiska ludzi i stanowią wiekowe świadectwo bogactwa i różnorodności dzieł architektonicznych oraz osiągnięć kultury, religii i działań poprzednich społeczeństw. Muszą więc z tego tytułu podlegać bezwzględnej ochronie. Zaobserwowano na świecie, iż pod pretekstem rozwoju bądź modernizacji miast, dokonuje się nieprzemyślnych i nieuzasadnionych wyburzeń substancji zabytkowej lub jej rekonstrukcji, co powoduje poważne szkody w dziedzictwie historycznym. Komisja UNESCO ONZ mimo, iż uchwaliła już wcześniej szereg międzynarodowych instrumentów prawnych, uznała za konieczne uzupełnić i rozszerzyć

zakres norm i zasad międzynarodowych, w określonej wyżej dziedzinie. Skierowano więc do państw członkowskich następujące zalecenia: zespoły zabytkowe i ich otoczenie winny być traktowane jako dziedzictwo uniwersalne, każdy zespół zabytkowy winien być traktowany jako spójna całość, zespoły zabytkowe winny być chronione przed nadmiernymi przekształceniami i zabudowaniami, które powodowały by utratę ich autentyczności, zespoły zabytkowe winny być harmonijnie zintegrowane z życiem współczesnym.

Ponadto każdy z krajów członkowskich winien określić globalną politykę krajową, w zakresie ochrony historycznych i tradycyjnych zespołów i ich otoczenia.

- Problem ochrony środowiska kulturowego oraz jego znaczenie dla zrównoważonego rozwoju miast, zostało również wyartykułowane przez Komisję UNESCO ds. Środowiska i Rozwoju, w swoim Raporcie «Nasza wspólna przyszłość» w kwietniu 1987 r. Wprawdzie raport nie dotyczył bezpośrednio problemu ochrony miejskich zespołów zabytkowych, a tylko ochrony środowiska w znaczeniu ogólnym, to przyczynił się do wzrostu świadomości urbanistów i planistów przestrzeni, w zakresie zintegrowanej ochrony dziedzictwa kulturowego oraz włączenia go do harmonijnego rozwoju miast.

- Bardzo ważnym dokumentem, który zawiera standardy dotyczące konserwacji zabytkowych obszarów miejskich, jest «Karta Waszyngtońska» [8], nazwana również «Międzynarodową Kartą Ochrony Miast Historycznych». Została ona opracowana w październiku 1987 r. przez ICOMOS, tj. Międzynarodową Radę do spraw Zabytków i Miejsc Zabytkowych. Stwierdzono w niej, że wszystkie miasta na świecie są rezultatem mniej lub więcej spontanicznego rozwoju, albo wynikiem świadomie opracowanego planu, a zatem są odzwierciedleniem zróżnicowanego działania społeczeństw na przestrzeni dziejów. Są więc *sensu strictissimo* miastami historycznymi. «Karta» dotyczy przede wszystkim miast, które są zagrożone degradacją i zniszczeniem struktur miejskich. Stanowi ona swego rodzaju uzupełnienie «Karty Weneckiej» z roku 1964. Zwraca szczególną uwagę na wartości podlegające ochronie, które decydują o zabytkowym charakterze miasta lub dzielnicy. Wyszczególnia zespoły elementów materialnych, które muszą być uwzględnione przy rewaloryzacji i rewitalizacji historycznego obszaru zabytkowego.

- Konferencja ONZ w sprawie Osiedli Ludzkich «Habitat II» [9], która odbyła się w Istambule (Turcja) w czerwcu 1996 r., w punkcie 11 Deklaracji, jasno wyartykułowała pogląd, że należy w planowaniu

przestrzennym miast, promować zachowanie, odnawianie i konserwację obiektów zabytkowych, historyczne układy urbanistyczne, i inne wartości kultury duchowej oraz przestrzeń krajobrazową. Była to wskazówka dla planistów i urbanistów, jak należy traktować dziedzictwo kulturowe, w planach zagospodarowania przestrzennego.

- W 1998 r. na konferencji w Atenach, Europejska Rada Urbanistów przyjęła ustalenia, opracowane przez stowarzyszenia urbanistów z 11 krajów Unii Europejskiej, w sprawie nowych zasad planowania miast, które zamieszczono w «Nowej Ateńskiej Karcie Urbanistyki» [10]. Karta ta była pewnym *antidotum* na urbanistyczne ustalenia, zawarte w «Ateńskiej Karcie Urbanistyki» z 1933 r. W «Nowej Ateńskiej Karcie» apelowano o znalezienie dobrych, a jednocześnie radykalnych rozwiązań dla funkcjonowania miast, cyt... «*które by odpowiadały kulturowym i społecznym potrzebom przyszłych pokoleń*»... «Nowa Ateńska Karta» poświęciła wiele uwagi dziedzictwu kulturowemu i jego miejscu w procesie planowania przestrzennego. A więc skrajnie odmiennie, niż w roku 1933. W «Karcie» zamieszczono 10 podstawowych zaleceń w zakresie planowania przestrzennego, ze szczególnym uwzględnieniem dziedzictwa kulturowego. Tak więc po długim okresie, urbanistyka wyszła naprzeciw ignorowanym przez wiele lat zagadnieniom ochrony dziedzictwa historycznego i ochrony zabytków. Zwrócono także uwagę na to, by ustalenia «Nowej Ateńskiej Karty Urbanistyki» były znane nie tylko szerokiemu gronu planistów przestrzeni, ale także samorządowym władzom miejskim, które na tym odcinku przejawiają wiele ignorancji.

- Do praw, które regulują problematykę ochrony zabytków zalicza się także prawodawstwo unijne, które obowiązuje w państwach Unii Europejskiej, jak na przykład «Traktat Rzymski» z marca 1957 r. i jego rozdział XI «Kultura», «Konwencja europejska o ochronie dziedzictwa architektonicznego» ustalona w Grenadzie (Hiszpania) w październiku 1985 r., i wiele innych dyrektyw Unii Europejskiej, odnoszących się do szeroko rozumianej ochrony zabytków (Dyrektywa Rady Nr 93/7 z 15 marca 1993 r.) [11].

Podsumowanie i wnioski końcowe

1. Znaczna część z przedstawionych Konwencji i Zaleceń nie posiada mocy obligatoryjnej, a stanowi tylko wytyczne do fakultatywnego zastosowania.

2. Ustalenia konwencji, jak również dyrektywy unijne, które zostały ratyfikowane przez poszczególne państwa, posiadają moc obligatoryjną.

3. Wszystkie podmioty prawne i fizyczne w poszczególnych państwach Unii muszą przestrzegać ustaw i zarządzeń krajowych, w zakresie ochrony dziedzictwa kulturowego oraz w zakresie planowania przestrzennego. Natomiast przepisy krajowe muszą być wtedy zgodne z obligatoryjnymi przepisami międzynarodowymi.

4. Oprócz wszelkich aktów prawnych, konwencji i wymienionych wyżej dyrektyw, istnieje moralny obowiązek stosowania rozwiązań rozumowych, w działaniach konserwatorskich i w planowaniu przestrzennym, opartych o rzetelną współczesną wiedzę fachową i praktykę zawodową.

Spis literatury

1. Małachowicz, E. Ochrona środowiska kulturowego. T. 2 / E. Małachowicz. – Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988.
2. Sałaciński, K. Ochrona dóbr kultury na wypadek szczególnych zagrożeń / K. Sałaciński. – Warszawa: Towarzystwo Wiedzy Obronnej, 1998.
3. Palewicz, M. Sprawozdanie z Międzynarodowej Konferencji zwołanej w roku 1931 w Atenach w sprawie ochrony i konserwacji zabytków sztuki i historii / M. Palewicz. – Warszawa, 1932.
4. «Annaless Techniques» Miasta funkcjonalne (j. fr.). – 1933. – №. 44–46.
5. Nahlik, S.E. Międzynarodowa ochrona dóbr kultury. Zbiór tekstów / S.E. Nahlik // BMOIZ. – T. IV. – Warszawa, 1962.
6. Vademecum Konserwatora Zabytków: biuletyn ICOMOS. – Warszawa, 2000.
7. Ośrodek Dokumentacji Zabytków Min. Kult. i Szt. – Warszawa, 1977.
8. ICOMOS [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.icomos-poland.org/pdf>.
9. Ministerstwo Gospodarki Przestrzennej i Budownictwa. – Warszawa, 1996. – T. I.
10. Biuletyn Informacyjny Towarzystwa Urbanistów Polskich. Numer Specjalny. – Warszawa, 1998.
11. Małachowicz, E. Konserwacja i rewaloryzacja architektury w środowisku kulturowym / E. Małachowicz. – Wrocław: Wydaw. Politechniki Wrocławskiej, 2007.

УДК 745/749:77

Е.И. Атрахович,

кандидат искусствоведения, доцент, БГАИ (г. Минск)

ИСКУССТВО ПЛАКАТА БЕЛАРУСИ XX ВЕКА. ЭТАПЫ. ТЕНДЕНЦИИ

Плакат в системе искусств никогда не развивался изолированно. В своем развитии он опирается на опыт предшествующих этапов, аккумулируя накопленный потенциал. Исследование основных тенденций белорусского плаката по-

казывает, что на протяжении XX в. динамика его развития носила дискретный характер. Именно в этот период обозначились его специфика, национальные особенности развития, сформировалась белорусская художественная школа плаката. Перелом XX и XXI вв. стал для белорусской плакатной графики периодом переосмысления образно-выразительных аспектов, функциональной направленности, трансформации концепции плакатности.

К концу XX века в белорусской культуре сформировались два типа плакатов. Это, с одной стороны, плакатная продукция для широкого массового потребления (листовки, рекламные объявления и т.д.), в которой нередко практически отсутствовали элементы художественного поиска, хотя и появлялись порой яркие и броские решения. С другой стороны, в искусстве плаката продолжает развиваться креативность, выражаясь в таких жанрах, как театральный, социальный, политический, а также в лучших образцах рекламного жанра. Развиваясь в русле европейского искусства, белорусский плакат в конце столетия ощутил установку на инновационность.

Вместе с тем и в прежние хронологические периоды плакату не чужды были креативные поиски выразительности. Другое дело, что он всегда разговаривал со зрителем на том изобразительно-образном языке, который отвечал общей культуре своего времени. Различными были и источники инспирации для художников. Так, если в 20-е годы прошлого столетия в качестве основы образно-художественного подхода выступала книжно-журнальная графика, в 50-е годы фундамент для визуализации идей составляла станковая живопись, то генератором инновационных подходов в плакатном творчестве на рубеже веков стал прежде всего дизайн.

В развитии белорусского плаката в XX в. следует выделить несколько важных периодов:

1920-е – конец 1950-х годов – это период, который характеризуется как начальный этап формирования искусства плаката, оформления его в самостоятельный развивающийся вид искусства [1].

Начало формирования белорусской школы плаката относится к периоду 1960–1970-х годов. Этот процесс связан с созданием полиграфической и издательской базы для системного развития плакатной графики, решением кадрового вопроса, мероприятиями по совершенствованию системы подготовки художественных кадров, взаимодействием художественных школ, успешным выходом плаката на международную арену.

В конце 1970-х годов отмечается процесс интенсивного становления национальной школы плаката и вступления этого искусства в период профессиональной зрелости.

Культурный ландшафт белорусского плаката в XX в., при панорамном взгляде на динамику его развития, был довольно широк.

Лицо белорусского искусства плаката в первой трети XX века определили такие мастера, как А. Быховский, Я. Дроздович, М. Станюта, П. Гутковский, Е. Телишевский, С. Ковровский, Г. Нисский, М. Филипович.

В военные и послевоенные годы в белорусской плакатной графике активно работали художники Н. Гутиев, В. Букатый, Е. Тарас, О. Шевченко, Б. Звиногородский, С. Романов, В. Соловьев, Д. Красильников, с сатирической графикой выступали И. Ахремчик, З. Азгур, А. Волков.

К концу 50-х годов плакатисты начинают поиск новой плакатности, постепенно отказываются от натурности, иллюзорной «правильности» композиционных предметных соотношений в плакатных листах, делают попытки изменить изобразительную архитектонику плаката. На рубеже 50–60-х годов более заметным становится переход к выражению смысла через условную предметную среду, к изобразительно-образным обобщениям, декоративности, плоскостной динамичной асимметричной композиции, усилению визуальной выразительности плаката. Наметилось формирование новых эстетических критериев, плакатисты устремились к графической условности, обратились к символике, обобщениям.

В 50–60-е годы в белорусском искусстве плаката продолжают работать Н. Гутиев, А. Волков, В. Соловьев и другие опытные мастера сатиры, графики и плаката. Вместе с ними к работе над плакатом подключаются и более молодые кадры. В этот период облик белорусского плаката формируют художники Ф. Выпас, Л. Замах, А. Чуркин, В. Мурашов, М. Молчан, И. Крейдик, Г. Ганцевич, И. Радунский, Л. Кроль, Е. Бусел, П. Калинин, В. Мастеров, А. Чистяков, Л. Чурко, Ф. Дорошевич, Е. Хайрулин, В. Шматов, М. Чепик, Т. Игнатенко, А. Кашкуревич.

В 1970-е годы плакатная графика пополняется новыми профессиональными кадрами. В плакат пришли В. Круковский, Н. Стома, В. Жук, Л. Кальмаева, Р. Данченко, В. Филимонов, И. Владычик. В 80-е годы к работе над плакатом вместе с этими художниками творческий арсенал плакатной графики пополняется плакатными листами В. Васюка, В. Смоляка, В. Дубовецкого, К. Ракицкого,

В. Сытченко, В. Цеслера, А. Шелютто, С. Войченко, С. Саркисова, Д. Сурского, Т. Гардашниковой, А. Новожилова, Д. Хотяновского, Е. Китаевой, Р. Найдена, В. Терентьева.

Последнее десятилетие XX, а также начало XXI в. в развитии белорусского плаката отмечено активным творчеством плакатистов и дизайнеров, начавших свой творческий путь в предыдущие десятилетия, а также и более молодых авторов, среди которых В. Свентаховский, А. Новожилов, А. Майоров, В. Санько, Д. Оленик, Ю. Тореев, М. Кузнецова, Т. Шугар, М. Егорова [2].

Ряд мероприятий, проведенных во второй половине XX в., стимулировали развитие плаката. К основным можно отнести восстановление в послевоенные годы и укрепление в последующие десятилетия полиграфической промышленности и подготовку высокопрофессиональных кадров плакатистов (начиная от организации художественного факультета БГТХИ до создания факультета дизайна БГАИ).

В 1970–1990-е годы плакат постепенно оттачивает свою специфику, разнообразит выразительные приемы, становится непохожим на другие виды искусства, приобретает свое лицо. В контексте становления новой профессии дизайнера, интенсивного развития рекламы плакат становится действенным средством коммуникации. Усиливается его логически-конструктивное начало. В эти годы в белорусском плакате утвердился тип концептуального плаката, построенного на афористичном, метафорическом образе, на ассоциативных представлениях, обостренной логичности.

В последней трети XX в. в итоге своего эволюционного развития на протяжении столетия белорусский плакат накопил достаточный творческий и кадровый потенциал, позволивший ему стать самостоятельной областью творчества. В этот период были заложены основы белорусской плакатной школы, те традиции, благодаря которым он сегодня стал ярким художественным явлением международного уровня [3].

Сегодня белорусский плакат – креативный бифункциональный объект. Это выражается в том, что, с одной стороны, он выполняет и практическую коммуникативную функцию, с другой стороны – в образной форме материализует идеи, которыми живет сегодня общество, становясь при этом элементом предметной среды. Одновременно плакат эстетизирует эту среду, сочетая функциональное и эстетическое начала.

На основе анализа художественного материала можно сделать вывод, что плакат стал феноменом в художественной культуре нашей республики и вышел на серьезный международный уровень.

В развитии современного белорусского плаката отмечен ряд тенденций:

- изобразительно-метафорическая с преобладанием монтажно-клипового принципа построения композиционного строя;
- философско-аллегорическая характеризуется развитием интеллектуального плаката, с преобладанием логически-конструктивного начала, с использованием в арсенале художественных средств этого искусства знаково-семантических и концептуальных элементов;
- тенденция к трансформации творческого понимания плакатности. Плакат начал активно влиять на смежные виды искусств, плакатность получает расширенный контекст, включаясь в их образный строй. Черты плакатности явственно наблюдаются в живописи, графике, где ассоциативность, метафоричность в сочетании с монтажно-клиповыми изобразительными приемами, декоративность, пространственная условность с сочетанием разномасштабных и одновременных изображений, составляет основу визуального ряда.

Для того чтобы сохранить высокий профессиональный уровень искусства плаката и обеспечить его дальнейшее успешное развитие, необходим ряд мер. Анализ ситуации в искусстве отечественного плаката показывает, что дальнейшее развитие отечественной профессиональной школы требует сегодня более системного подхода к проектированию плаката как арт-объекта. Очень важно совершенствование издательско-полиграфической базы плаката, а также повышение престижа художников плаката, обеспечение необходимых условий для защиты их авторских прав. Внимания требуют не только развитие инфраструктуры плаката, его жанров, тематической глубины, социальной значимости, но и вопросы теории. Отсутствие по сей день стройной теории плаката находится в явном противоречии с реалиями и потребностями сегодняшнего уровня развития искусствоведческой науки, с сегодняшним художественным уровнем развития этого искусства. Плодотворному развитию плаката также будет способствовать совершенствование системы профессионального обучения художников-плакатистов, для развития изобразительно-образной структуры плаката, развития и рационального использования его форм.

Список литературы

1. Бабурина, Н.И. Россия. XX век. История страны в плакате / Н.И. Бабурина. – М.: Панорама, 2000. – 206 с.

2. Атраховіч, А.І. Беларускі плакат 1970-х г. / А.І. Атраховіч // Гісторыя беларускага мастацтва. – Мінск: Навука і тэхніка, 1994. – Т. 6.

3. Атраховіч, А.І. Беларускі плакат: тэндэнцыі і перспектывы развіцця А.І. Атраховіч // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 1. – Мінск, 2006.

УДК 37.016:75.01

А.П. Богустаў,

*прафесар кафедры выяўленчага мастацтва факультэта
мастацтваў ГрДУ імя Я. Купалы (г. Гродна)*

**АСАБЛІВАСЦІ ВЫКАНАННЯ ПЛЕНЭРНЫХ
ЗАДАННЯЎ ВУЧНЯМІ МАСТАЦКІХ ШКОЛ
І СТУДЭНТАМІ ПЕРШАГА КУРСА
МАСТАЦКА-ПЕДАГАГІЧНЫХ СПЕЦЫЯЛЬНАСЦЕЙ
(з вопыту выкладання)**

Разгледжаны актуальныя праблемы навучання і выхавання маладых мастакоў у працэсе правядзення летняй вучэбнай практыкі (плэнэра) і выконвання канкрэтных заданняў на жывапісу.

Вопыт работы з вучнямі розных узроставак груп даказвае, што мэты і задачы, а таксама і вынікі работы адрозніваюцца ў залежнасці ад узросту і здабывання неабходных для паспяховага выканання вучэбнага або творчага задання ведаў і практычных навыкаў. Падчас заняткаў на пленэры, маючы адносіны з жывой прыродай, людзьмі працы, архітэктурай, тэхнікай і г.д., вучань мастацкай школы або ліцэя, акрамя накоплівання прафесіяналізму знаходзіць яшчэ і жыццёвы вопыт, які так неабходны мастаку пры стварэнні твораў усякага жанру, у тым ліку і пейзажнага.

У дзяцінстве з-за сваіх узроставак асаблівасцей вучань не заўсёды ў стане ўбачыць і ўспрыняць эмацыянальнае афарбаванне пейзажу ў поўным аб'ёме, як яго адчувае дарослы здзейснены мастак. Гэта не сведчыць, аднак, аб эмацыянальнай глухаце дзяцей. Іх увага і эмоцыі накіраваны і канкрэтна размяшчаюцца ў іншым рэчышчы, чым у больш старэйшых іх сяброў. Жывыя, эмацыянальныя адносіны з прыродай пачынаюцца ў дзіцячым узросце з элементаў пейзажу, якія часта на першы погляд дарослых здаюцца другараднымі. Летам іх цікавасць вызываюць яркае афарбаванне і

пабудаванне кветак, лісцеў і травы рознай формы, шчыльнасці і афарбоўкі, плады і ягады, якія растуць у садах, птушкі і іх гнёзды, рыбы і малькі, якія плаваюць у рацэ або сажалцы, жабы і яшчаркі. Усё гэта, як правіла, выпрабоўваецца на моцнасць, цеплыню, гладкасць або шурпатасць. Яйкі ў птушыных гнёздах абавязкова ўважліва разглядаюцца і чапаюцца рукамі, кветкі збіраюцца ў букеты, любыя ягады і плады спрабуюцца на смак, у сажалцы або рэчцы абавязкова трэба паплаваць і нырнуць, у кабіне трактара ці машыны пасядзець і дакрануцца да рычагоў, восенню збіраюцца вялікія бярэмы рознакаляровых лісцеў, сухіх траў, зімой вывучаюцца ўласцінасці снегу і навобмацак, і на ліпкасць, і нават на смак, можна ўважліва разгледзець асобную сняжынку, вясной такім жа шляхам вывучаюцца ледзякі, першыя праталіны, першыя парасткі траў і з нецярплівасцю і цікавасцю зрываюцца першыя кветкі. Усе гэтыя дзеянні суправаджаюцца актыўным эмацыянальным узлётам. Калі вымераць якім-небудзь прыборам амплітуду дыхання і сэрцабіення такога «натураліста» ў момант, калі ён падкраўся да птушынага гнязда, дзе сядзяць птушаняты, дык напэўна ўсякі прыбор папросту «зашкаліць». Такому інтарэсу садзейнічае вывучэнне ў школе прыродазнаўчых навук, асноў фізікі, батанікі, заалогіі, геаграфіі, гісторыі, якія выпадаюць якраз на гэты ўзрост. Здабытыя на ўроках веды і вопыт асабістых назіранняў падштурхоўваюць юнага мастака да строга рэалістычнага падрабязнага і правільнага выяўлення ўбачанага, да тэндэнцыі абгрунтаваць свой малюнак навуковай базай, якая маецца ў распараджэнні аўтара. Жаданне суразмерыць вопыт асабістых назіранняў і адчуванняў падштурхоўвае яго на адкрыццё чаго-небудзь новага, створанага сваімі рукамі, вынайсці штосьці да гэтай пары нябачнае, прычым не важна, у якой сферы дзейнасці гэта адкрыццё можа адбыцца. Менавіта такі ўзрост схільны да лёгкага і ахвотнага асваення розных інструментаў, навываў працы ў любой прафесійнай дзейнасці, у тым ліку і ў выяўленчым мастацтве, дзе можна вывучаць розныя матэрыялы, тэхнікі і тэхналогіі выяўленчай дзейнасці, асвойваць асновы разнастайных відаў і жанраў выяўленчага мастацтва. Усе гэтыя з'явы адбываюцца ў той жа час незвычайным усплескам неабмежаванай фантазіі аж да вынаходства вечнага рухавіка або «машыны часу».

У пленэрных работах вучняў гэтай узроставай катэгорыі наглядаецца перагружанасць дэталямі, дрэвамі, падрабязнай характарыстыкай лісцеў і галін у жывапісных эцюдах, зробленых адкрытымі «голымі» фарбамі, часта адсутнічае дзяленне на галоўнае і

другараднае, і ігнаруюцца прасторавыя планы. Гэта значыць, размова ў малюнку або эцюдзе ідзе аб тым, што дзіця ўбачыла. Ва ўспрыманні твораў выяўленчага мастацтва, знаёмстве з карцінамі сталых майстроў пераўважаюць пошукі рэальнага, часта фатаграфічна дакладнага выяўлення падабенства з натурай, з фактамі гісторыі і навуковай праўдай.

Ні ў якім разе нельга лічыць работу вучняў гэтага ўзросту поўнасьцю памылковай і неабгрунтаванай з пункту гледжання законаў мастацтва. З улікам асаблівасці ўзросту і інтарэсаў юнага мастака неабходна накіраваць яго ўвагу і намаганні на вывучэнне аб'ектаў, даступных яго ўспрыманню і ўзроўню тэхнічных навыкаў. Без гэтага немагчымы або вельмі замаруджаны наступныя крокі ў мастацтве, таму што больш поўнае эмацыянальна-мастацкае ўспрыманне і перадача ў выяўленні пейзажа пачынаецца з 12 – 14 гадоў, і тады эцюды, выкананыя без папярэдняга «дзіцячага» і «наіўнага» вопыту вывучэння і работы, даюцца вучням з вялікімі цяжкасцямі таму, што гэты вопыт неабходны мастаку для пераадолення наступных ступеняў у развіцці прафесійнага мастацтва.

Не трэба імкнуцца ў гэтым узросце пакарыць вяршыні мастацтва, якіх дасягнулі сталыя майстры пейзажнага жывапісу, памятаючы аб розных падыходах у рашэнні таго ж пейзажнага эцюда. Галоўным для сталага мастака з'яўляецца выразна-эмацыянальны змест, творы, што маюць багаты жыццёвы вопыт духоўных, філасофскіх і светапоглядных пошукаў. Аваладаўшы высокім прафесійным майстэрствам, мастак дасягае таго, што практычна кожны яго эцюд становіцца скончаным творам мастацтва, які мае самастойную мастацкую каштоўнасць. Дастаткова ўспомніць эцюды І. Левітана, А. Серова і нашага баларускага мастака і педагога Каткова.

Вучні мастацкіх школ і ліцэяў юнацкага ўзросту па сваіх узроставых і прафесійных характарыстыках знаходзяцца прыкладна дзесьці паміж дзвюма названымі вышэй катэгорыямі мастакоў: паміж «наіўным», робячым першыя крокі вучнем і ўжо здзейсненым майстрам. Мы часта сутыкаемся з прыкладамі таго, што самастойны і дастаткова развіты разумова і псіхалагічна юнак у сваіх работах «зрываецца» ў яўнае дзяцінства і, наадварот, на першы погляд вельмі «неўраўнаважаны» і «несур'ёзны» малады чалавек раптам прыносіць і паказвае выкладчыку і сябрам эцюды або малюнкi зусім прафесійныя па змесце і выкананні. І справа тут не ў выпадку, не ў гульні прафесійнай фартуны «атрымаецца – не атрымаецца». Такія на першы погляд выпадковыя няўдачы і знаходкі

абумоўлены ўзроставымі ўласцівасцямі. Юнак пачынае ўсведамляць сябе як асобу, задумваецца аб сваім месцы ў грамадстве, аб сэнсе быцця, што заўсёды звязана з засвойваннем і рашэннем для сябе філасофскіх і светапоглядных праблем. Жыццёвы вопыт прыходзіць да яго, як правіла, праз скептычнае, а часта і зусім адмоўнае стаўленне да вопыту мінулых пакаленняў, якое падпарадкоўваецца юнацкім «максіمالізмам»: «усё не так», «усё трэба перабудоўваць», прычым кожная перабудова якога-небудзь з'яўлення павінна пачынацца з яго поўнага адмаўлення і разбурэння. Пакутлівы працэс станаўлення асобы заўсёды індывідуальны, малады чалавек не можа пераступіць яго, начытаўшыся разумных кніг і наслухаўшыся разумных парадаў. Кожнае пакаленне, кожны асобны чалавек пераадоўвае гэту «хваробу» сам, здабываючы пры гэтым першы вопыт пакутаванняў, так неабходны ўсякаму паэту або мастаку. Пераадоўваючы яго, чалавек здабывае сваю асабістую жыццёвую пазіцыю.

Спрабуючы «на трываласць» не толькі асобныя прыродныя формы (кветкі, плады і г.д.), як у дзяцінстве, так і больш маштабныя жыццёвыя з'явы і сітуацыі, юнак выпрацоўвае і сваё стаўленне да прыроды ў малюнку або жывапісу.

У выяўленчай дзейнасці па сваіх прафесійных паказчыках вучні гэтага ўзросту часта блізкія да вучнёўска-наіўнага ўзроўню, асабліва калі не атрымалі дастатковай папярэдняй падрыхтоўкі. Спачатку можна наглядаць схільнасць да таго ж, што і ў дзяцінстве, «раскрытага» рашэння эцюда або малюнка. У адрозненне ад малодшых вучняў, яны, аднак, праяўляюць вялікую цікавасць да поўнага авалодвання матэрыялам і тэхнікай выканання, імкнучыся дабрацца да сутнасці, асаблівасцей і тэхналогіі таго ці іншага віда выяўленчага мастацтва, могуць настойліва авалодваць рамяством, што не перашкаджае, аднак, падчас падспуднаму, падчас відавочнаму пошуку свайго стылю, почырку. Не ўсведамляючы яшчэ ў поўнай меры таго факта, што мінулыя пакаленні мастакоў ужо знайшлі ў сваёй галіне мастацтва, давялі да дасканаласці мноства прыёмаў работы і розных тэхнік і тэхналогій, заставіўшы патомкам магчымасць удасканалваць і адточваць іх да бясконцасці, малады чалавек спрабуе здабыць сваё, яшчэ нікім не бачанае. Адсюль яго прыхільнасць і любоў да рознага роду змешаных тэхнік, прымянення ў адной рабоце розных матэрыялаў і выкарыстоўвання разнастайных інструментаў і прыстасаванняў для работы, што часта цягне да выпадковых эфектаў, адводзіць ад выканання пастаўленых вучэбных задач. Гэта не заўсёды мае станоўчы вынік,

прымушае вучня «раскідвацца», што асабліва непрымальна ў пленэрных заданнях, якія патрабуюць «чыстай» тэхнікі, чыстага матэрыялу і трапятліва-ўважлівага вывучэння натуры.

Пры знаёмстве з творамі мастакоў мінулага, з узорамі сучаснага мастацтва юныя мастакі заўсёды высока ацэньвалі «зробленасць» работы, яе высокі прафесійна-тэхнічны ўзровень ніколі не застаецца незаўважаным. Творы радавыя, «прахадныя» імі часцей за ўсё бываюць дасканала раскрытыкаваны. Рэчы незразумелыя выклікаюць маўклівы інтарэс, пытанні, калі маюцца, хаваюцца з тым, каб не вызваць падазрэнняў у сваёй недасведчанасці, у адрозненне ад вучняў малодшага ўзросту, якія незразумелыя або часцей за ўсё авангардныя рэчы адмаўляюць адназначна і ўголас. На гэтым этапе навучання роля выкладчыка важная як ні на якім іншым, ён павінен быць гатовым да вырашэння любога пытання, якіх узнікае шмат. Менавіта тут зараджаецца сінтэз прафесійнага і эмацыянальнага, пачынаецца пошук па-сапраўднаму творчага стаўлення да работы.

Для паспяховага ходу работы па ўсіх тыпах заняткаў на пленэры вучань павінен выразна і ясна ўяўляць, у чым сэнс кожнага канкрэтнага задання, што ён павінен выканаць сёння, а што заўтра, у якім аб'ёме і ў якой колькасці работы павінны быць прадстаўлены да чарговага прагляду. Перад выхадам на эцюды ён павінен бачыць лепшыя работы, якія сабраны ў метадычным фондзе па гэтым тыпе заданняў, азнаёміцца з вопытам работы мастакоў мінулых пакаленняў у дадзеным канкрэтным відзе дзейнасці, з узорами іх работы па рэпрадукцыях, слайдах і альбомах. Ён павінен даведацца ў выкладчыка, дзе яму прыйдзеца сустрэцца з цяжкасцямі і характэрнымі памылкамі і як іх пераадолець.

Пры такім падыходзе работу можна пачынаць з вучнямі любога ўзросту: з малодшымі школьнікамі, юнакамі і нават з дарослымі пачынаючымі мастакамі. Правілам павінен стаць правяраны прынцып: вучыцца чытаць трэба пачынаць з азбукі. У выяўленчым мастацтве існуе свая азбука, не авалодаўшы якой, не прайшоўшы ўсіх ступеняў, пераскокваючы іх, нельга дабіцца ўстойлівага выніку. Найбольш прадуктыўным навучанне мастака будзе там, дзе для кожнай узроставай ступені прадугледжаны адпаведныя ўзросту вучэбныя заданні.

Асабліваасць пленэра заключаецца яшчэ ў тым, што, напрыклад, жывапісныя эцюды на адносіны «зямля-неба», як і большасць іншых заданняў, выконваюцца вучнямі розных узроставых груп і нават прафесійнымі мастакамі-пейзажыстамі. Часта да іх вяртаюць

ца, але вынік работы і, адпаведна, адзнакі працы будуць розныя. Галоўны крытэрыў тут – дасягненне станоўчага выніку там, дзе вырашаецца вучэбная задача.

Агляд наваколля будучага пленэра, візуальнае знаёмства з ім можна лічыць першым і вельмі важным вучэбным заданнем сярод наступных эцюдаў, малюнкаў і г.д. У сваіх тэарэтычных працах мастак-педагог Няменскі называў такі этап, які папярэднічае маляванню, працэсам «любавання». Працэс «любавання» дазваляе вучню лепш вывучыць аб'ект або з'яву прыроды, наладзіцца на яго выяўленне, ужо палюбіўшы яго. На наш погляд, простага «любавання» недастаткова для таго, каб мець найбольш поўнае, аб'ектыўнае ўяўленне аб характары мясцовасці, дзе будзе праходзіць пленэр.

У нашай практыцы такі працэс носіць характар візуальнага азнаямлення, аб'ектыўнага наглядання за станам прыроды і архітэктурных асаблівасцей мясцовай жылой і іншай забудовы. Адначасова вывучаецца наяўнасць гістарычных і архітэктурных помнікаў, паркаў, запаведнікаў, музеяў, храмаў з абавязковым іх наведваннем і расказам экскурсавода. Такі перыяд пленэра можна назваць працэсам аб'ектыўнага наглядання і вывучэння. Можа атрымацца так, што аднаго дня на вывучэнне мясцовасці будзе мала. У гэтым выпадку належыць адвесці на гэту работу яшчэ адзін дзень і прадоўжыць яе на працягу ўсёй практыкі, спалучаючы яе з вучэбнымі заданнямі. Час, які быў адведзены на такую працу, ніколі не будзе змарнаваны дарэмна.

Такія аглядна-азнаямляльныя прагулкі або паходы, вядома, лепш праводзіць усёй групай пад кіраўніцтвам выкладчыка. Выкладчык ужо пабываў у гэтай мясцовасці задоўга да правядзення пленэру, падрабязна вывучыў асаблівасці ландшафту, расліннасці ва ўмовах светлага часу сутак (раніцай, днём, вечарам) і ў рознае надвор'е. Разам з выкладчыкам вучні вывучаюць найбольш характэрныя асаблівасці навакольнага ландшафту, найбольш цікавыя з пункту погляду мастака аб'екты і вялікія планы, найбольш зручныя шляхі падыхода да іх. Гэты працэс вывучэння прыроды і наваколля абавязкова павінен суправаджацца расказам аб гісторыі краю, пачынаючы са стаянак старажытных людзей, аб гістарычных знаходках археолагаў і гісторыкаў, аб побыце, родзе заняткаў людзей, якія жылі на гэтай тэрыторыі з глыбокай старажытнасці да нашых дзён. Трэба ведаць, якія вялікія гістарычныя падзеі адбыліся ў дадзенай мясцовасці. Гэта маглі быць вялікія бітвы, напады ваяўнічых суседзяў, сялянскія войны, тут маглі пралягаць гандлёвыя

шляхі, існаваць рамёсныя або духоўныя цэнтры. Тут маглі жыць і працаваць вядомыя пісьменнікі, паэты, мастакі, вучоныя, палкаводцы, героі, народныя майстры. Кожная мясцовасць, кожны населены пункт у ходзе гістарычнага развіцця можа прадставіць вам цэлы шэраг гістарычных асоб і звязаных з імі легенд і паданняў, асабліва гэта тычыцца нашай Беларусі, якая вельмі багатая на гістарычныя падзеі і помнікі.

Акрамя знаёмства з мінулым края, пажадана бліжэй азнаёміцца с сённяшнім днём яго вяхароў. Цікава пазнаць, якія асноўныя напрамкі і эканамічныя поспехі іх гаспадарчай дзейнасці, якія прамысловыя і сельскагаспадарчыя прадпрыемствы, народныя промыслы тут знаходзяцца і якія іх асаблівасці. Такім чынам, высветляецца: чым адрозніваецца дадзеная канкрэтная мясцовасць ад іншай і які яе індывідуальны твар. На першы погляд, усё гэта можа паказацца лішнім, не звязаным з мэтай і задачамі пленэра. Аднак неабходна памятаць не толькі аб вучэбных, паверхневых мэтах. Пленэр – гэта не проста ўрок на прыродзе, гэта ў першую чаргу выхаванне мастака-грамадзяніна. Ці можа чалавек палюбіць зямлю і людзей, нічога не ведаючы аб іх, а толькі слізгаючы абыякавым поглядам па паверхні бачнага аб'екта? Ці можа мастак напісаць пейзажную карціну, не ўклаўшы ў яе эмацыянальную энергію і любоў да выяўляемага так, каб гэтая энергія і любоў перайшлі гледачу? Адказ будзе адназначным.

Адначасова на этапе аб'ектыўнага вывучэння і назірання могуць быць вырашаны і некаторыя вучэбныя задачы. Загадзя ведаючы аб'ём прадбачных заданняў, іх асноўныя мэты, удзельнік можа вызначыць і канкрэтныя аб'ёмы будучых выяў. Увага ўдзельнікаў пленэра заважаецца на асобных пабудовах і іх дэталях, на прадметах гаспадарчага ўжывання, калодзежах, варотах, вуллях і борцах, асобных буйных камянях або групе камянёў, асобных раслінах, групам раслін, характэрных дрэвах, месцах, дзе бачныя шырокія адкрытыя прасторы з ярка выяўленым пярэднім планам, месцах пастаяннага выпасу сельскагаспадарчых жывёл, адстою сельскагаспадарчай і іншай тэхнікі і іншых месцах. Добра, калі тут жа выкладчыкам будуць удасканальвацца будучыя заданні па малюнку і жывапісу непасрэдна на канкрэтных аб'ектах і ландшафтах. Удзельнікі пленэра могуць рабіць канкрэтныя запісы і замалёўкі, якія тычацца будучых заданняў пленэра. Гэта ў многім палегчыць будучую працу. Групавыя прагулкі і паходы, вядома, вельмі карысныя, але яны не павінны поўнасьцю замяніць індывідуальныя ўра-

жанні. Вучні могуць і павінны ў ходзе абзора навучыцца бачыць і фіксаваць ва ўсведамленні свае ўласныя адчуванні, найбольш яркія, на іх погляд, аб'екты, гістарычныя факты і з'явы навакольнай рэчаіснасці. Неабходна, каб кожны ўдзельнік змог урэшце самастойна выбудаваць для сябе эмацыйна-псіхалагічны шэраг, звязаны з дадзеным кутком прыроды. Гэтаму змогуць садзейнічаць прагулкі ў розныя часы сутак і ў розную па адным маршруце з тым, каб вучні мелі магчымасць убачыць і параўнаць розны стан прыроды, знайсці адрозненні паміж туманам пасля начнога дажджу, сонечным поўднем і раніцай, адчуць розніцу не толькі ў танальных і каляровых адносінах, але і ў гуках раніцы і позняга вечара.

Не грэба чакаць ад такіх заняткаў неадкладных вынікаў. З дапамогай зроку, слыха, адчування дачынення да прыроды, у падсвядомасці маладога мастака збіраецца матэрыял, які рана ці позна ў залежнасці ад склада асобы, яго характара здольны даць неабходны штуршок да зараджэння любові да роднага краю, глыбокага ўсведамлення сябе як мастака. У большасці выпадкаў такія мэтанакіраваныя і прадуманыя заняткі даюць магчымасць вучням больш эфектыўна выконваць канкрэтныя заданні.

Толькі самастойнае вывучэнне мясцовасці не можа прывесці да паўнавагасных вынікаў, паколькі ўвага пачынаючага мастака часта не звяртаецца да галоўнага, а расейваецца на дэталі.

Усё, аб чым вялася гутарка ў гэтай главе, датычылася ў асноўным правядзення пленэра ў сельскай мясцовасці, у час выязных пленэраў, якія, як правіла, найбольш жыватворныя і выніковыя. Правядзенне пленэраў у гарадскіх умовах прад'яўляе да кіраўніка і ўдзельнікаў тыя ж патрабаванні, якія ў асабліва сці тычацца культурна-гістарычнай сітуацыі і вывучэння помнікаў архітэктуры і паркава-ландшафтнага асяроддзя. Асноўным адрозненнем можа з'явіцца патрабаванне да больш дасканальнага адбору аб'ектаў для выканання канкрэтных вучэбных заданняў з тым, каб не ўносіць у работы выпадковасцей, не рухаючых навучанне мастака на больш высокую ступень, або не дазваляе яму «зацыклівацца» на адным аб'екце, асабліва яго зацікавіўшым. Галоўнай вучэбнай мэтай правядзення пленэра ў горадзе з'яўляецца выкананне ўсяго аб'ёма заданняў, прадугледжаных планами і праграмамі, для чаго неабходна іх дакладнае папярэдняе вывучэнне і «прывязка» да ўмовы гарадскога асяроддзя.

In the actual problems of training and education of young artists during carrying out of years educational practice (open-air) and performance of specific tasks on painting are considered.

УДК 745.52.033 (476)

Г.А. Барвенава,
кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт, БДУКіМ (г. Мінск)

КАШТОЎНЫЯ ТКАНІНЫ ЯК ДАРУНАК, МЫТА, ДАНИНА, ЗДАБЫЧА

Каштоўныя тканіны разам з іншымі прадметамі раскошы – ювелірнымі вырабамі, мастацкім металам, шкляным, фаянсавым і паліваным посудам, духмянасьцімі – былі ў сярэднявечнай Еўропе адным з асноўных прадметаў гандлю. Немалая колькасць прадметаў раскошы, знойдзеных археолагамі на тэрыторыі Беларусі, сведчыць пра густ і іерархію каштоўнасцяў свецкай і рэлігійнай эліты беларускіх княстваў. Залататканка, шоўк, высокаякаснае сукно, стужкі, тасьма і іншыя тэкстыльныя тавары відавочна падкрэслівалі багацце княства, царквы, былі знакам высокага грамадскага становішча іх уладальнікаў. У Сярэднявеччы ўнікальныя каштоўныя рэчы траплялі на беларускія землі не толькі праз гандаль. Прадметы раскошы маглі быць падарункамі, стаць вайсковай здабычай, прадметам даніны, адоўжэння і інш.

Каштоўныя тканіны ўваходзілі ў склад багатых пасольскіх **дарункаў**. Падчас рытуалаў не толькі князі і купцы прыносілі каштоўныя тканіны ў падарунак, але і самі атрымлівалі іх. Так, княгіня Вольга пры сваім хрышчэнні ў Канстанцінопалі ў 995 г. атрымала «дары многі», сярод якіх былі і «павалокі», гэта значыць, каштоўныя тканіны «... ц(с)рь же Леонъ слы Рускыя *поч(с)тивъ* дарми золото(м) и *паволоками. и фофудьями*» (Тут і далей у цытатах курсіў наш – Г.Б.) [1, с. 72]. Для беларускіх князёў везці ў якасці дароў да царкоўных або дзяржаўных уладароў шаўковыя тканіны, футра і золата было звычайнай нормай. Напрыклад, каштоўныя тканіны і іншыя падарункі ў 1075 г. тураўскі князь Яраполк вёз у дар за пацверджанне права каранаванні папе рымскаму Грыгорыю VII. А Еўфрасіння Полацкая, пасылаючы слуг сваіх «в Царыград ко царю, нарицаемому Мануилу, и к патриарху Луцѣ *с дары многоцѣнными*», прасіла абраз святой Багародзіцы, які напісаў евангеліст Лука, а атрымаўшы яго ў Полацку, «украси ю златом и каменіем многоцѣнным» [2, с. 62]. Шаўковымі тканінамі ўзнагароджвалі і адорвалі князёў, паслоў, шоўкам нават выплочвалі пазыкі і заробак вайскоўцам-наймітам [3, с. 856]: «И прихожаху *приносяще* кождо ихъ на вся лѣ(т) дары своя, съсуды златы и *гъдовабль* и воня добрыя и коня и мыскы» [цыт. па: 1, с. 75].

Рэлігійныя і маёмасныя дарункі дазволілі полацкай княжацкай дынастыі назапасіць велізарныя каштоўнасці. У сваю чаргу

полацкія князі сярод іншых дарункаў прыносілі ў храмы і кляштары каштоўныя тканіны. Пра полацкую князеўну Звеніславу, якая «хощу поклонити главу под иго Христово» і «... принесе всю свою утварь златую и *порты многоцѣнныя* в монастырь ко Еуфросинии», распаведзена ў «Жыцці Еўфрасінні» [2, с. 60]. Падчас паломніцтва Еўфрасінні Полацкай да Канстанцінопаля і святога горада Ерусаліма, яна падарожнічала, «приимаючи от всѣх князей честь велику! И тако прешедши вся страны». «И ставши у Гроба Господняга, и воздѣвши руцѣ на небо, и вздохнувши из глубины сердца...», пакланіўшыся і пацалаваўшы і пакадзіўшы, яна прынесла багатыя дарункі, «давши злата много, и поставивши кацѣю злату на гроб и много различныя фимианы» [2, с. 64]. Ахвяраванні прыносіліся Богу і Царкве ў падзяку за прыняцце душы і цела. Каштоўныя тканіны, што захоўваюцца ў музейных калекцыях ці касцельных скарбніцах Еўропы, сёння з'яўляюцца найвялікай каштоўнасцю. З Сярэднявечча, у тым ліку на нашай зямлі, касцельныя зборы лічыліся неакранальнымі.

Якасныя тканіны і футра, а таксама іншыя каштоўнасці траплялі на княжацкі двор ў якасці **мыта**. У дамове Смаленска, Полацка і Віцебска з Рыгай і «гоцкім берагам», падпісанай у 1229 г., палагоджана, што «лацінскі пагост і горад з валокамі дае княгіні *пастаўленне часціны...*» [4, с. 35]. Часціна – гэта гатунак ангельскага сукна з шчыльным перапляценнем нітак. Дайшлі да сённяшняга часу і загады ў летапісах: «*И повелелѣ Володимерѣ метати паволоку, фофудью и орничѣ*» [цыт. па: 1, с. 71]. Часціна, павалока, фафуддзя, орніч, гадавабль – гэта ўсё назвы каштоўных імпартаваных тканін.

Футрам і тканінамі выплочваўся абавязковы **падатак**. Колькасць такога падатку з розных тавараў не змянялася дзесяцігоддзямі. Таму істотнымі былі для вялікага князя літоўскага і караля польскага Казіміра сведчанні Васіля Мікуліча ў 1444 г.: «О пошлинахъ... я, господару, Олькирда (Альгерда) не помню, *помню князя в. Витовта*, дядю твоего; и то, господару, *помню: давали 50 куницъ княгини в. Витовтовой, съ дыма по куницы*, а по тры гроши житщины, а въ кухню по курети и по десети яецъ и по полгроша... а то суживали на городѣ *намѣсники твои*» [5, с. 1052]. А ў мытным лісце вялікага князя літоўскага і караля польскага Казіміра аб зборы падаткаў з баяр, мяшчан і месцічаў г. Полацка і іншых гарадоў некалькі разоў сустракаецца спасылка на правілы, усталяваныя вялікім князем Вітаўтам: «...абыхмо их держали *подле прав вели-*

кого князя *Витовтовых*, и подле нашего права, которое мы им дали...» (1486) [6, с. 110 – 111].

З XV ст. становіцца пашыранай практыка ўключаць сукны ў абавязковы спіс рэчаў, што выплачваюцца слугам разам з грашымі як **жалаванне**. У выпадку, калі сукно слугой не забіралася, выплачваўся яго кошт.

Тканіны былі прадметам багатых **вайсковых здабычаў**. Варта ўзгадаць, колькі разоў прыбівалі шчыты да брамаў Канстанцінопаля скандынаўскія і славянскія ваюры. Ад заваёўнікаў Візантыя адкуплялася. Шаўковыя тканіны, найперш пурпурны шоўк, і золата былі асноўным прадметам адкупнога. Разам з тканінамі ў якасці адкупнога прапаноўваліся скуры, у тым ліку пафарбаваныя сапраўдным пурпурам. Нездарма ў «Слове пра паход Ігаравы» ўзгадваецца як каштоўная здабыча (у адным шэрагу з жанчынамі-нявольніцамі) «злато *и паволокы и драгыя оксамиты*» [7, с. 23]. Тэкстыльная прадукцыя ўсходняга паходжання ў якасці каштоўнай здабычы трапляла на Беларусь і з Захаду. Так, купцы Навагрудка мелі гандлёвыя стасункі з удзельнікамі крыжовых паходаў, здабычай якіх, асабліва пасля трэцяга крыжовага паходу, сталі шыкоўныя тканіны краін Блізкага Усходу. Гэтым шляхам ўнікальныя візантыйскія і сірыйскія вырабы трапілі ў прыёманскі край. Такія тканіны і посуд ахвяраваліся у святыні, дараваліся заможным жыхарам Навагрудка або набываліся імі [8, с. 155 – 156].

Мела месца і **пераразмеркаванне ўласнасці** пасля змены палітычных уладароў. Як напісана ў «Аповесці мінулых гадоў», пасля вызвалення князя Усяслава Чарадзея з кіеўскага поруба «и прославиша ь средѣ двора кнѣжа. Двор жь кнѣжъ разграбиша, бещисленное множество злата и сребра, кунами и бѣлюю. Изяслав же бѣжа в Ляхы....Всеслав же сѣде Киевѣ» [2, с. 38]. Беларускую калонію на Заходняй Дзвіне – горад Герцыке, важны фарпост у Балты, дзе ў пачатку XIII ст. размяшчалася рэзідэнцыя князя Усевалада і яго дружыны, у 1209 г. нямецкія рыцары абрабавалі і «*захпілі адзенне, серабро і пурпур, шмат хатняй жывёлы, а з цэркваў званы, абразы, іншае ўбранства, грошы і шмат дабра*» [9, с. 114].

Варта заўважыць, што рамеснікі Сярэднявечча знаходзіліся ў асаблівым становішчы, бо былі патрэбныя кожнай уладзе, прычым нават падчас ваенных дзеянняў. Справа ў тым, што збраяры, шаўцы, кушныяры і іншыя майстры былі патрэбныя і аднаму, і другому войску. Так, у «Ярлыку хана Узбека 1313 г.» пішацца: «Да никтоже обидеть (на Руси) соборную церковь Петра митрополита, и его

людей, и церковныхъ его», не браць даніны з царквы св. Пятра, «не братъ дань с ремесниковъ» [10, с. 516 – 518].

У Высокім Сярэднявеччы тканіны і іншыя каштоўныя тавары маглі перайсці да новых уласнікаў як **спагнанне за пазыку**, быць скрадзенымі. Полацкаму бурмістру Олхромею Андрэвічу рыжскі купец павінен «застал *семь поставов* сукна норского» (1509) [11, с. 41]. Мяшчаніну полацкаму Алфёру Карценевічу павінен быў Ганус Ведзінг «...*кипу сукна* нашѣго кгпца Алфера Кортѣнѣвича» (1481 г.) [6, с. 98]. Пры невяртанні тавара або грошай ва ўзгоднены тэрмін, вялася перапіска з просьбамі, пагрозамі і загадамі, а калі пытанне не вырашалася, купцы звярталіся па дапамогу да вялікага князя. Напрыклад, бюргер з Гданьска Герман Роэ набыў у Полацку «сумленна і адкрыта» тавар «на 150 гывен грошай без двух гывен», а частку тавару ўзяў у пазыку. Палачанін «меў у Гданьску свайго слугу, і калі ён нагадаў аб пазыцы вашаму падданаму, той праводзіў яго цудоўнымі размовамі і не заплаціў яму... Мы перакананая просім... каб яму была заплочана вышэйзгаданая сума грошай, кампенсаваны страты і труды...», – пішацца ў грамаце вялікага князя Казіміра бурмістрам і радцам г. Гданьска 30 ліпеня 1440 г. з Трокаў [4, с. 141 – 142]. Здаралася, што давераная асоба здраджвала, тавар або грошы маглі быць страчаныя. Уцёк «мѣстич полоцкии слуга щсп(о)д(а)ря великог(о) короля на имя Пронко Тгпичинич, што был оу него *его торговчик и съ его пенязми* еждивал торговывал, на имя Тараско. Н(ы)нѣ пак там к Ризѣ избегль, а там щсель, а пенязи Пронковы оу нѣго вси», «*съехал до вась, а съ его товаромъ*», на што ваявода полацкі Андрэй Саковіч і полацкія гараджане двойчы слалі лісты рыжскаму гарадскому савету з просьбамі яго выдаць (1449 – 1451) [4, с. 179, 182]. У патрабавальным лісце бурмістра і радцаў Полацка пану бурмістру і радцам Рыгі з просьбай спагнаць пазыку 40 коп грошай з Эверта Штэйна на карысць мяшчаніна полацкага ад 1499 г. пішацца, што ўпаўнаважылі «Якава *шаўца*, нашага мяшчаніна, атрымаць пазыку» [6, с. 165 – 166].

Каб забяспечыць узгоднення ўмовы гандлёвых стасункаў, у іх удзельнічалі паручыцелі, якімі маглі быць і святары. «Намъ жалуетъ Прошко Дыбиничъ на попа на Никольского на Ивана, занже тотъ *Прошко изгибъ оу поруце по томъ понѣ*... намъ до него есть дела векая» [4, с. 193]. Дзеля вырашэння гэтага гандлёвага канфлікту епіскап полацкі Калітса ў лісце да рыжскага гарадскога савета патрабаваў адпусціць у Полацк з храма св. Мікалая ў Рызе папа Івана (1458 г.).

Гандлёвыя дамовы прадугледжвалі абарону тавара, купца, рынкаў збыту і тоеснасць адзінак вымярэння. Рэгламентаваўся гуртовы продаж тавара на нашых рынках замежным купцам, вымярэнне тавара лакцямі мясцовымі купцамі. Пры гэтым канфлікты па розных прычынах узнікалі і маглі мець вынікам гвалтоўнае адбіранне тавара. У лісце рыжаніна віцебскаму князю Міхаілу Канстанцінавічу расказваецца, што ў Віцебску адабралі ў рыжаніна «товарь... *клети волны же овчины на 5 серебра*» (каля 1300 г.) [10, с. 1003 – 1008]. А «немчин Тимофеи Гриб, ггонивъши его (мещанина Полоцкого... Матфеи Гатиша... яки провадил з Рыги пана Сенков товар) щтнял квалтом *три поставы скна*» (1480) [6, с. 87 – 89].

Каштоўны тэкстыль – візантыйскія часціна, павалока, фафудзя, орніч, гадавабль; англійскае сукно і воўна часоў Высокага Сярэднявечча, а таксама многія іншыя тканіны, стужкі, тасьма і ніткі – былі надзвычай запатрабаваным таварам, таму і варыянты яго набыцця і здабыцця былі рознымі. Эканамічныя і палітычныя статускі старажытнабеларускіх княстваў, пазней ВКЛ са шматлікімі краінамі, юрыдычнае ўнармаванне гандлю спрыялі таму, што наша зямля насычалася высокакаснымі тэкстыльнымі вырабамі. Пры гэтым ўласнік, купец былі абаронены гандлёвымі нормамаі, а пры неабходнасці канфлікт вырашалі князі, царкоўныя герархі. Тэкстыль трапляў у палацы, касцёлы і цэрквы таксама дзякуючы дарункам, мытным і падатковым зборам. Пры пераразмеркаванні ўласнасці падчас вайсковых дзеянняў і гандлёвых канфліктаў шматразова згадваецца трафейны тэкстыль і адкупное, выплачанае тканінамі. Усе гандлёвыя, дынастычныя, рэлігійныя, фіскальныя і вайсковыя шляхі здабыцця каштоўнага тэкстылю пацвярджаюць значнасць гэтых твораў мастацтва для сярэднявечнага грамадства.

Спіс літаратуры

1. Лукина, Г.Н. Предметно-бытовая лексика древнерусского языка / Г.Н. Лукина. – М.: Наука, 1990. – 180 с.
2. Старажытная беларуская літаратура: зб. / уклад. Л.С. Курбека. – Мінск: Юнацтва, 1990. – 350 с.
3. Срезневский, И.И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. В 3 т. / И.И. Срезневский. – М.: Тип. Императорской Акад. наукъ, 1893.
4. Полоцкие грамоты XIII – начала XVI в. В 3 ч. / сост. А.Л. Хорошкевич. – М.: АН СССР, Ин-т истории СССР, 1977. – Ч. 1. – 227 с.
5. Хрестоматия по русской истории для изучения древнерусской жизни, письменности и литературы, от начала письменности до XVI века / сост. Н.Я. Ари-

стов. – Варшава: Изд. В.Ф. Голубинского. Типография Варшавского жандармского округа, 1870. – 1514 с.

6. Полоцкие грамоты XIII – начала XVI в. В 3 ч. / сост. А.Л. Хорошкевич. – М.: АН СССР, Ин-т истории СССР, 1978. – Ч. 2. – 219 с.

7. Слова пра паход Ігаравы / уклад., праadm. і камент. В.А. Чамярыцкага. – Мінск: Маст. літ., 1985. – 159 с.

8. Гуревич, Ф.Д. Древний Новогрудок: Посад – околный город / Ф.Д. Гуревич. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1981. – 159 с.

9. Латвийский, Генрих. Хроника Ливонии / Генрих Латвийский; введ., пер. и коммент. С.А. Аннинского. – 2-е изд. – М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1938. – 351 с.

10. Хрестоматия по русской истории для изучения древнерусской жизни, письменности и литературы, от начала письменности до XVI века / сост. Н.Я. Аристов. – Варшава: Изд. В.Ф. Голубинского. Типография Варшавского жандармского округа, 1870. – 1514 с.

11. Полоцкие грамоты XIII – начала XVI в. В 3 ч. / сост. А.Л. Хорошкевич. – М.: АН СССР, Ин-т истории СССР, 1980. – Ч. 3. – 219 с.

УДК 378.16:75.049

А.И. Бурчик,

доцент кафедры изобразительного искусства факультета искусств ГрГУ им. Я. Купалы (г. Гродно)

СПЕЦИФИКА АКВАРЕЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ КАК УЧЕБНОГО ПРЕДМЕТА

На начальном этапе обучения курс акварельной живописи является одним из основных предметов в системе художественного образования, который имеет свою специфику и формирует базис профессиональных знаний, умений и навыков будущего художника.

Акварельная живопись имеет многовековую историю и богатейшие традиции. Название «акварель» происходит от латинского слова aqua – вода (французского – *aquarelle*) и означает вид живописи, произведение, выполненное в этой технике, а также краски, которые разводятся водой. Акварель – единственный вид красок, отличающийся особой прозрачностью, чистотой, яркостью цвета и соединяющий изобразительные средства живописи и графики. Изобразительная специфика этого материала заключается в передаче эффекта движения, трепетности, тонких цветовых нюансов.

История возникновения и становления акварели свидетельствует о популярности этого вида живописи среди большинства художников. Одни использовали акварель для эскизов, другие при-

давали ей не меньшее значение, чем живописи масляной, для третьих акварель стала основой их творческой деятельности. Постепенно определялись принципы и правила акварельной живописи. Одновременно у художников из поколения в поколение росли и совершенствовались технические способы и приемы акварели, устанавливались критерии её оценки, расширялся диапазон технических средств, различных почерков и жанров.

Произведения мастеров говорят о том, что возможности и средства технического использования акварели – беспредельны, что при необходимом опыте, живописной грамоте и соответствующей технике письма можно добиться большой выразительности образов, богатства света и цвета, многообразия в передаче формы и фактуры предметов.

Акварель обладает широкими возможностями в передаче тончайших тонально-цветовых оттенков натуры, особенно атмосферных явлений. Передача пространственности планов, трепетности воздушной среды, состояния освещенности, материальности предметов – всё это доступно профессионально подготовленному акварелисту. Вместе с тем традиции отечественной акварели учат начинающего художника быть внимательным в освоении способов и приемов акварельной живописи, изучении основ изобразительной грамоты, особенностей и свойств материалов. Несмотря на кажущуюся легкость работа в технике акварели в известной степени труднее живописи другими красками (гуашью, темперой, маслом). Эта трудность состоит в том, что акварель не переносит исправлений и переделок, от которых нарушается верхний слой бумаги и живопись чернеет. «Поэтому от художника требуется большая сосредоточенность и перед началом работы совершенно ясное представление о том, что он хочет и как он должен исполнить задуманное», – писала А.П. Остроумова-Лебедева.

В большей степени усвоена и методически разработана сфера традиционной академической акварели, где ее специфика ограничивается исключительно использованием прозрачности красочного слоя. Историческая эволюция акварели в материалах, технических приемах, образах и особенно ее интенсивное развитие во второй половине XX в. раскрыла богатые, ранее не использованные специфические качества акварельной живописи. На второй план отошли прикладная и иллюстративная функции акварели, документально-повествовательные сюжеты уступили место аллегорическим, ассоциативным, абстрактным композициям. Расширение вы-

разительных средств акварельной живописи обогатило традиционное письмо большей условностью форм и свободой технических приёмов.

Специфические качества акварели определяются в основном двумя факторами: физическими особенностями материалов (бумаги, красок, воды, добавок к краскам, инструментов) и творческой индивидуальностью автора. Если составляющие первого поддаются конкретному анализу, классификации и даже конструированию (используя различные синтетические и природные добавки, можно заранее определить технические эффекты в будущей работе), то второй фактор полностью зависит от личных черт характера художника и в первую очередь от его импровизационных способностей и пластичности мышления. В художественной практике эти факторы неразделимы.

Акварельную живопись характеризует широкий диапазон прозрачности красочного слоя (в создаваемый процесс включается огромный изобразительный потенциал самой бумаги) и динамичность водяной краски, ее движение, самоактивность. Именно эти качества определяют природу акварели. Современная акварель требует не только знания академических законов живописи, но и особой пластичности и быстроты образного мышления непосредственно в час письма. Технические эффекты, которые являются результатом самоактивности акварели, часто не могут быть точно предусмотрены автором заранее. Борьба с ними – значит убирать самые ценные качества акварели: непосредственность, неповторимость, недосказанность. Мастерство акварелиста проявляется в способности заметить ценность эффекта и продолжить работу, скорректировать первоначальные задачи при одновременном сохранении основной идеи произведения.

Уникальность акварельных образов, которые нельзя создать, используя другие техники и материалы, свидетельствует о том, что акварель приобрела статус видовой самостоятельности в структуре морфологии изобразительного искусства. Современные тенденции развития акварельной живописи значительно увеличивают возможности использования акварели в учебном процессе подготовки художников разных специализаций.

На начальном этапе обучения курс акварельной живописи является одним из основных предметов в системе художественного образования, который имеет свою специфику и формирует базис профессиональных знаний, умений и навыков будущего художника.

ка. Это важно в связи с особенностями и спецификой художественного образования, которое призвано давать широкий спектр не только практических навыков, но и теоретических знаний по избранной специальности.

В профессиональной подготовке студентов важное место должно занимать овладение различными живописными материалами (акварелью, гуашью, акрилом и др.), умение использовать технические приемы и способы письма, умение подготовить к работе и грамотно использовать материалы акварельной живописи, знать инструменты, принадлежности и оборудование рабочего места и уметь ими самостоятельно пользоваться. В итоге студенты овладевают широким набором специальных знаний, необходимых художнику.

Специфика акварельной живописи как учебного предмета заключается также и в том, что выполнение учебных заданий и этюдов невозможно без прочного знания смежных учебных дисциплин, таких, как рисунок, композиция, цветоведение, перспектива и др.

В учебной программе курса живописи учебные задания даны в определенной системе и последовательности. В каждом задании поставлены конкретные учебные задачи, которые обусловлены учебно-воспитательными целями.

Во-первых, это поиск и разработка композиции, объемно-пластическое и тонально-цветовое построение формы, передача материальных качеств природы, условий освещения и окружения, пространственного положения предмета, выявление характерных качеств природы средствами живописи, мастерство технического исполнения этюда, его цельность. Все эти задачи в живописном изображении слиты воедино и составляют изобразительно-выразительный язык художника. Это основополагающие задачи живописи, с решением которых студенты имеют дело в каждом учебном задании на протяжении всего периода обучения. Эти задачи имеют тенденцию последовательного усложнения и совершенствования.

Во-вторых, каждую задачу необходимо решать не только в том задании, в котором она поставлена, но и во всех последующих этюдах в соответствующей взаимосвязи с другими задачами.

Умение решать учебно-творческие задачи во взаимосвязи, в комплексе определяет в конечном итоге грамотность и профессиональную подготовку будущих художников.

Рост профессионального мастерства, культуры живописи обеспечивается только систематической, углубленной работой. Чтобы

справиться с поставленной задачей, ее недостаточно решить один раз (тем более если задание выполнено не на высоком уровне). Только в многократном, целенаправленном повторении можно достигнуть в работе положительных результатов.

В процессе обучения акварельной живописи занятия должны вестись с учетом обретения студентами полноценных знаний по методике ведения учебной работы, ее последовательности, умению анализировать и делать выводы.

На 1-2 курсах основным видом учебной работы является этюд с натуры (натюрморт), где студенты обретают комплекс профессиональных навыков. Основное внимание акцентируется на развитии у студентов культуры широкого живописного видения натуры, чувства красоты и гармонии цвета, его восприятия, умения работать отношениями. Далее ставятся задачи развить у студентов умение видеть цвет в динамике, то есть решать задачи объемно-пластического, цветового построения формы в зависимости от освещения, условий окружения, пространственного положения предметов.

При этом необходимо стремиться к тому, чтобы каждая следующая работа максимально отличалась от предыдущей по композиционной структуре, цветовой палитре, стилистическому приему. Это позволяет избежать стереотипности и расширить диапазон овладения изобразительными средствами акварельной живописи.

Успешное овладение мастерством акварельной живописи возможно только при условии постепенного накопления знаний, умений и навыков. При этом очень важно добиваться решения учебных задач в каждом очередном задании.

При методическом ведении работы следует всегда иметь перед собой конечную цель, которая поставлена данным заданием, видеть и представлять результаты, к которым надо стремиться. В результате работы над изображением у студентов развивается умение композиционно мыслить и организовывать натуру, целено передавать ее характеристики, воспитывается чувство формы, цвета и красоты предметов.

Конечная цель обучения состоит в том, чтобы последовательно, начиная с изучения основных законов и правил построения формы, подойти к пониманию и решению проблем творческого восприятия натуры.

Список литературы

1. Михайлов, А.М. Искусство акварели / А.М. Михайлов. – М., 1995.
2. Столяров, И.М. Акварель. Материалы и способы письма / И.М. Столяров. – Минск, 1980.
3. Яшухин, А.П. Живопись / А.П. Яшухин. – М.: Просвещение, 1985.

At the initial stage of training the course of water colour painting is one of the basic subjects in system of an art education which has the specificity and forms basis of a professional knowledge, skills of the future artist.

УДК 677.074/.076:646]:745.52

О.И. Быстрова,

*магистр искусствоведения, аспирант БГАИ, преподаватель
кафедры теории и истории дизайна БГАИ (г. Минск)*

РОЛЬ ФУНКЦИОНАЛЬНО-УТИЛИТАРНОГО АСПЕКТА В ФОРМИРОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО РЕШЕНИЯ ТКАНЕЙ БЫТОВОГО НАЗНАЧЕНИЯ

Рассмотрено влияние функционально-утилитарного аспекта на формирование особенностей художественного решения тканей бытового назначения, которое включает в себя орнаментальную тематику, приемы трактовки образов, композиционную организацию, колорит и фактуру полотна. Взаимосвязь художественного решения и функционального назначения текстильных полотен показана на примере ассортимента одежных, бельевых и декоративных тканей.

Ткани бытового назначения являются основополагающим материалом при изготовлении коллекций одежды, утилитарных текстильных изделий и оформлении интерьера. В целом текстильная продукция имеет широкий спектр применения и повседневно выполняет ряд важнейших для человека функций. Это отражение культурного своеобразия и традиций региона потребления, индивидуальности человека, адаптация к особенностям природно-климатических условий, формирование предметно-пространственной среды, обладающей эстетической ценностью.

В настоящее время в Беларуси средствами промышленного производства изготавливается значительное количество тканей бытового назначения различных ассортиментных групп. Это способствует повышению конкурентной борьбы за рынки их реализа-

ции и заставляет производителей акцентировать внимание на производстве текстиля высокого уровня качества. Критерий качества текстильных полотен включает не только функционально-утилитарные свойства, характеризующие практичность, комфортность, износостойкость, но также и эстетическую ценность, наиболее ярко отраженную в художественно-образном решении.

В ранее проведенных исследованиях теоретические основы формирования художественного решения текстильных полотен раскрыты в работах Л.Н. Лейтеса, В.Я. Бересневой, Н.В. Романовой, В.Н. Козлова, Н.Г. Рудина, В.М. Шугаева, С.А. Малаховой, Т.А. Журавлёвой, А.А. Нешатаева, И.И. Емельянович, Н.П. Бесчастнова, Э.Л. Румянцевой, Е.В. Морозовой, Д.Г. Ткач и др. В качестве основополагающих средств художественного аспекта исследователями выделены образ, композиция, колорит и фактура [1; 2]. По их мнению, образ обуславливает выбор тематики мотива, поиск выразительных средств его художественной трактовки, манеру исполнения; композиция включает средства графической выразительности, средства композиции и принцип раппортного построения; свойства цвета предопределяются его характеристиками, колоритом и гаммой, а фактурные эффекты формируют поверхность и текстура полотна [3; 4]. По принятой классификации, функционально-утилитарный аспект предполагает деление тканей бытового назначения на одежные, бельевые и декоративные [5, с. 15]. Таким образом, взаимосвязь художественного решения и функционального назначения текстильных полотен будет рассмотрена нами на примере основных ассортиментных групп.

Для каждого человека важным элементом его жизнедеятельности является одежда, поэтому для начала рассмотрим одежные текстильные полотна. Данная группа включает в себя пальтовые, костюмные, костюмно-плательные, платьевые, блузочные, сорочечные и халатные ткани. При их проектировании в первую очередь учитывается художественный образ костюма, который состоит из совокупности предметов одежды (головной убор, обувь, перчатки, ремень, сумка, шаль, платок и др.), составляющих единое целое внешнего облика человека. Композиция костюма и образ его владельца являются первоосновой, определяющей и регламентирующей выбор текстильного полотна. Впоследствии, художественное решение ткани и элемент одежды становится единым целым, части которого дополняют и обуславливают характерные особенности друг друга. Это позволяет рассматривать оформление ткани

как способ орнаментации и средство композиции костюма, а также как часть его объемно-пространственной формы.

Следует отметить, что средствами композиции костюма являются масса (объем, пространственный геометрический вид формы), площадь (для плоских форм деталей), линия (абрис форм, членения), материал (цвет, рисунок, фактура). Именно соотношение размеров, пространственных форм одежды (лифа, юбки, рукавов), обуви и головного убора, линейных характеристик элементов (линии силуэта, рельефных швов) в сочетании с художественным решением ткани достаточно полно характеризуют структуру костюма [4]. Таким образом, перед дизайнером ставится задача найти тот образ одежды, который позволил бы зазвучать в полную силу орнаментальную тематику, графическое решение, композицию, колорит и фактуру текстильного полотна. Так, например, наличие на ткани четких линий, цветовых контрастов и насыщенного смысловым содержанием орнаментального мотива требует, как правило, простого, лаконичного решения модели, ясной линии силуэта и минимальной декоративной отделки. Как правило, при таком насыщенном художественном оформлении ткани сложная конструкция модели и дополнительное декорирование способствуют нарушению гармоничного образа костюма. При этом немаловажным фактором является и форма кроя одежды, которой характерны прямые и строгие формы, облегающие фигуру или ниспадающие свободными складками. Кроме того, важно уделять внимание особенностям композиции и ритма повторения раппорта, а также количественной мере декоративных элементов по отношению к фону текстильного полотна и пропорциональным соотношениям величины орнаментального мотива к фигуре человека.

Предопределяют художественное решение ткани также и предпочтения определенных групп потребителей, и специфика условий потребления одежды. Основные направления текстильного ассортимента включают следующие группы: гендерные (мужские, женские), возрастные (детские, молодежные, для среднего возраста и пожилых людей), социальные (рабочий, директор, бизнесмен, художник и т.д.), а также группы, предполагающие обстоятельства и условия потребления (для повседневного пользования, праздничных или торжественных мероприятий, рабочей или домашней одежды), сезонность использования (весенние, летние, осенние, зимние) [4]. Так, например, тканям для весенне-летнего сезона свойствен светлый и яркий колорит, крупнораппортные композиции и

орнаментальная тематика растительного характера, осенне-зимнего – темные, сдержанные тона, статичность и уравновешенность композиции, нейтральность образов. В оформлении тканей, предназначенных для пошива повседневной одежды, цветовое решение и смысловая содержательность орнаментального мотива имеют минимальную активность. Напротив, текстильным полотнам для праздничного костюма характерны яркость и контрастность цветовых сочетаний, выразительные фактурные эффекты. В свою очередь ткани детского ассортимента отличаются чистотой и насыщенностью цвета, а официальный стиль предполагает лаконичность цветовой гаммы и сдержанность в использовании декоративной отделки и орнаментальных образов.

Немаловажную роль в создании комфортных условий жизни человека играет гармоничное оформление интерьерного пространства. В этом процессе имеет важное значение художественное решение декоративных и бельевых тканей. Основу ассортимента декоративных полотен составляют портьерные, занавесочные и мебельные ткани, которые являются материалом для пошива штор, гардин и обивки мебели. В свою очередь из бельевых тканей изготавливают утилитарные текстильные изделия, к которым традиционно относятся постельное белье, скатерти, салфетки, полотенца. Таким образом, характеристики художественного решения декоративных и бельевых тканей и их гармоничное сочетание с особенностями отделки и интерьерного убранства позволяют создать уютную атмосферу, подчеркнуть индивидуальность и социальный статус владельца. И, кроме того, удовлетворяя утилитарные потребности человека, одновременно участвовать и в формировании эстетических качеств интерьера.

Одним из принципиально важных вопросов при создании цельного интерьерного ансамбля является масштабное согласование размеров и декора всех его элементов, а также цветовое единство и соблюдение специфики функционального назначения предметов. Поэтому принимаются во внимание особенности оформления декоративных полотен и их соразмерность по отношению к форме функционально-утилитарного объекта и фигуре человека. Так, например, для мебельных тканей существенными критериями, предопределяющими выбор художественного решения, являются габаритные размеры и количество мебели, а для портьерных и гардинных полотен – форма, размеры окон и дверей, декорирование стен и мебели.

В свою очередь стилистические особенности интерьера и специфика взаимодействия с наполняющими его пространство предметами определяют художественное решение декоративных тканей и регламентируют их роль в оформлении. Исследователями принято выделять несколько основных функциональных направлений, которые включают рассмотрение текстильного полотна как доминирующего или дополнительного элемента в организации интерьерного пространства, нейтрального и обобщающего фона [6].

Первое направление составляют декоративные полотна, которым отводится главенствующая роль в формировании художественного облика интерьера. Так, в оформлении портьерных, гардинных и мебельных тканей данной группы доминируют крупноразпортные композиции, асимметричность и динамичность графического решения, насыщенная детализировка орнаментальных образов, сочетания родственно-контрастных и контрастных цветов, наличие ярко выраженной фактуры поверхности полотна. При этом для достижения большего эффекта доминанты комбинируются контрастные по колористическому и графическому решению ткани в едином интерьерном пространстве.

Во втором направлении декоративные ткани представляют собой дополнительное средство оформления интерьера. Драпировочные и мебельные полотна имеют сдержанный по графическому решению и смысловой содержательности орнаментальный мотив, нюансные сочетания родственных цветов, слабо выраженную фактуру. В свою очередь декоративные ткани третьего направления выступают в интерьере в качестве нейтрального фона для его элементов. В целом им характерно отсутствие орнаментальных образов и фактурных эффектов, однотонность цвета. В этом случае благодаря лаконичному оформлению эти текстильные полотна выполняют дополнительную, обобщающую функцию в интерьерном пространстве и способствуют созданию благоприятных условий для работы или отдыха. Порой для формирования сложного и интересного образа интерьера одновременно используют сдержанные и насыщенные по художественному решению текстильные полотна, как в различных помещениях, так и в разных зонах одного пространства.

Важная роль в оформлении современного интерьера принадлежит цвету. При выборе декоративной ткани учитывается возможность цветового решения влиять на физиологическое и психологическое состояние человека, а также на визуальное восприятие про-

странства интерьера. Так, например, яркие оттенки красного, желтого и оранжевого стимулируют к активной деятельности, при этом сдержанные цвета синего и зеленого благоприятствуют спокойному и уравновешенному состоянию человека. В свою очередь теплые, глубокие тона кажутся приближенными и визуально уменьшают пространство, холодные и светлые, наоборот, зрительно удаляются, создавая эффект увеличения помещения.

Для декоративных полотен немаловажное значение имеет дальнейшее или близкое расстояние их восприятия. При входе в комнату декорирующую окно ткань видят издали, и поэтому она воспринимается цельно, включая характер орнаментального мотива, принцип его трактовки и композиционной организации, колорит и фактуру. Кроме того, в этом случае четко прослеживается взаимосвязь текстильного полотна с другими предметами интерьера и его пространством. При рассмотрении ткани с близкого расстояния внимание акцентируется лишь на отдельных элементах декоративных образов, художественных приемах их трактовки, фактуре и структуре переплетений нитей.

Таким образом, специфика функционально-утилитарного аспекта во многом предопределяет особенности художественного решения ткани и средства их реализации. Следовательно, и оформление полотна значимо для формирования эстетических качеств одежды, интерьера и утилитарных изделий. Впоследствии образ готового изделия позволяет полноценно проследить оправданность используемых художественных средств при проектировании нового образца ткани. Вышесказанное дает основание утверждать, что функциональное назначение и художественное решение тканей бытового назначения тесно взаимосвязаны и предопределяют специфику каждого направления.

Список литературы

1. Береснева, В.Я. Вопросы орнаментации ткани / В.Я. Береснева, Н.В. Романова. – М.: Легкая индустрия, 1977. – 192 с.
2. Художественное оформление текстильных изделий / С.А.Малахова [и др.]. – М.: Легпромбытиздат, 1988. – 304 с.
3. Емельянович, И.И. Печатный рисунок на ткани (проблемы графической организации) / И.И. Емельянович, Н.П. Бесчастнов. – М.: Легпромбытиздат, 1990. – 224 с.
4. Козлов, В.Н. Основы художественного оформления текстильных изделий / В.Н. Козлов. – М.: Легкая и пищевая промышленность, 1981. – 264 с.

5. Никитин, М.Н. Проектирование тканей / М.Н. Никитин. – М.: Издательство научно-технической литературы РСФСР, 1961. – 210 с.

6. Жоголь, Л.Е. Декоративное искусство в современном интерьере / Л.Е. Жоголь. – Киев: Будивельник, 1986. – 200 с.

The influence of functional-utilitarian aspect on the specific character of the art formation of fabrics of household purpose is considered. It includes ornamental subjects, methods of interpretation of images, the composite organization, colour and the texture of linens. The correlation of the art formation and functional purpose of textile linens is shown on an example of range of cloth, linen and tapestry fabrics.

УДК 792.023(476)

Ю.А. Гайдукова,

магістр мастацтвазнаўства, выкладчык Інстытута сучасных ведаў імя А.М. Шырокава (г. Мінск)

КЛАСІФІКАЦЫЯ БЕЛАРУСКАГА СЦЭНІЧНАГА КАСЦЮМА, СТВОРАНАГА НА АСНОВЕ НАРОДНАГА, ПАВОДЛЕ МЕТАДАЎ ІНТЭРПРЭТАЦЫІ

Разглядаюцца сучасныя метады сцэнічнай інтэрпрэтацыі беларускага народнага касцюма. На падставе праведзенага аўтарам аналізу касцюмаў фальклорных калектываў Беларусі зроблена іх класіфікацыя, якая базуецца на стэпені аддаленасці новага твора ад першаасновы, удакладнена існуючая тэрміналагічная база. Таксама аўтарам выяўлены асноўныя метады сцэнічнай інтэрпрэтацыі, якія выкарыстоўваюцца мастакамі-мадэльерамі.

Беларускі сцэнічны касцюм, створаны на аснове народнага – гэта важная і знакавая з’ява ў мастацтве нашай краіны. За больш чым паўвекавую гісторыю існавання ён прайшоў некалькі перыядаў развіцця і нясе на сабе адбітак зменлівых сацыяльных працэсаў. Сцэнічныя касцюмы – гэта форма працягу жыццядзейнасці народнай традыцыі, па сутнасці, адзіная «жывая» форма развіцця народнага касцюма, якая дынамічна змяняецца, ў адрозненні ад музейных экспанатаў, якія фіксуюць гісторыю. Яшчэ адна важная функцыя сцэнічных касцюмаў – асветніцкая: данесці да суайчыннікаў і замежнікаў каштоўнасць беларускага народнага мастацтва. Стылізаваныя формы падачы візуальнага матэрыяла ў сцэнічным мастацтве, разлічаныя на самую шырокую аўдыторыю глядачоў, судзейнічаюць даступнасці ўспрымання.

Навукоўцамі парапануецца наступны падзел сцэнічных касцюмаў на тры вялікія групы: 1) *касцюмы, якія, як мага бліжэй паўтараюць народны;* 2) *касцюмы, якія стылізуюць кампаненты адзення і арнаменту;* 3) *касцюмы, які спраектаваны на прынцыпе адвольнай аўтарскай форматворчасці* [1].

Гэтыя асноўныя групы маюць больш дэталёвы падзел. Пры гэтым неабходна ўлічваць ступень аўтарскага ўдзелу ў працэсе стылізацыі і разуменне заканамернасцей трансфармацыі. Сістэматызацыя існуючых тэрмінаў, якія адлюстроўваюць розныя формы стылізацыі гістарычна склаўшыхся аб'ектаў, выстрайваецца як у адносінах якасных і колькасных прызнакаў стылізацыі (прагатып – аб'ект стылізацыі, новы твор), так і ў адносінах аўтар – аб'ект стылізацыі [2].

У сумежнай сферы мастацтва – дызайн-праектаванні – таксама існуе класіфікацыя твораў, якія абапіраюцца на здабыткі народнага мастацтва ці гістарычных стыляў. Класіфікацыя гэта пабудавана паводле аддаленасці ад першаасновы. Агульная назва метада, якім карыстаюцца мастакі – *рэтраспектыўная (гістарычная) стылізацыя*. Наступныя тэрміны адлюстроўваюць прынцыпы гэтых суадносінаў і размеркаваны ў парадку ўзрастання долі аўтарскай інтэрпрэтацыі: *гістарычная (ці навуковая) рэканструкцыя, капіраванне (навадзел), імітацыя, рэплікацыя, рэтраспекцыя, рэмінісцэнцыя, інтэрпрэтацыя і аўтарская імправізацыя* [3].

Здаецца правамерным запазычыць некаторыя з вышэй пералічаных тэрмінаў для ўдакладнення існуючай тэрміналагічнай базы, якой карыстаюцца для аналізу сцэнічных касцюмаў, створаных на аснове народнага. Зрабіць гэта магчыма зыходзячы з таго, што ў аснове аналізу і сцэнічных касцюмаў, і твораў дызайну ляжаць агульныя крытэрыі: ступень аддаленасці ад першакрыніцы і ступень аўтарскага ўкладу ў працэс стылізацыі.

Выраз *«рэтраспектыўная стылізацыя»* не можа быць прыняты як абагульняльны ў галіне касцюмалогіі, таму што «імітацыя вобразнай сістэмы і фармальных асаблівасцей аднаго са стыляў мінулага і выкарыстанне ў новым мастацкім кантэксце» [4], якая вядома архітэктарам ужо не адно стагоддзе, базуецца на шырокім выбары крыніц інспірацыі. У адрозненні ад архітэктурных аб'ектаў, сцэнічны касцюм фальклорных калектываў у відавочнай большасці абапіраецца на адну крыніцу – беларускі сялянскі народны касцюм канца XIX – пачатку XX ст.

• Сцэнічныя народныя касцюмы зараз класіфікуюцца даволі ўмоўна і патрабуюць больш дэталёвай дыферэнцыяцыі. Першую

вялікую групу пад назвай «касцюмы, якія як мага больш паўтараюць народныя», можна разбіць на дзве падгрупы: *капійныя і рэплікацыйныя* касцюмы, у аснове праектавання якіх ляжыць адпаведны метада. Усю групу можна аб'яднаць пад больш кароткай і канкрэтнай назвай «*капійныя*» (назву лічыць абагульняльнай, не звязанай непасрэдна з канкрэтным метадам «капіраванне»).

Гістарычная (навуковая) рэканструкцыя – гэта поўнае, найбольш прыбліжанае ўвасабленне прадмета з сапраўдных гістарычных матэрыялаў, якія захаваліся, зроблены наноў па тэхналогіях, што існавалі падчас натуральнага існавання аб'екта рэканструкцыі [2]. Такія рэканструяваныя касцюмы характэрны найперш для музейных экспазіцый. У сферы сцэнічных касцюмаў дакладныя гістарычныя рэканструкцыі не сустракаюцца, таму гэты тэрмін у дадзенай галіне можа выкарыстоўвацца толькі як дадатковы.

Рэплікацыя і копія – гэта блізкія паняцці, і вызначаюцца як інтэрпрэтыцыя канкрэтнага гістарычнага прататыпу без істотных зменаў (імітацыя вельмі блізкая да копіі) [2]. Розніцу паміж гэтымі тэрмінамі можна зразумець на прыкладах. Касцюмы Наталлі Мядзвецкай для ансамбля «Неруш», якія паўтараюць асноўныя рэгіянальныя строі, выкананы з максімальна прыбліжаных да аналагавых матэрыялаў з выкарыстаннем ручной вышыўкі, ткацтва і г.д., з'яўляюцца копіяй, а касцюмы Юрыя Піскуна для нумара «Всялуха» ансамбля «Харошкі» – рэплікацыйнай, таму што хоць і маюць вялікае знешняе падабенства да касцюмаў калінкавіцкага строя, не маюць дакладнага прататыпа, які з'яўляецца абавязковым для копіі, у іх шмат разыходжанняў у плане канструкцый, матэрыялаў і камплектацыі касцюма.

• Касцюмы другой групы складаюць асноўную масу ўсіх сцэнічных народных касцюмаў, таму за ёй варта замацаваць назву «*стылізаваныя*», якая і адлюстроўвае асноўны прынцып праектавання. Групу варта падзяліць на дзве падгрупы паводле выкарыстоўваемых метадаў: *рэтраспектыўныя і рэмінісцэнтныя*.

Рэтраспекцыя прадугледжвае сістэмнае выкарыстанне кампазіцыйных і вобразных састаўляючых першакрыніцы ў аўтарскай інтэрпрэтацыі, што прадугледжвае большую свабоду творчага пераасэнсавання [2]. Прыкладам рэтраспекцыі могуць служыць касцюмы Ю. Піскуна і В. Дзёмкінай для ансамбля «Песняры» (1979 г.), касцюмы Ю. Піскуна да праграмы «Па старонках Полацкага шытку» заслужанага харэаграфічнага ансамбля «Харошкі».

Прынцып *рэмінісцэнцыі* характарызуецца ўмоўнай і аддаленай перадачай адметнасцяў народнага адзення ў свабоднай аўтарскай трактоўцы [5]. Напрыклад, касцюмы А. Александровіч для Дзяржаўнага ансамбля танца Рэспублікі Беларусь, нумар «Кадрыля на зэдліках».

- Трэцюю групу складаюць касцюмы, якія пабудаваны па прынцыпе *адвольнай аўтарскай форматворчасці*. Больш дакладна асновapakладзены прынцып праектавання такіх касцюмаў характарызуе тэрмін «*імправізацыя*».

Тэрмін «*інтэрпрэтацыя*», як назва падгрупы, не можа быць запазычаны, бо узнікае таўталогія з агульнай назвай метада.

Пад тэрмінам «*імправізацыя*», або «аўтарская імправізацыя» разумеецца, у кантэксце даследавання, творчае пераасэнсаванне, гульня з формамі, канструкцыямі, колерам і г.д. Выразы такога кшталту, як «*імправізацыя ў стылі рэтра*», «*імправізацыя паводле касцюма Заходняга Палесся*», «*творчая імправізацыя матываў ракако*» ўказвае на роднасць імправізацыі і стылізацыі, але не на аднолькавасць гэтых паняццяў [2].

Таксама можна сказаць пра тое, што выразы кшталту «творчая імправізацыя», «аўтарская інтэрпрэтацыя» недастаткова карэктныя, паколькі інтэрпрэтацыя заўсёды прадугледжвае аўтарскі, індывідуальны, творчы падыход. Калі аўтарская імправізацыя разумеецца як дабаўленне індывідуальных рыс у аб'ект стылізацыі, вынікам з'яўляецца фарміраванне аўтарскага стылю, персанальнага «пачырка» мастака. Сама стылізацыя і першапачатковая крыніца як бы адыходзяць на другі план, саступаючы месца індывідуальным аўтарскім рысам. У некаторых выпадках гэта прыводзіць да стварэння асобнага непаўторнага, пазнаваемага стылю [2] (пазнаваемы аўтарскі стыль можна вызначыць, напрыклад, у А. Александровіч). Такім чынам, паняцце аўтарскай імправізацыі адлюстроўвае найвышэйшую форму стылізацыі, калі аўтарскі прыём дамінуе над першакрыніцай у мастацкім вобразе.

Дадатковымі тэрмінамі і, адпаведна, метадамі стварэння народных сцэнічных касцюмаў, можна лічыць *варыяцыю*, *запазычанне*, *цытаванне*, *імітацыю*, *працу па матывах* і інш. Варыяцыя (напрыклад, варыяцыя на тэму паласатага ткацтва) з'яўляецца бліжкім паняццем рэмінісцэнцыі. У сваю чаргу варыяцыя часта выкарыстоўваецца як сінонім слова «імправізацыя», але гэта не заўсёды апраўдана. Варыяцыя, у адрозненні ад імправізацыі, прадугледжвае меншы адыход ад прататыпу. Так, праца па матывах у залеж-

насці ад колькасці прыкмет першакрыніцы, што выкарыстоўваюцца ў аб'екце, адлюстроўваецца ў рэмінісцэнцыі (невялікая колькасць) і рэтраспекцыі (большая колькасць). Запазычанні, імітацыі і цытаванне могуць адлюстроўваць нюансы рэплікацыі і рэтраспекцыі [2].

Такім чынам, класіфікацыю беларускіх народных сцэнічных касцюмаў паводле апісаных можна прадставіць у выглядзе наступнай табліцы:

Табліца – Класіфікацыя беларускіх народных сцэнічных касцюмаў паводле метадаў інтэрпрэтацыі

Беларускія сцэнічныя касцюмы, якія былі створаны на аснове народнага					
групы	капічныя		стылізаваныя		імправізаваныя
метады	копія	рэплікацыя	рэтраспекцыя	рэмінісцэнцыя	імправізацыя

Спіс літаратуры

1. Піскун, Ю.А. Праектаванне касцюма для фальклорных і выканальніцкіх мастацкіх калектываў Беларусі: вучэб. дапам. для студэнтаў спецыяльнасці «Мадэліраванне касцюма» фак. дызайну і ДПМ Беларус. дзярж. Акад. мастацтваў / Ю.А. Піскун. – Мінск: Беларус. дзярж. Акад. мастацтваў, 2004. – 56 с.
2. Коновалов, И.М. Исторические стилизации в дизайне как метод отражения материального наследия Беларуси / И.М. Коновалов // Дизайн и национальная культура: материалы I Междунар. науч.-практ. конф. (Минск, 25 апреля 2007 г.) / Минский институт управления. – Минск: Изд-во МИУ, 2007. – С. 34–39.
3. Быстрова, Т.Ю. Феномен вещи в дизайне: философско-культурологический анализ: автореф. ... д-ра философ. наук: 09.00.13 / Т.Ю. Быстрова; Уральский гос. ун-т. – Екатеринбург, 2003. – 34 с.
4. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство, архитектура: терминологический словарь / под общ. ред. А. М. Кантора. – М.: Элвис Лак, 1997. – 736 с.
5. Шымелевіч, Г.Г. Заканамернасці генезісу і эвалюцыі мастацкай плыні электызму ў архітэктуры Беларусі: дыс. ... канд. мастацтвазнаўства: 17.00.04 / Беларус. дзярж. ун-т культуры. – Мінск, 2004. – 206 с.

In this article modern methods of interpretation of Belarusian folk costumes are considered. On the base of analysis of costumes of folk Belarusian groups conducted by the author is made their classification which is based on the degree of the distance between the new work and the original one; is specified already existed terminological base. Also the basic methods of stage interpretations, used by the clothes designers, were revealed by the author and their development during the existence of Belarusian stage costume.

УДК 745/749:77

И.Я. Герасименко,

*кандидат искусствоведения, профессор кафедры дизайна ИСЗ
им. А.М. Широкова (г. Минск)*

ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ ДИЗАЙНА, ЕГО СОВРЕМЕННЫЕ ЗАДАЧИ

Специалисты выделяют в дизайне по крайней мере три этапа становления, резко отличающиеся по содержанию.

Первый из них, этап зарождения дизайна (рубеж XIX – XX столетий), отразивший гуманистическую направленность романтизма, предлагал потребителю соответствующие ценности: среда обитания должна «развернуться» к человеку (напомним – неупорядоченное промышленное строительство, массовое, лишенное элементарных условий жилье рабочего класса, антисанитария промышленных городов этого периода настоятельно требовали организации среды иного типа). Вещи, конечно, тоже должны были поменять лик – период ремесленного производства остался в прошлом, промышленные изделия требовали смены языка формообразования: иной тектоники, структуры, характеристик внешней формы. Поменялись ценностные ориентиры в сфере предметного формообразования: архитектура, одежда, предметы быта – все должно привносить красоту из реалий окружающего «сегодня». Краски же нового языка, в соответствии с веяниями времени, надо было искать в характеристиках материалов, особенностях их технологической обработки, удобстве пользования: металл, камень, ткани – всё должно заговорить своим языком, поднять краски, затертые многовековой историей культурного развития.

Если вспомнить, что аскетичные установки дизайна формировались во «всеядной» культуре модерна, нельзя не признать их революционности. В эпоху модерна в архитектуре перемешивались совершенно разные стили, в бытовой, перенасыщенной изделиями среде, совмещались артефакты культур, не сравнимых по уровню развития, пышные одежды компилировали мотивы всех времен и народов. Даже удивительно, что столь богатое цветение культуры модерна, допускавшее, казалось бы, изысканный выбор среди обещающих перспектив культурного многообразия, остановилось на горизонтально-перпендикулярном языке архитектуры, ог-

раничилось языком моды, упрощенными формами предметов быта [1]. Культура на новом этапе развития нуждалась, очевидно, в упрощении, и мир погрузился в стихию нового языка: здания стали плоскими и квадратными, одежда – скорее примитивной, нежели развернутой к человеку. Вещи, несущие груз новых функций, пожалуй, стали разнообразнее, но утратили, что ли, историческую обусловленность, лишились загадок и глубины прочтения, стали «плоскими», как и архитектура, и легко прочитываемыми по содержанию. Вслед за этим и люди, ради которых всё это, казалось бы, делалось, начали терять индивидуальность. Быть как все, отвечать новым веяниям, встраиваться в современную среду казалось важнее, нежели утверждать свою особость.

Эпоха оставила много ярких памятников материальной культуры: новые задачи привлекли к работе талантливых мастеров формы, отчетливо зафиксировавших романтику времени нетленными творениями: кресло «Барселона» архитектора Мис ван дер Роэ до сих пор не снято с производства (с 1929 года!), «Фольксваген-жук» и сейчас узнается своими продолжениями (моделями «Порше», «Жуком» современным. Это, конечно же, не единственные примеры). В архитектуре язык «нового времени» зафиксирован столь ярко, что не имеет смысла называть отдельные произведения: новая архитектура надолго утвердилась во всех регионах мира, в большой степени нивелировав проявления любых национальных признаков в этом жанре творчества.

Но самый большой вклад в развитие нового языка внесли, пожалуй, школы дизайна того времени. Баухаус, Вхутемас, Вхутеин, Витебская школа дизайна. «Проуны» Л. Лисицкого – «проекты утверждения нового» – работы мастера как раз витебского периода. По ним отчетливо видно, сколь жизнестойка была стилистика того времени: четкий силуэт, жесткая пластика, откровенное противопоставление объемов – кажется, любое решение из набора «проунов» может лечь в основу современных построек (лечь в основу может, но с оговоркой: если мы не заинтересованы в развитии национального языка архитектуры, дизайна, прикладного предметного творчества).

В преддверии военного времени (1935 – 1938 гг.) этот яркий период развития европейского дизайна завершился. Не в малой степени и потому, что уже «поспевала», а затем и преуспевала новая модель дизайна – дизайна американского образца. Она сформировалась примерно в те же годы, годы общемирового кризиса, и её «идеология» вполне описывается установкой: манипулируя новизной

формы, заставить потребителя непрерывно менять набор окружающих его вещей. Производство подхватило идею и цивилизационное развитие пошло по пути, предложенному дизайном [2]. Кризис экологии – в большой степени следствие такой направленности, и к тому же, утратив на предыдущем этапе индивидуальность, рядовые потребители начали терять теперь и инициативу. Искусственная среда предлагалась ныне на все вкусы: сладостный мираж, освященный рукой дизайнера. А дизайнеры явились миру во множестве, каждый со своей концепцией, все – модные и обязательно высокооплачиваемые. Это время для дизайнера – рай, для потребителя... потребитель, впрочем, всегда жертва.

Можно ли зафиксировать какую-либо направленность форм, присущую этому этапу развития дизайна? Нет, раз форма должна непрерывно меняться, поддерживая имидж новизны, форма и должна быть «новой», и только: сегодня обтекаемой, завтра – стреловидной. Позаботиться о том, чтобы форма считалась модной, должна реклама. Установка достаточно простая, но в экономическом плане себя вполне оправдавшая.

Школа дизайна, достойно представляющая этот, не самый светлый период развития дизайна, тем не менее, была. Опять в Европе, в Ульме. И замечательный ориентир формотворчества профессурой школы был сформулирован вопреки общей направленности дизайнерской деятельности данного периода: «вещи должны быть тихими и незаметными помощниками человека». Скромная и деликатная продукция фирмы «Браун», отвечающая этим установкам, долго пользовалась повышенным спросом во всем мире. Но постоянно удерживать позиции идеологов альтернативного направления в дизайне Ульмская школа не смогла: потребитель, приученный к новизне как к обязательному признаку высокого качества, по прошествии определенного времени от такой направленности дизайна «устал».

Памятники материальной культуры, отмечающие деятельность дизайнеров «второго этапа» тоже были. Опера в Сиднее Йорна Уотсона, новый тип кузовов в автостроении (начался с отечественной «Победы»), разнообразные типы массовой мебели, изящные инженерные конструкции, шедевры гражданской и военной авиации. И далеко не гуманистические идеалы дизайна тут не властны: талантливые авторы каждодневно рождаются в каждой нации, а таланты могут работать в любых условиях.

Второй этап развития дизайна не сказать «незаметно», но плавно перешел в третий, и произошло это на рубеже 60–70-х годов.

Дать ему обобщающее определение еще не время, но ведущее отличие этого этапа совершенно очевидно: теперь уже творит не дизайнер, а сам потребитель. Его Величество Потребитель, насмотревшись широко тиражируемых концептуальных решений, сам стал диктовать условия [3]. Под эти условия сформированы теперь типы жилища, классифицированы автомобили, разобраны по уровням потребления, т.е. сферам влияния кутюрье с аппаратами гламурного окружения. Дизайнер уже боится выскочить из круга привычек и установок, внедренных в наивные мозги потребителя предыдущим этапом дизайнерского производства. Новых идей у потребителя появиться не может, он ведь не профессионал и в состоянии заказывать только виденное. Дизайнер же не должен терять «своего потребителя» – такое понятие у дизайнера теперь есть. Есть оно и у музыканта – последний концертирует только с программой известных, «наслышанных» произведений, а кинорежиссер, делая фильмы кассовыми, ставит их по сценариям определенной направленности. Но, «творя» в русле сложившихся вкусов, «затачиваешь форму» не ради движения культуры – такая направленность была свойственна дизайну на первом этапе его развития. Подчиняясь вкусам потребителя, трудно наращивать и мощности производства. Эти процессы оправдывали себя на втором этапе развития дизайнерской деятельности. Теперь же и мощности производства, и прибыль, получается, зависят от ранее рассмотренного потребителем материала. Непривычного глазу он не возьмет, за этим следит и реклама: раз потребитель берет решение на себя, она тоже будет предлагать ему только привычное (рекламу оплачивает производитель). Материальный уровень уже позволяет, а «телевизионное образование» убеждает: протяни руку и давно желанное – твоё!

Для дизайнера такая картина совершенно безрадостна: он не может работать над формой, сообразуясь со своими представлениями о нуждах культуры [4]. Не следовало, конечно, «разгонять» безынициативного потребителя направленностью авторских концепций. Потребитель откликнулся, «побежал», хотя и не видит, что «творит» он, пережевывая обильную, но далеко не свежую пищу. Дизайнер же теперь должен низко склонять голову перед потребителем, движения культурных потоков не чувствующего по определению. И формы, разлившиеся ныне по всему миру, дублируют одна другую, заслоняясь от критики минимальными отличиями. Тупик это или в конце такого пути возможен свет – покажет будущее. Ведь в архитектуре, к слову сказать, среди объектов общественного на-

значения, напрямую не связанных со вкусами «рядового потребителя», появление уникальных сооружений, как и прежде, совершенно возможно и часто имеет место. В предметном же, бытовом дизайне, дизайне частных интерьеров становится очевидным факт, что шедевров наше время не оставит. Шедевры изначально задуманы рядовым потребителем, а талантливые авторы работают на него. Всегда яркий, со своей точкой зрения Э. Соттсас, «пылит» на уровне студента середины обучения, классных автодизайнеров узнаем только по культуре пластики, но не по качествам новой мысли, гениев масштаба Л. Коллани не тиражируют вообще. Потребитель не видит форму так, как видит её Коллани, значит, этому автору места в культуре нет!

Сегодня, однако, в мировой культуре вскрываются обстоятельства, всегда бывшие, что ли, на периферии культурной жизни и лишь ныне выходящие на передний план общественного развития. Именно они заставляют как никогда ценить оригинальное, национально самобытное формотворчество, оберегать уникальных мастеров разных жанров деятельности, самобытные школы и направления творческих профессий. Авторы многочисленных научных публикаций с тревогой отмечают, что общеизвестные процессы глобализации непосредственно связаны сегодня со стиранием, растворением оригинальных культур в общем «культурном массиве» цивилизации. С особой остротой узел проблем, связанных со стирающим влиянием «сильных» цивилизаций, переживается малыми народами, локальными культурами, региональными культурными образованиями. С выравниванием экономической мощи западных стран с возможностями стран востока (для XXI века общее превалирование экономики поднимающихся стран – неотвратимый факт) ситуация только усложняется. При равенстве экономических возможностей лишь отчетливо выраженная «культурная идентичность» нации, зафиксированная её литературой, музыкальной культурой, безусловно, пластом предметно-пространственных видов искусств, ведет к опознанию её среди других народов, отмечает ее культурную состоятельность, самобытность, позволит в перспективе занять должное место в культурном конгломерате мирового сообщества. Культуры, по какой-то причине не выразившие себя и вынужденные идти по пути копирования, тем более тиражирования чужих ценностей, оказываются в невероятно сложном положении [5]. Неизбежен поиск поэтому ярких красок, очевидная выжатость языка, на котором ведется диалог малых культур с

культурами, имеющими отчетливые аутентичные признаки. Позиции «не сильных» культурных образований оказываются при этом совсем не безнадежными. Помимо родного языка, который каждодневно утверждает «свою» культуру, они распоряжаются не менее выразительными красками, легко воспринимаемыми «вовне». В их числе – особенности родных музыкальных жанров, национальные колориты цветосветовой палитры, специфические языки объемно-пространственных видов искусств. И этот путь – опора на краски национальной палитры формотворчества и индивидуальное творчество уникальных художников нации – единственный путь сохранения своего лица у стран, пребывающих на третьих-пятых позициях мировой табели о рангах современного индустриального общества.

Лидером осознанного и ответственного отношения к национальной палитре выразительных средств являются, безусловно, скандинавские страны. Художественная элита этих стран не позволяет себе работать вне глубоких традиций, пришедших из прошлого, изобретательно сочетает их с творческими течениями современности. Но показателен и опыт наших ближайших соседей, литовской нации, формирующей «художественную политику» в условиях нередких изменений политического климата. Сегодня, не имея возможности противостоять общепринятым в Европе схемам строительства (экономическим «схемам», очевидно, в первую очередь), литовцы ищут свой ракурс, скажем, в своеобразном размещении здания в родном ландшафте. В последнем из возведенных в столице высотных сооружений – здании банка (совместное литовско-шведское предприятие) – привязка достаточно типовой архитектурной конструкции сделана таким образом, что городская улица (пешеходная), попавшая в пятно застройки, пропущена (в прямом смысле) через первый этаж этого здания. Ради такого решения архитектор даже сместил входы в банк и чуть переиграл его вертикальные связи. Вот так: «тип здания, конструкция общеевропейские, а ценности нашего города мы сохраняем в неприкосновенности»!

Сознательно ограничиваем примеры зрелого отношения к ценностям своей культуры ради соображений, как нам кажется, существенных для поднятой тематики: сегодня станковое искусство во всем мире перестает играть роль, которую оно играло хотя бы в начале XX века. Тогда влияние «измов» искусства на архитектуру, одежду, мебель, выставочную деятельность было безусловным [6]. Ныне лучшие художники современности с удовольствием купаются в перформенсах и инсталляциях, т.е. уходят от «ответственно-

ти» за судьбы предметного творчества – слово «ответственность» взято в кавычки, поскольку никто не вправе задавать художнику направленность его творчества. В культурной жизни своих стран художники-станковисты решают, очевидно, иные задачи и, будем считать, формируемые ими образы ведут достойный диалог со своим зрителем, обрабатывая вечный долг творческой профессии перед нацией.

Но тогда получается, что предметное формотворчество целиком замыкается на профессии дизайна. И вывод этот совсем не умозрительный, а скорее «статистический» – эксперименты в области формы для дизайнера, как можно судить по современным выставкам, дело совершенно естественное. И это совсем не удивительно: у оставивших «поле битвы» станковистов дизайн перенял все наработанные там художественные средства и является теперь единственным носителем этих средств. Цвет, пятно, силуэт, пропорции и тоновые отношения, фактуры и динамическая выраженность – куда уж больше? Так что же – ответственность (уже без кавычек) за новую форму, за аутентичный язык предметно-пространственных форм нации лежит целиком на дизайне?

Приплюсуем сюда и архитектуру, ибо в руках архитектора технологии сегодня – любые, материалы – более чем разнообразные («более», потому что при необходимости заказываются и выполняются материалы с неизвестными ранее свойствами), средства расчетов у инженеров – самые совершенные! Веками возводились памятники культуры прошлого, тысячелетиями совершенствовались технологии ремесленного производства. Сегодня категория времени экспериментальной работе с формой препятствовать не в состоянии. Чтобы убедиться в этом, достаточно воспроизвести в памяти хотя бы архитектурные сооружения международных ЭКСПО: невероятные, несравнимые с прошлым объемы строительства формируются сегодня за месяцы (вместе с проектными процессами – за недолгие годы). «Подвижность» материала в архитектуре и дизайне, отражающая замысел создателя, сравнима теперь с «легкостью» средств отражения новой реальности на холсте живописца: именно в живописи разрабатывались новые идеи предметного и пространственного формообразования начала XX века. Дизайнер и архитектор уже не ждут откровений станковых видов искусств, и авторитет архитекторов Ф.О. Герри, Сантьяго Колотрава, П. Либескинда (сооружения общественного назначения, уже говорилось, застоём формотворчества не охвачены) свидетельствует, что любые эксперименты в

области формы могут проводиться теперь непосредственно в материале профессиональной деятельности.

Не остается, иными словами, принципиальных препятствий к формированию аутентичного языка предметно-пространственного формообразования. При таком исходе отказ от гуманистических идеалов начала деятельности, расточительство XX века, заигрывание с потребителем и переход к откровенному торгашеству последних десятилетий были бы сняты решением столь значимой задачи национального масштаба. Дело – за осознанием важности этого процесса, убежденностью в его необходимости и своевременности [7]. При достижении сбалансированной точки зрения на первоочередность такой работы средства на неё найдутся.

Список литературы

1. Козловский, П. Культура постмодерна / П. Козловский. – М.: Республика, 1997. – С. 157–164.
2. Нельсон, Дж. Проблемы дизайна / Дж. Нельсон. – М.: Искусство, 1971. – С. 77 – 91.
3. Бранци, А. Вещи и дома / А. Бранци, A/O Domus // Domus, 1989. – № 2.
4. Юнг, К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству / К.Г. Юнг. – М.: Наука, 1992. – С. 267 – 285.
5. Хантингтон, С. Столкновение цивилизаций / С. Хантингтон. – М.: АСТ, 2006. – С. 149 – 182.
6. Лаврентьев, А. История дизайна / А. Лаврентьев. – М.: Гардарики, 1907. – С. 118 –122.
7. Герасименко, И.Я. Культурная идентичность нации, век XXI / И.Я. Герасименко // БААРХ, Архитектура и строительные науки. – 2008. – № 1. – С. 15 – 18.

УДК 726.13 (476)

Л.А. Густова,

кандидат искусствоведения, доцент кафедры белорусской и мировой художественной культуры БГУКиИ (г. Минск)

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ДУХОВНЫЕ СИМВОЛЫ В СОВРЕМЕННОМ САКРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Анализируется художественное пространство храма св. Иова Многострадального Дома милосердия Всехсвятского прихода г. Минска и выявляются критерии «национального» в духовной символике современного белорусского православного храма.

Произведения церковного искусства, несмотря на свое стилистическое разнообразие, создаются по каноническому образцу. Однако в каждом храме присутствуют национальные особенности воплощения канонических образов и даже канонических символов.

Новые православные храмы пополняют сокровищницу национальной культуры; духовная символика, претворенная в оформлении современной церкви, играет немалую роль в формировании современной белорусской национальной культуры. Принимая во внимание значение национального элемента в современной культуре, мы утверждаем, что современный православный храм является символом современной национальной духовной культуры. Попытаемся определить критерий «национального» в современном православном искусстве, насыщенном христианской символикой.

В православном храме представлен синтез искусств – архитектура, иконопись, поэзия, музыка, а также своего рода «сценография» и светография, используемые в оформлении богослужения. Указанный синтез выполняет этико-эстетическую функцию, и служит духовному преображению человека, его мыслей и чувств, что отвечает установкам (учению) Священного Писания [1, 2 Тим. 3:17].

Синтез богослужбных искусств представляет иконообраз (термин Валерия Лепехина) Христа, образ Царствия Божиего и воплощается в православном храме посредством системы символов. И даже в том случае, когда богослужбный синтез не выражен со всей полнотой и равнозначностью (например, визуальный ряд «перекрывает» аудиальный, или эти ряды стилистически неоднородны и проч.), – и тогда христианская символика узнаваема, распознаваема и воспринимается.

В качестве примера рассмотрим комплекс «Дом милосердия» Всесвятского прихода г. Минска. Центр этого комплекса – домашняя церковь, которая освящена в честь имени святого Иова Многострадального.

Храм праведного Иова Многострадального является составной частью архитектурного ансамбля связанных воедино храма, реабилитационного центра, гостиницы и школьных классов (архитекторы – настоятель Всесвятского прихода протоиерей Феодор Повный и заслуженный архитектор Беларуси Лев Погорелов). Основой формирования архитектурного ансамбля Дома милосердия стало очертание Креста святой Евфросинии Полоцкой – национального символа Беларуси.

Собственно храм св. Иова Многострадального – совсем небольшой, прямоугольной формы, он символизирует вселенскую Церковь – «корабль» в безбрежном житейском море.

Символами наполнена и белая фаянсовая внутренняя алтарная стена (иконостас), которая разделяет алтарь и молитвенный зал (автор – Александра Евгеньевна Дятлова). Уникальный в своем роде трехчинный иконостас изготовлен на Минском фарфоровом заводе.

Иконостас состоит из немного выпуклых квадратных плиток, на каждой из которых расположен какой-либо символический знак. Это – либо крест (шести- и четырехконечный (крест четырехконечный характерен для византийской традиции, шестиконечный крест характерен для белорусской традиции)), либо те буквы греческого алфавита, которые применяются и в славянском сакральном языке. Те и другие знаки символизируют единство и преемственность греческой и белорусской христианской культурной традиции.

На алтарной стене присутствуют и другие характерные символы: евангелистов, которые обозначены традиционными знаками телец (Лука), орел (Иоанн), лев (Марк) и пастырь (Матфей); голова ангела (на Южных воротах), рыба (над Южными и Северными дверями). Это – традиционные символы, которые употреблялись в качестве тайнописи еще древними христианами. Присутствует здесь и традиционный растительный орнамент, основу которого составляет мотив виноградной лозы, множественно повторенный. Виноградная лоза так же, как и знак рыбы, символизирует Главу христианской Церкви – Иисуса Христа.

Стены и сводчатый потолок храма расписаны фресками. Композиция росписи представляет собой символ небесной иерархии. В центре купольного потолка – Христос. Вокруг Него, на стенах – четыре Евангелиста. На западной стене, над хорами, располагается изображение образа Покрова Пресвятой Богородицы и св. Романа Сладкопевца – небесного покровителя церковных певцов. Общий тон росписи – сочетание холодных голубого и серого – нематериальный, создающий настроение созерцания, покоя. Неяркие, эти тона необычайно активны в духовном плане, символизируя веру, смирение, отрешение от мира.

В центре внешней абсидной стены расположен образ Богоматери типа Оранта (Оранта (лат. – молящаяся) – один из типов изображения Богоматери, представляющий Богоматерь без Младенца, в рост, с поднятыми и раскинутыми в стороны руками ладонями наружу, т. е. в традиционном жесте заступнической молитвы).

Несмотря на то, что этот образ имеет вполне каноническое изображение, общий серо-голубой дымчатый тон фрески «оживляют», делают вполне реалистическими очертания лица Богородицы, Ее фигуры. Она будто движется к Вам, потягивая руки с состраданием и любовью.

Эта фреска имеет символический подтекст. С обратной, внешней стороны абсиды изображен образ Спаса Нерукотворного. Если совместить эти две фигуры (на внешней и внутренней сторонах абсиды), то получится неслиянный и нераздельный образ Матери и Ее Сына. Таким образом эти два изображения символически воплощают догмат Церкви о непреложном молитвенном предстательстве Богородицы перед Богом за всех христиан. Этот догмат отражен и в богослужебных песнопениях, посвященных Божией Матери. Например, под сводами храма св. Иова Многострадального часто звучит концерт П. Чеснокова «В молитвах неусыпающую Богородицу».

В храме св. Иова Многострадального используется и новая белорусская христианская символика. Это – образы недавно канонизированных новомучеников Минской епархии, прославленные за подвиг исповедничества в XX веке. Образы новомучеников располагаются на стенах помещения для молящихся церкви св. Иова Многострадального. Центральное место на стенах храма занимают групповые изображения образов белорусских святых.

Фронтальные фигуры в полный рост символизируют образы белорусских святителей, мучеников, преподобных и праведных XII – XV вв. (справа от алтаря) и XVII – XVIII вв. (слева от алтаря). Над группами святых изображен обретенный в начале XVI в. чудотворный образ Минской Божией Матери, а также упомянутый в летописях православный храм, в котором этот образ находился. На противоположной стене изображены последняя взорванная в Минске (в начале 1970-х гг.) церковь Казанской иконы Божией Матери и образ этой иконы.

Таким образом, пример оформления современного белорусского храма в честь св. Иова Многострадального являет собой образец воплощения на высоком художественном уровне традиционной христианской символики, которая получает здесь национальное звучание. Национальный колорит воплощается в использовании традиционных белорусских символов (крест пр. Евфросинии Полоцкой, образы Минской и Жировицкой Божией Матери). В стенных росписях домово́й церкви Дома милосердия Всехсвятского прихода символически изображены церковно-исторические события, отражаю-

щие историю Православия в г. Минске, а также отражена история Белорусской Православной Церкви Московского Патриархата – духовной и культурной наследницы византийской Церкви.

Итак, в заключение мы констатируем, что *критерием* «национального» в художественном оформлении современного белорусского храма становится историческая достоверность образов наших святых соотечественников, предстоящих перед Престолом Божиим, а также символы личного спасения (крест, икона). Современный православный храм, насыщенный христианской и национальной духовной символикой, в свою очередь становится символом современной национальной духовной культуры Беларуси.

В конце приведем слова настоятеля Всехсвятского прихода и Дома милосердия – протоиерея Феодора Повного: «...[создан] Дом, в который не переставала бы приходить человеческая радость; чтобы она встречалась здесь с любовью Божией и расцветала, прорастая в небо и достигая пределов рая; чтобы каждый человек, приходя сюда, находил здесь то, что находим в храме все мы: Живого Бога – Любящего, Животворного, Способного менять жизнь».

Список литературы

1. Библия.
2. Лепяхин, В. Значение и предназначение иконы / В. Лепяхин. – М.: Паломникъ, 2003. – 512 с.

On an example of the analysis of registration of a modern Belarus orthodox temple the criterion 'national' in spiritual symbolics modern Belarus comes to light Orthodox temple.

УДК 730

Л.Е. Дягилев,

*профессор, зав. кафедрой дизайна ИСЗ имени А.М. Широкова
(г. Минск)*

К ВОПРОСУ О СИНТЕЗЕ В МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ БЕЛАРУСИ. ТВОРЧЕСТВО АРХИТЕКТОРА Л.М. ЛЕВИНА

Хатынь. Это символ белорусского монументального искусства 1960-х годов. В этой грандиозной работе окончательно сфор-

мировался авторский стиль архитектора Л.М. Левина, которому свойственны черты выразительной скульптурной пластики в мемориальных архитектурных комплексах. Творческая биография Леонида Левина, началась значительно раньше того счастливого времени, когда он поступил в Белорусский политехнический институт на архитектурный факультет и в 1960 году получил звание архитектора. Современники достаточно хорошо ознакомлены с тем периодом становления белорусской школы архитектуры. В послевоенные годы шел активный процесс восстановления страны: разработка генеральных планов белорусских городов и первые значительные постройки и ансамбли. Не все оказалось возможным восстановить, многие памятники архитектуры были настолько разрушены, что за отсутствием материальных средств на их восстановление принимались решения о сносе прежней застройки, прокладке новых широких проспектов. Были безвозвратно утрачены отдельные ценные архитектурные ансамбли и вместо них, за редким исключением, появлялась маловыразительная массовая застройка городов, которая не могла не вызывать у молодых архитекторов желания внести свой вклад в духовное обогащение среды обитания.

Уже в 1960 – 1970-е годы, участвуя в различных конкурсах по увековечению героического подвига нашего народа в Великой Отечественной войне, Леонид Левин в соавторстве с архитекторами Ю. Градовым и В. Занковичем создает ряд памятников, которые и сегодня являются знаковыми в мемориальном зодчестве современной Беларуси.

В эти годы в национальной культуре возникло новое представление об идеальном образе градостроительного ансамбля, вытеснившим образы массивного импозантного неоклассицизма. Определяются важнейшие черты универсальной модели стилеобразования, принятой архитектурой и всеми видами монументального искусства, в первую очередь эта модель связывалась с понятием пространственности [1].

В мемориальном комплексе «Хатынь», открытом в 1969 г., нашел отражение весь опыт комплексного формирования предметно-пространственной среды средствами архитектуры и скульптуры, накопленный при создании мемориальных памятников и ансамблей в различных республиках Советского Союза. В формирование образа включена вся пространственная среда, причем не среда вообще, а конкретный ландшафт, в котором происходили реальные исторические события. Компоненты окружающей среды – хол-

мистая местность или равнинный ландшафт, лесные массивы органичны в композиционной системе, организованной искусством, и превращаются в материализованную память.

«Хатынь», ставшая всемирно известным мемориальным памятником трагедии белорусского народа, потерявшего в войне каждого четвертого жителя, понесшего неисчислимы разрушения и утраты, прозвучал новым словом в монументальном искусстве. Новые художественно-образные принципы использовались многими в последующих проектах мемориальных комплексов на военную тематику. Архитектурная форма элементов композиции, таких, как «стена памяти», «кладбище сожженных деревень» (куда в капсулах была привезена земля из всех невозрожденных после войны белорусских деревень) и, конечно же, «колокола Хатыни», в виде пластически решенных печных дымоходов, создают художественно-пластическую выразительности объемной архитектурной формы. Но центром композиции «Хатыни» является введенная архитекторами скорбная фигура старика с погибшим ребенком на руках.

Здесь в очередной раз подтверждено основное объективное правило синтеза искусств – малохудожественные элементы целостной композиции не приобретут значимой выразительности, даже в сочетании с замечательными архитектурными произведениями, не становятся значительнее, но ухудшают целостность и художественную выразительности композиции [2].

Авторы мемориала архитекторы Л. Левин, В. Занкович, Ю. Градов, скульптор С. Селиханов заслужили благодарность и признание народа, им была присуждена высшая творческая награда СССР – Ленинская премия.

Из книги «Хатынь» архитектора Леонида Левина: «Казалось, сделано все. Но ожидали чего-то необыкновенного. Небо сливалось с лесом, лес с землей. Земля с мемориалом. Мы растворяемся в пространстве... И заговорила тишина. Ударил колокол, заговорил второй, третий четвертый.... Стоим ошеломленные. Сила звукового эффекта превзошла ожидания». Впоследствии Л.М. Левин скажет о мемориале: «Создавая «Хатынь», мы все вместе строили Храм. Храм памяти. Памяти о той трагедии, которую пришлось пережить белорусскому народу. Мы создавали храм белорусского монументального искусства. Народный храм памяти» [3].

Творчество архитектора Л.М. Левина тому подтверждение. Архитектор, мечтавший стать художником, занимался в послевоенной студии Сергея Каткова, замечательного художника и педагога

га, который вырастил плеяду современных белорусских художников. Л.М. Левин стал художником-архитектором, все творчество которого свидетельствует о его многогранном таланте формирования архитектурно-пластических ансамблей.

Наряду с проектированием крупных мемориалов, таких, как «Хатынь», «Прорыв», «Шуневка», всегда будет стоять проблема решения локальных ансамблей по увековечению памяти важнейших исторических событий, нашей страны, нашего народа. Один из многочисленных памятников, созданных Л. Левиным совместно с белорусскими скульпторами, является мемориал «Яма», посвященный памяти уничтожения Минского гетто в марте 1942 года. Погибли свыше 100 тысяч человек, все евреи, проживавшие в Минске. По идейному замыслу и авторскому рисунку архитектора, скульптор А. Финский осуществил скульптурную композицию «Последний путь», являющейся главной смысловой доминантой в открытом к 60-летию трагедии мемориалу «Яма» в Минске.

В мастерских архитекторов и скульпторов продолжается работа над памятниками и мемориальными знаками, увековечивающими национальных героев, выдающихся деятелей науки, культуры и искусства, формирования государственной идеологии и воспитания национального самосознания, особенно подрастающего поколения.

В мемориале, посвященном памяти детского концлагеря в деревне Красный Берег Л.М. Левин (в соавторстве со скульптором А. Финским) воплотил свою раннюю идею увековечить средствами монументального искусства трагедию, пережитую детьми военного времени. Замысел создания мемориального комплекса общереспубликанского значения под названием «Детство, опаленное войной», в свое время не был осуществлен, но был реализован в мемориале детям, пострадавшим от войны, вышедшего далеко за географическое пространство своего расположения в Гомельской области. Мемориального комплекса представляет собой ландшафтную композицию посреди леса и яблоневого сада: символический школьный класс, посетителей встречают скульптура хрупкой фигурки девочки (скульптор А. Финский) и рисунки детей, переведенные в технику витража. Стоят 21 парта и классная доска с текстом из письма девочки Кати Сусаниной из фашистского рабства своему отцу. На обратной стороне доски карта с размещением концлагерей на территории Беларуси. Режиссура построения мемориала эмоционально впечатляет своей синкретичностью, выразительной силой художественно-психологического воздействия всех составляющих элементов.

В анализе творчества архитектора Леонида Левина нельзя не отметить его совместную работу со скульптором А. Дранца (при участии архитекторов В. Ивличева, Г. Левиной) над монументом князю Давиду, внуку Ярослава Мудрого (начало XII в.) в Давид-Городке.

Сооруженный в 2002 году, памятник служит знаком начала решения проблем придания нового облика малым городам Беларуси. Архитектура этих городов и местечек со своим историческим прошлым и богатыми традициями за годы войн и революций пришла в упадок. Но их еще можно возродить, сохраняя все лучшее из истории, придавая им новое лицо современности, привлекая задачи мемориализации. Это дает возможность современным творцам сохранить память поколений и одновременно оставить потомкам новые культурные и художественные ценности.

Авторы памятника князю Давиду реализовали все свои проектные идеи, от главной – бронзовой фигуры князя Давида на постаменте, символизирующей две реки – Горынь и Припять, до «мелочей» – символические дорожки в виде старинных дубовых лаг, рисунка модульной бетонной плитки, других элементов благоустройства. Главное заключается в том, что архитектурно-планировочное решение центральной площади Давид-Городка стало началом комплексной реконструкции и перспективного развития застройки районного центра, и является примером для мемориального строительства в нашей стране в комплексе с решением государственных градостроительных задач малых городов.

Проведенный анализ мемориальных комплексов позволяет еще раз осмыслить исторический вопрос о роли и месте художника в содружестве с архитектором. Несмотря на важнейшее место скульптуры в мемориальном ансамбле, определяющая роль принадлежит архитектору-художнику как автору генерального решения для ее эмоционально-зрительного воздействия, что подтверждается индивидуальной творческой чертой архитектора как мастера пластических композиций средствами архитектуры в единстве художественного монументализма, рождающего подлинное искусство.

Список литературы

1. Иконников, А. Проблема формирования среды в условиях современной художественной культуры / А. Иконников // Советское монументальное искусство / под ред. И.Г. Алпатова, Л.М. Срибнис. – М.: Советский художник, 1984. – 275 с.

2. Дзягілеў, Л.Я. Пошукі новых сродкаў выразнасці ў манументальным мастацтве Беларусі (другая палова 50-х – 60-я гады) / Л.Я. Дзягілеў. – Мінск: Навука і тэхніка, 1984. – С. 75–82.

3. Левин, Леонид. Хатынь: автобиографическая повесть / Леонид Левин. – Минск: Асобны дах, 2005. – 214 с.

УДК 741

А.И. Дулуб,

доцент кафедры изобразительного искусства факультета искусств ГрГУ им. Я. Купалы (г. Гродно)

БЫСТРЫЙ РИСУНОК КАК СРЕДСТВО ИЗУЧЕНИЯ И ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОСВОЕНИЯ ПЛАСТИКИ ЧЕЛОВЕКА

Рассматривается проблема изучения и эстетического освоения пластики человека в процессе обучения рисованию. Быстрый рисунок является важнейшим средством выражения первоначального впечатления от природы и изучения пластической формы человека, познания её эстетического содержания. Основная цель быстрого рисунка – создание художественного образа, а не наглядного пособия для изучения строения человеческого тела.

Обучение рисованию представляет собой процесс, в котором, наряду с длительными, многосеансными рисунками с натуры, важное место занимают и быстрые рисунки – наброски и зарисовки.

Программа по курсу рисунка предусматривает обязательное сочетание этих двух видов учебной работы. Чередование краткосрочных заданий с длительными предполагается на всех этапах обучения рисованию с натуры. Такая форма обучения дает возможность лучше усвоить материал и закрепить полученные знания и навыки.

Наброски и зарисовки с натуры предполагают передачу общего впечатления, самого главного в объектах изображения или же, наоборот, отдельных частных натуры. Вместе с тем в наброске в не меньшей степени, чем в длительном рисунке, предполагается правильность передачи формы, пропорций, объема, пространственного положения предмета, психологического состояния изображаемого человека, эстетической сущности окружающей действительности. Для наброска характерны некоторая простота, обобщённость, широта в передаче формы объекта. Быстрый рисунок

является важнейшим средством выражения первоначального впечатления от натуры и изучения пластической формы человека, познания её эстетического содержания, выражающегося в изяществе очертаний, плавности линий, соразмерности и пропорциональности форм.

Уверенное владение мастерством быстрого рисунка появляется далеко не сразу. Вначале приходится затратить немало времени на изучение и запоминание особенностей строения человека, на освоение профессионально правильных методов его изображения.

Быстрый рисунок головы человека имеет свою специфику. Необходимо одновременно заботиться об убедительной трактовке объемной формы головы, о передаче ее индивидуальных особенностей и о портретной характеристике. В чертах лица отражаются свойства характера, психологическое состояние человека. В набросках характеристика портретируемого основывается на весьма скупом информативном материале, на самых общих, однако весьма существенных пластических и психологических признаках.

Нередко беглые зарисовки столь убедительно передают особенности внешнего облика человека, что создает полное впечатление о нем. Это объясняется тем, что, выполняя набросок, рисующий опирается на самые существенные признаки модели, дает заостренную, яркую характеристику портретируемого, раскрывает наиболее важные пластические и психологические особенности головы человека.

В портретном рисовании большую роль играет умение наблюдать, находить в модели наиболее характерные особенности и умение трактовать эти особенности выразительно и убедительно. Систематические занятия набросками и зарисовками заметно содействуют развитию творческих способностей обучающихся рисованию.

Фигура человека обладает рядом привлекательных для художника пластических и динамических возможностей, что позволяет создавать интересные, выразительные рисунки.

В быстрых, лаконичных набросках дается главным образом общее очертание тела, характеризуется его движение, бегло намечаются основные детали. Нельзя довольствоваться только документальной фиксацией натуры, точной передачей строения и движения тела, так как это лишь часть работы над наброском. В задачи рисующего входит также создание обобщенно-образного представления о фигуре человека, в котором выявление её типичных особенностей сливается воедино с характеристикой индивидуальных черт модели.

Фигуре человека свойственна большая подвижность. Движение человеческого тела, тот или иной жест выражают психологическое состояние, настроение человека. Обучающийся рисованию должен замечать особенности динамики тела и использовать их для образной трактовки набросков, для выражения своих замыслов. Необходимо всматриваться в динамику человеческого тела, тонко видеть нюансы психологического состояния и их выражение в пластике фигуры. Важно также хорошо знать типичные возрастные изменения, происходящие с телом человека, влияющие на его динамику, учитывать различия, присущие людям разного пола.

Последовательность мышления рисующего, процесс создания изображения в быстрых набросках осуществляется в соответствии с тем порядком ведения работы, который вырабатывается системой обучения по рисунку и поддерживается постоянной практикой.

Наука и искусство взаимосвязаны. Знакомясь с анатомическим строением человеческого тела, рисующий созерцает красоту, гармоническую слаженность отдельных форм, невольно восхищаясь совершенством пропорций, согласованностью действий групп мышц. Обогащая себя знаниями, он в то же время воспитывается эстетически.

Хорошее знание анатомии позволяет в процессе рисования акцентировать внимание на тех деталях, тех частях тела, от которых зависит характер целого, которые подчеркивают органическую связь частей и целого. При выполнении наброска фигуры человека необходимо помнить о том, что основная цель работы – создание художественного образа, а не наглядного пособия для изучения строения человеческого тела.

Изучение и эстетическое освоение пластики человека невозможно без рисования по памяти, по представлению и по воображению.

Выполнение набросков по памяти является репродуктивным отражением действительности, т.е. воспроизведением объекта в том виде и положении, с той точки зрения, как он был ранее воспринят при работе с натуры. Избирательность внимания помогает принимать только нужную зрительную информацию. Память обычно запечатлевает наиболее существенные особенности натуры, и чем больше рисующий овладевает мастерством, тем избирательнее становится его внимание к изображаемому.

В отличие от работы по памяти выполнение набросков по представлению проводится с использованием обширного количества

зрительных образов и отличается более свободной трактовкой пространственного положения изображаемых объектов, что предполагает произвольное комбинирование зрительных представлений. Благодаря этому объекты могут быть нарисованы в различных сочетаниях и не обязательно в соответствии с той точкой зрения, с которой данный предмет изучался ранее с натуры. В процессе работы по представлению заметную роль играет умение свободно оперировать зрительными образами, когда восстанавливаются наиболее существенные, характерные особенности изображаемых объектов, которые затем находят своё графическое воплощение в рисунке. Формирование зрительных представлений связано с предшествующим жизненным и профессиональным опытом человека. При этом важную роль играют впечатления от наблюдений действительности, которые прочно запоминаются в процессе рисования с натуры с последующим подкреплением работой по памяти и по представлению.

Выполнение набросков по воображению основано на активной деятельности фантазии и памяти. Благодаря творческому воображению, художники могут изображать никогда не виденные события или предметы. Эта особенность составляет одно из важных свойств процесса создания произведений искусства. Все в искусстве создается мышлением, фантазией, на почве реальных зрительных представлений, приобретенных в свое время благодаря наблюдениям и зарисовкам натуры. Такие представления, преобразованные и обогащенные воображением художника, позволяют выдумывать фантастические объекты и сюжеты, изображать события отдалённого прошлого, создавать произведения на современные темы.

Память и воображение человека поддаются развитию, совершенствованию, как и другие способности человека. Но нужны специальные упражнения – по их развитию и обогащению. Регулярная, соответствующим образом организованная работа над набросками, выполняемыми с натуры, по памяти, представлению и воображению, в сочетании с занятиями живописью и композицией является реальным условием развития, совершенствования и обогащения творческих способностей обучающегося.

Таким образом, быстрый рисунок является одним из основных средств изучения и эстетического освоения в том числе и самого сложного объекта изображения, которым является человек.

Список литературы

1. Авсиян, О.А. Натура и рисование по представлению: учеб. пособие / О.А. Авсиян. – М.: Изобразительное искусство, 1985. – 152 с.; ил.
2. Кузин, В.С. Рисунок. Наброски и зарисовки: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / В.С. Кузин. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 232 с.
3. Михайлова, О.В. Заметки о рисовании человека. Рисунок головы / О.В. Михайлова. – М.: Искусство, 1960.
4. Школа изобразительного искусства: учеб-метод. пособие. Вып. 5 / Российской акад. художеств. – 3-е изд., – М.: Изобразительное искусство. 1994. – 200 с.; ил.

In article the problem of studying and aesthetic development of a plasticity of the person in the course of training to drawing is considered. Fast drawing is the major means of expression of initial impression of nature and studying of the plastic form of the person, knowledge of its aesthetic maintenance. A main objective of fast drawing – artistic image creation, instead of the visual aid for studying of a structure of a human body.

УДК 745 (477)

И.Н. Дундяк,

*кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна
Прикарпатского национального университета
им. Василя Стефаника (г. Ивано-Франковск)*

МОТИВЫ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ОПАНАСА ЗАЛЫВАХИ

Рассмотрены некоторые особенности произведений известного украинского художника Опанаса Залывахи декоративно-прикладного характера. Сделана попытка проанализировать основные мотивы этих декоративных объектов в контексте общих тенденций творчества художника.

Опанас Залываха – вечный странник, патриот, философ. Художник принадлежит к тем мастерам, о которых говорят, любят, произведениями которых восхищаются, ведь главными героями его картин всегда были «думающие» люди – со своими надеждами и горестями, радостями и печалью. По словам Евгения Сверстюка, художник Залываха «...принадлежит к мастерам образованным, к тем, которые ищут опоры, дороги и вершины. Он знает предшественников и современников. Он имеет друзей в литературном и

научном мире, любит музыку и философию. Он все время экспериментирует, производит, обогащает средства выражения и постоянно метит на вершину, которая бросает свет на чело и будит вечное беспокойство» [1]. Он был прекрасный колорист, а его кисточка разгадывала формы духа, что все наполняет вокруг.

Его станковые работы известны по многим выставкам, двум выпущенным каталогам. Произведения автора в отрасли декоративно-прикладного искусства известного украинского художника О. Залывахи еще не было объектом пристального рассмотрения в научных кругах. Но ведь каждый предмет, который попадал на глаза художнику, – камень, цветное стеклышко, обломок стула, виниловую грампластинку, полено, деталь от автомашины, посуду и т.д. – он всегда рассматривал как художественный объект. Безграничная фантазия художника сразу перерабатывала такую вещь или несколько вещей в причудливую инсталляцию на собственном дворе, в тематический коллаж, в изысканный подсвечник, в декоративное панно.

Следует отметить при этом, что в это же время в «официальном», «разрешенном» искусстве происходит своеобразная «количественная передислокация» – массовый уход художников в сферу «декоративно-прикладного» искусства [2]. Ведь именно тут были найдены уникальные возможности закамуфлированного сохранения свободного, «беспартийного» творчества. В 70–80-е годы, когда пресс тоталитаризма был особенно тяжелым, круг общения Залывахи был достаточно ограниченным, мастер очень часто экспериментирует с разными прикладными видами искусств – резьбой по дереву и керамикой. Потому выполняет целый ряд произведений, так сказать, для «домашнего обихода», причем четко придерживается своего творческого кредо – «мы должны смотреть на мир украинскими глазами». Это было обусловлено еще и тем, что материала, на чем рисовать, у него тогда фактически не было, ведь он не принадлежал к фонду художников. Но это не остановило Залываху. Как вспоминает Раиса Мороз: «Опанас был мастер на всякие придумки... массивный сруб дерева, который неизвестно откуда взялся во дворе, преобразился потом в бюст Сквороды...» [1, с. 9].

Интерьер квартиры художника украшают много вещей, сделанных мастером, в частности, и два прекрасных подсвечника. Они изобретательны по содержанию, форме и технике исполнения. Одно время Залываху очень поразило народное гуцульское искусство. Потому древнейшим иронически прищуренным глазом смотрит на нас Ярило с одной стороны керамического подсвечника, выпол-

ненного с использованием орнаментальных растительных мотивов косовской керамики. С другой стороны этого подсвечника, изысканными плавными линиями очерчена богиня Дана. Интересным является тот факт, что подсвечник имеет сквозные прорезы, которые на просвет создают игривое мерцание, что еще более усиливает силуэт круга центральной части. В подобной к этому подсвечнику стилистике решен и небольшой декоративный пласт «Казак Мамай». Традиционная техника и орнаментика косовской керамики, которая своими плавными и свободными линиями так созвучная с линиями мастера, была творчески им использована в еще одном керамическом изделии – кружке. Художник на основной части кружки фризом разместил рельефные изображения девушки, казака и черта. Такое сочетание персонажей может иметь много вариантов юмористической трактовки.

Малая керамическая пластика, как и все творчество художника, изобилует разными интерпретациями образа казака. Мастер трактует эту тему через богатство образов украинского фольклора – поэтику народных песен, былин о казаках. Поэтому еще один керамический казак Мамай сидит и поет «...скажи ветер, скажи буйный» (такие слова выгравировано сверху). Эта работа исполнена уже в совсем иной технике и колористической гамме. В нижней и центральной части пласта доминирует силуэт казака с саблей, игриво дополненный цветком. Основной цвет рельефного казака Мамай – terracотовый. Верхняя часть композиции – это небо, где ветер гоняет тучи (здесь использована голубая глазурь как средство цветового контраста). В похожей манере исполнения создан маленький декоративный пласт «Перун» образ древнеукраинской языческой мифологии. Несколькими формальными линиями прорисован силуэт бога – Перуна, хотя перед нами образ бога-казака с чубом, шароварами, который опирается на меч. Красные акценты усиливают суть изображения покровителя огненной стихии, а в верхних углах пласта выгравирована молния и надпись – Перун.

Создал мастер в технике керамики и сакральные вещи. Среди них есть рельефная икона Богородицы Одигитрии. Выполнена она в интересной технике: одежда Богородицы и Христа выполнена с использованием мотивов и цветов ангелов, традиционных для косовской керамики, нимбы и декоративные элементы – расплавленные частицы стекла, а лики и руки фигур – обычная обожженная глина. Зальваха часто повторял, что Христос и Богородица должны быть каким-то образом украинскими, чтобы были ближе простому люду,

потому неоднократно одевал их в народные одежды. Такой прием он использовал и в этой камерной керамической иконе.

Еще один подсвечник имеет мотив древней украинской мифологии и называется «Ярило». Он выполнен из металлических частей. Круглой основой для него служила автомобильная фара, в которую помещен воспроизведенный техникой чеканки образ Ярило-солнца. В отличие от керамического Ярило этот образ – суровый (нахмурены брови, четко прочерчены опущенные вниз усы). Сверху из металлических элементов составлена верхняя часть конструкции, на которой три держателя для свечей и три отчеканенных цветочка.

Неизвестно, существовали ли бы многочисленные деревянные декоративные пласти, если бы на хозяйственные потребности друзьями художника в начале 70-х годов не была завезена во двор дома целая машина отходов с лесокombината. Какие-то из этих деревянных поленьев попали по назначению – в печь на чердаке, а некоторые получили другую жизнь – художественную, потому что к ним были приложены руки гения. Не имея профессиональных навыков резьбы, Залываха интуитивно чувствовал пластичные особенности материала. Его инструменты были самыми простыми, а временами просто два или три ножа, но это не становилось преградой на пути решения образно-пластичной канвы произведения. В частных разговорах он неоднократно говорил, что еще со студенческих лет ему нравилась скульптура, нравилось искать пластичные формы, создавать новые объемы, творить таким образом новое пространство. Произведения того периода – «Вол», «Князь Владимир Великий», «Воспоминание», «Черный вол», «Лесовик», «Мелодия», «Мавка» и ряд других. Сам мастер называл их чаще всего масками. Среди этих работ есть вещи, выполненные в более реалистичной манере: «Мавка», «Лесовик», «Князь Владимир Великий», есть довольно абстрактные произведения «Печаль», а есть произведения «Мелодия», «Черный вол», в которых, помимо дерева, использует иные предметы как композиционные акценты.

Так в работе «Черный вол», рядом с декоративной пластикой деревянной маски вола, вкраплена как смысловой акцент виниловая грампластинка. Удачно дополняли образ и разорванная цепь, которая свисает с обеих сторон воловьей маски (вероятно, символизируя разорванные кандалы), и кусок проволоки – игривая имитация шерсти вола, и грубое рядно, которое служит фоном этой коллажной декоративной композиции.

Еще одна работа «Казак Мамай» периода начала 70-х гг. имеет подобную черту – использование большого количества разнохарактерных металлических предметов вместе с деревянной основой и элементами, выполненными в технике темперной живописи. Там подсолнух – это обломки циркуля, ситечко мясорубки, рейс-федер, металлические полоски, бандура – набор кусков проволоки, латунных скоб и т.д., металлическими очертаниями исполнены и руки, ноги казака Мамаю, нимб вокруг казацкой головы, сабля из медной трубки, плетень из обломка циркуля и цветы из декоративных гвоздей.

Потому есть смысл не согласиться с утверждением Б. Мисюги, что «...следующим новаторским шагом Опанаса Залывахи в искусстве было применение у станковых композиций начала – середины 1990-х материалов нехудожественного назначения. Фрагменты гофрированной электроизоляции, радиотехнические тумблеры, элементы механизированного быта послужили удобным акцентом визуального эпатажа» [1, с. 124]. Но наше исследование показывает, что такое «новаторство» мастер проводил всю жизнь, то есть все созданное мастером в разные годы и в разных отраслях искусства было всегда смелым экспериментом.

Среди работ начала 90-х гг. выделяется композиция «Обесцененные ценности». Здесь мы можем согласиться с другими авторами, что эта работа «...является своеобразной иллюстрацией иронии автора над скоропроходящими ценностями посредством аппликации монет несуществующего государства СССР» [1, с. 125]. На сидение обычного «советского» деревянного стула автор наносит абстрактные пятна черного и красного цветов. Потом методом аппликации рассыпает по этой плоскости советские монеты разного номинала. Последний штрих – хозяйственная металлическая крышка, прибитая по центру плоскости. Она символизирует то, что советской системе «конец» или, другими словами, «крышка».

Подытоживая вышесказанное, можно утверждать, что в своих экспериментах декоративно-прикладного направления художник прибегает к множеству формальных экспериментов с техниками, материалами, композиционными решениями, однако неизменной остается его творческая направленность – поиск основ национального изобразительного видения в образах славянских богов, Богородиц, самобытных и независимых казаков Мамаев. То есть превалирующими мотивами этих произведений можно считать мифологические, сакральные, фольклорные. Он часто нетипично

интерпретирует исторически сложившиеся сюжеты, где повествует свое понимание исторического прошлого Украины и этим самым направляет украинское искусство в русло глобального эстетического переосмысления человеческого бытия.

Список литературы

1. Опанас Заливаха. Альбом / упор. Б. Мисюга. – Київ: Смолоскип, 2003. – С. 11.
2. Голубець, О.М. Між свободою і тоталітаризмом / О.М. Голубець // Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ ст. – Львів, 2001. – С. 167.

In the article the features of works of the known Ukrainian artist Opanas Zalyvaha are considered the decoratively-applied character. An attempt to analyse basic reasons of these decorative objects in the context of general tendencies of creation of artist is done.

УДК 378.134: 373. 3. 036

В.С. Заброцкая,

кандидат педагогических наук, доцент кафедры изобразительного искусства и графики МГПУ им. И.П. Шамякина (г. Мозырь)

СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ НАЧАЛЬНЫХ КЛАССОВ

С целью организации более эффективной художественной подготовки будущих учителей начальных классов нами было проведено анкетирование студентов третьего курса и наблюдение за ними в процессе практической изобразительной деятельности. Основное внимание при этом было уделено выявлению их уровня готовности организовывать художественное воспитание младших школьников средствами изобразительного искусства (проводить экскурсии с учащимися, организовывать поисковую и краеведческую работу, разрабатывать сценарии, организовывать и проводить массовые коллективные мероприятия, вести учебные и кружковые занятия) [1].

Специальный анкетный опрос, соответствующий разработанным нами критериям выявления готовности студентов к художественному воспитанию младших школьников средствами изобразительного искусства, включал следующие вопросы:

1. Готовы ли Вы проводить с детьми экскурсии в музей? 2. Знакомы ли Вы с методикой проведения поисковой и краеведческой работы? 3. Владеете ли методикой подготовки и проведения праздников (написание сценариев, организация выставок, подведение итогов)? 4. Владеете ли Вы необходимыми умениями художественного оформления праздников, выставок, школьного интерьера, изготовления наглядных пособий (рукотворные, компьютерные)? 5. Сможете ли Вы спланировать и организовать учебные и кружковые занятия по изобразительному искусству?

Студентам было предложено самим дать оценку своей готовности к художественному воспитанию младших школьников во внеклассной воспитательной работе. К вопросам предлагалось пять вариантов примерных ответов: 1. Готов, но необходимо совершенствоваться. 2. Готов, но нуждаюсь в помощи по некоторым вопросам. 3. Готов, но нуждаюсь в помощи и советах по многим вопросам. 4. Не достаточно готов. 5. Не готов.

Анализ ответов на первый вопрос показал, что студенты экспериментальной группы («ЭГ») перед началом экспериментальной работы по изучению методики организации и проведению экскурсий дали положительный ответ (высокий уровень) 13 %, в контрольной группе («КГ») – 0 %, со средним уровнем в «ЭГ» – 27,3 %, в «КГ» – 33,3 %. Остальная часть студентов не владела методикой проведения экскурсий («ЭГ» – 59,4 и «КГ» – 66,7 %).

Анализ ответов на второй вопрос анкеты показал, что в начале экспериментальной работы уровень умений проведения поисковой и краеведческой работы студентов «ЭГ» и «КГ» был практически одинаков. Высокий уровень готовности обнаружен у 8,3 % «ЭГ» и у 9,1 % «КГ», средний – соответственно у 47,2 и 54,5, низкий – у 44,5 и 39,4 % опрошенных студентов.

Анкетирование позволило констатировать низкий уровень подготовленности студентов к организации и проведению массовых мероприятий, ведению учебных и кружковых занятий, организации выставок художественного творчества детей, художественному оформлению различных видов наглядных пособий (вопросы 3, 4, 5 анкеты). Только отдельные студенты владели умениями выполнять предложенные виды работ, а особенно выполнять композиции в графическом редакторе.

С целью изучения и стимулирования интереса студентов к работе со специальной литературой по изобразительному искусст-

ву в течение V – VII семестров проводилось анкетирование по следующим вопросам:

1. Читали ли Вы раньше художественную литературу о мастерах изобразительного искусства? 2. Интересовались ли специальной литературой по изобразительному искусству? 3. Как часто пользовались научным, читальным залом институтской и городской библиотек? 4. Умеете ли работать с каталогами? 5. Пользуетесь ли интернетом в поисках новой литературы по изобразительному искусству?

Анализ ответов на первый и второй вопросы в пятом семестре (табл.1) показал, что более 80 % студентов читали специальную литературу от случая к случаю и не проявляют к ней особого интереса. Остальные 20 % опрошенных указали, что читали литературу по требованию преподавателя. Анализ ответов на четвертый и пятый вопросы позволил определить подготовленность студентов к работе с библиотечными каталогами и литературой по проблеме художественного воспитания младших школьников. Анкетирование показало, что в начале экспериментальной работы только 45 % – 60 % студентов «ЭГ» и «КГ» пользовались каталогами (в библиотечном зале и через интернет) с помощью работников библиотеки, остальные либо вообще ими не пользовались, либо не испытывали потребности в работе с библиографическими источниками.

Таблица 1 – Характеристика работы студентов со специальной литературой и с каталогами

Показатели (примерные ответы)	Семестры			
	V		VII	
	ЭГ	КГ	ЭГ	КГ
Работа со специальной литературой				
систематически	0	0	60,0	18,2
от случая к случаю	30,0	36,4	0	18,2
по указанию педагога	40,0	54,6	40,0	63,6
не работает	30,0	9,1	0	0
Работа с каталогами				
самостоятельно	20,0	27,2	80,0	54,6
с помощью библиографа	60,0	54,6	20,0	45,4
не работает	20,0	18,2	0	0

Примечание: В анкетировании ежегодно участвовали по 12–14 человек контрольной и экспериментальной групп.

На основе анализа материалов констатирующего эксперимента можно сделать вывод о том, что вопросы художественного воспитания и обучения как составной части эстетического воспитания и художественной культуры будущих учителей нуждаются в дальнейшем совершенствовании. Во-первых, насущной является проблема пересмотра количества часов по профилирующей дисциплине «Методика преподавания изобразительного искусства с практикумом» и их перераспределение по семестрам с учетом времени прохождения педагогической практики, чтобы обеспечить достаточный уровень теоретической и художественно-методической подготовки студентов.

Во-вторых, проведенный нами анализ программ, учебных планов показал, что вопросы истории изобразительного искусства, особенно развития национальной культуры и искусства, не нашли в них достаточного отражения, что ставит вопрос о необходимости внесения в учебную программу соответствующего дополнительного раздела, а значит, увеличения количества часов на данную дисциплину.

В-третьих, в связи с тем, что в настоящее время в четвертом классе введен новый курс «Мая радзіма – Беларусь», становится целесообразным введение на педагогических факультетах спецсеминара «Асаблівасці выкладання беларускага выяўленчага мастацтва ў пачатковых класах» (В Мозырском государственном педагогическом университете им. И.П. Шамякина этот спецсеминар введен с 1993 года), а в последние годы исключен с учебного плана [2].

В-четвертых, усиление внимания к изучению национальной культуры и искусства требуют дальнейшего совершенствования материальной базы вуза, создания лабораторий, мастерских, студий и музеев национальной культуры для творческой изобразительной деятельности студентов, которые одновременно стали бы как базой обучения студентов, так и проведения методической работы с учителями начальных классов.

В-пятых, учитывая вариативность подготовки студентов к художественно-изобразительной деятельности, следует шире использовать возможности индивидуальной работы со студентами, межпредметных связей предметов гуманитарного цикла, аудиторных и внеаудиторных занятий.

Список литературы

1. Творческие мастерские в начальной школе / авт.-сост. Н.В. Жукова. – Мозырь: ООО ИД «Белый Ветер», 2004.

2. Заброцкая, В.С. Асаблівасці выкладання беларускага выяўленчага мастацтва ў пачатковых класах: праграма спецсемінара для студэнтаў факультэта педагогікі і методыкі пачатковага навучання педінстытутаў / В.С. Заброцкая // Асновы мастацтва. – 2000. – № 2. – С. 63 – 78.

The article discloses the improvement of the artistic training of the future primary school teachers by means of art. It also devotes much attention to stating the level of preparedness of the future teachers to artistic training of primary school pupils by means of art.

The following research was carried out: the supervision over the students in the process of practical artistic activities; questionnaire survey.

УДК 73/76+73/76:071.1/ (476+474.5)(091)

Э.У. Калкоўская,

магістр мастацтвазнаўства, аспірант кафедры гісторыі і тэорыі мастацтваў БДАМ (г. Мінск)

УПЛЫЎ ЭСТЭТЫКІ ЗАХОДНЕЕЎРАПЕЙСКАГА РА- МАНТЫЗМУ НА ТВОРЧАСЦЬ ІПАЛІТА ГАРАЎСКАГА (на прыкладзе карціны «Ля крыжа. Смерць паўстанца»)

*Беларускае выяўленчае мастацтва эпохі рамантызму – цікавая, але неда-
статкова даследаваная на сённяшні час з’ява. У дадзеным артыкуле зроблена
спроба прасачыць уплыў і асэнсненні эстэтыкі заходнееўрапейскага рамантызму
на прыкладзе асобнага твора таленавітага беларускага мастака-пейзажыста
Іпаліта Гараўскага.*

Спадчына беларускага рамантызму – з’ява багатая і разнас-
тайная, яна патрабуе глыбокага аналізу. Разам з тым неабходна ад-
значыць, што на дадзены момант заўважана пэўная неадпаведнасць.
Пераважная колькасць даследаванняў адбываецца ў галіне бела-
рускай літаратуры, музычнага мастацтва эпохі рамантызму, у той
час як выяўленчае мастацтва застаецца недастаткова вывучаным.
Між тым выяўленне характэрных рыс, уласцівых выяўленчай спад-
чыне рамантызму, дазволіць узбагаціць гісторыю беларускага мас-
тацтва, вылучыць у ім агульнаеўрапейскія тэндэнцыі і нацыяналь-
ныя адметнасці. Новыя звесткі, якія датычацца мастацкай спадчы-
ны XIX ст., дапамогуць зрабіць і навучальны працэс больш яскра-
вым, насычаным і глыбокім.

У дадзеным выпадку хацелася б падрабязней спыніцца на творчасці мастака, дзякуючы якому можна з поўнай сур'ёзнасцю разважаць пра жанр пейзажу ў беларускім жывапісе эпохі рамантызму.

У экспазіцыі Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь захоўваецца цікавы твор Іпаліта Гараўскага «Ля крыжа. Смерць паўстанца» (1863 г.).

На жаль, звестак пра жыццёвы і творчы шлях мастака захавалася вельмі мала. Родны брат славутага пейзажыста Апалінарыя Гараўскага, Іпаліт Гараўскі, атрымаў першапачатковую мастацкую адукацыю ў Мінскай гімназіі, дзе вучыўся з 1840 па 1847 год. З-за адсутнасці неабходных сродкаў бацькі жывапісцаў не маглі адначасова вучыць у Акадэміі мастацтваў абодвух братоў. Менавіта таму сваё навучанне ў Акадэміі Іпаліт пачаў значна пазней, у пачатку шасцідзесятых гадоў XIX ст., ужо пасля таго, як яе скончыў Апалінарыў. Ёсць звесткі, што ў 1864 г. Іпаліту Гараўскаму было прысвоена званне класнага мастака. Пра далейшы лёс жывапісца вядома, што ён працаваў хатнім выкладчыкам у Мінску, затым некаторы час жыў у Санкт-Пецярбургу, як і Апалінарыў, дапамагаў у збіральніцкай дзейнасці П.М. Траццякову [1, с. 180].

Разглядаючы непасрэдна твор жывапісца, адразу можна адзначыць, што з дапамогай выразных вобразных сродкаў аўтару выдатна ўдалося раскрыць уласную грамадзянскую пазіцыю.

Сюжэтам твора з'яўляецца драматычны і адначасова звычайны момант з часоў паўстання 1863-1864 г. – на фоне велічнага і спакойнага зімовага краявіду з каменным крыжом і сонцам, якое заходзіць на гарызонце, на першым плане амаль занесены снегам забіты інсургент, побач з якім верны конь, які назаўсёды згубіў свайго вершніка.

Аўтар выкарыстоўвае выразныя «атрыбуты» рамантычнага жывапісу – крыж як сімвал хуткаплыннасці жыцця, «іншасвету»; старое высахлае дрэва з перакручанымі чорнымі галінамі. Усё гэта ў параўнанні з яркім, насычаным каларытам, які перадае заход сонца (што таксама выразны сімвал) стварае надзвычай моцны, уражваючы кантраст.

Даследчыкі заўважаюць блізкасць выяўленчага строю карціны агульнаеўрапейскім тэндэнцыям – перш за ўсё нямецкаму рамантызму, у прыватнасці, творчасці Каспара-Давіда Фрыдрыха [2, с. 112]. Сапраўды, блізкія матывы заўважны ў карцінах нямецкага рамантыка – напрыклад, можна прыгадаць яго славуты «Крыж у

гарах» (так званы «Тэчэнскі алтар», напісаны па замове ўладальніка замка Тэчэн у Чэхіі ў 1807-1808. На сучасны момант твор захоўваецца ў Дрэздэнскай карціннай галерэі).

Драўляны крыж на вяршыні гары – тыповы матыў тагачаснага еўрапейскага краявіду. Але ў промнях заходзячага сонца ён падаецца сапраўдным галгофскім распяццем. Палатно прасякнута прыхаваным сэнсам, перададзеным праз зямныя вобразы – сонца, нябачнае гледачу, увасабляе Бога Айца, Хрыстос на крыжы асвятляе свет прыцемак адлюстраваным «боскім» святлом, а вечназялёныя елкі з’яўляюцца сімвалам хрысціянскай надзеі.

Нягледзячы на яўнае падабенства ў тым, што датычыцца жывапіснага падыходу, у плане ідэйнага зместу ў творчасці мастакоў прысутнічаюць пэўныя асаблівасці. Каспар-Давід Фрыдрых увасабляў у сваіх творах ідэі пантэізму – прасякнутасці ўсяго існага ў прыродзе боскім пачаткам. Для мастака характэрны элегічныя, часам містычныя і сумныя настроі; чалавеку ў ягоных карцінах часта надаецца роля сузіральніка, часовага сведкі бясконцай велічы прыроды.

У сваю чаргу ў творы Іпаліта Гараўскага заўважна іншая, больш актыўная грамадзянская пазіцыя. Гэтым ён блізкі хутчэй да французскіх рамантыкаў, напрыклад, да Тэадора Жэрыко з яго «Параненым кірасірам, пакідаючым поле бітвы» (1814; Луўр, Парыж). У карціне Жэрыко (дынамічная кампазіцыя якой, дарэчы, пераклікаецца з творамі такіх мастакоў-рамантыкаў, як Міхаіл Кулеша, Аляксандр Арлоўскі) перададзена адчуванне згубленасці, трагічнага фіналу напалеонаўскіх кампаній. На стварэнне яскравага вобразу працуе ўзвышаная эмацыйнасць вобразаў, экспрэсіўнасць каларыту, у якім агульны цёмны тон ажыўляецца актыўнымі колеравымі акцэнтамі.

Аўтар «Ля крыжа. Смерць паўстанца» таксама не адасабляецца ад адлюстроўваемай падзеі. Кантраст будзённага і велічнага, перададзены ў палатне, пачуццёвая ўзвышанасць вобраза працуюць на стварэнне моцнага эмацыйнага ўражання. Сродкамі жывапісу Іпаліту Гараўскаму ўдалося сцвердзіць ідэю аб бессмяротнасці подзвігу ў імя Радзімы.

Спалучэнне агульнаеўрапейскіх трацыцый з уласнымі наватарскімі пошукамі з’яўляецца сапраўдным творчым здабыткам аўтара і забяспечвае палатну Іпаліта Гараўскага пачэснае месца ў гісторыі беларускага мастацтва.

Спіс літаратуры

1. Дробов, Л.Н. Живопись Белоруссии XIX – начала XX в. / Л.Н. Дробов; под ред. А.И. Мальдиса. – Минск: Выш. Шк., 1974. – 336 с.
2. Каспар Давид Фридрих: альбом / автор текста Е. Федотова. – М.: Белый город, 2002. – 64 с.
3. Гісторыя беларускага мастацтва. У 2 т. / Б.А. Лазука [и др.]. – Минск: Беларусь, 2007. – Т. 2. XVII – пачатак XXI стагоддзя. – 351 с.
4. Классицизм и романтизм. Архитектура. Скульптура. Живопись. Рисунок. 1750 – 1848 / под ред. Р. Томана. – Oldenburg: KONEMANN, 2001. – 520 с.
5. Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь. Мастацтва XV – пачатку XX стагоддзя: альбом / аўт.-склад. Ю.А. Піскун, Н.Ф. Высоцкая, А.У. Карпенка. – Мінск: Беларусь, 2004. – 336 с.

Belarusian fine art of the Romanticism – interesting, but not enough investigated at this moment phenomenon. In this material represented an attempt to trace the influence and understanding of Western European aesthetics of romanticism as an example of a separate works by the talented Belarusian landscape artist Hippolyte Goravsky.

УДК 792.023 (476)

К.М. Князева,

магістр мастацтвазнаўства, аспірант кафедры гісторыі і тэорыі мастацтваў БДАМ (г. Мінск)

**МАСТАЦКІЯ АСАБЛІВАСЦІ СЦЭНАГРАФІЧНЫХ
ТВОРАЎ У БЕЛАРУСКІМ РЭСПУБЛІКАНСКІМ
ТЭАТРЫ ЮНАГА ГЛЕДАЧА Ў КАНТЭКСЦЕ РАЗВІЦЦЯ
РЭЖЫСУРЫ НА СУЧАСНЫМ ЭТАПЕ**

Разглядаюцца мастацкія асаблівасці сцэнаграфічных твораў у Беларускім дзяржаўным тэатры юнага гледача. Аналізуюцца працы сучасных мастакоў: Л. Разумоўскай, Л. Рулёвай, Д. Волкавай, А. Сарокінай і інш. Пластычнае вырашэнне спектаклю разглядаецца ў кантэксце развіцця рэжысуры. Акрамя таго, узнікаюць пытанні творчага супрацоўніцтва сцэнографа і рэжысёра-пастаноўчыка.

Распачынаючы гаворку пра *Беларускі рэспубліканскі тэатр юнага гледача* так ці інакш засяроджваеш увагу на спецыфіцы яго спектакляў. Рэпертуар складаецца з пастановак, разлічаных на розны ўзрост гледача: сярод іх ёсць творы як для малых дзяцей, так і для падлеткаў. Ад гэтага залежыць і тое, якім чынам будзе афар-

мляцца сцэнічная пляцоўка. Калі для малых асноўным сцэнаграфічным складнікам будзе з’яўляцца відовішчнасць, яркасць, трансфармаванасць і гнуткасць, то, арыентуючыся на погляд падлетка, мастак можа ўжо звяртацца да нейкіх зашыфраваных вобразаў-сімвалаў, да больш філасофскага асэнсавання прасторы, не адмаўляючыся, зразумела, ад яе вонкавай прывабнасці.

Галоўны рэжысёр тэатра Н. Башава супрацоўнічае з рознымі мастакамі, а часам і сама выступае ў якасці сцэнографа. Тым менш яе спектаклі маюць агульную стылістыку ўвасаблення, што, канешне, адбываецца і на пластычным малюнку сцэнічнага твора. Думка пастаноўшчыка з’яўляецца асноўным канцэнтратарам ідэй і задум, але не абмяжоўвае поле дзейнасці астатніх сатворцаў.

Сярод найбольш цікавых пастацовак Н. Башавай сучаснага перыяду вылучаюцца: «Сястра мая Русалачка» Л. Разумоўскай (2001), «Апошняя дуэль» Н. Башавай, М. Лявончыка (2006) – мастак Л. Рулёва; «Нататкі звар’яцелага музыкі» паводле М. Гогаля, мастак Д. Волкава (2008); «Сіні аўтамабіль» Я. Стэльмаха, мастак Н. Башава (2008); «Шчаўкунок» паводле Э. Гофмана, мастак А. Сарокіна (2007).

«Сястра мая Русалачка» як раз з тых твораў, якія прызначаны для глядачоў малодшага школьнага ўзросту, але відовішчная маштабнасць у спалучэнні з наіўным, але так пранікнёна афарбаваным сцэнічнай мовай сюжэтам здольныя прыцягнуць увагу і дарослага глядача. Па вонкавым размаху дзеянне нагадвае опернае ці хутчэй падобна да мюзікла, асабліва ўлічваючы тое, што музыку для пастаноўкі напісаў У. Кандрусевіч, які дакладна патрапіў у стылістыку спектакля. Сцэнічнае аздабленне таксама па форме ўяўляе сабой выдатны ўзор тэатральна-музычнага твора, які мае свае законы існавання.

Заднікі выяўленча-дэкаратыўнага кшталту ілюструюць месца дзеяння, шыкоўныя казачныя строі захапляюць яскравасцю фантазіі мастачкі. Усе незвычайныя жыхары марскога дна ды леса – медузы, канькі, крабы, вядзьмаркіны пачвары, птушкі, матылькі, салдаты – нібыта самі становяцца жывымі элементамі сцэнічнага аздаблення. А касцюмы галоўных герояў, не саступаючы іншым у маляўнічасці, падкрэсліваюць і асноўныя рысы сваіх персанажаў: Русалачка ў белай паветранай вопратцы са шлейфам, расквечаным вяселькавымі фарбамі, прываблівае і сваім пяшчотным сумам, і аптымістычнай жыццярядаснасцю; сіняя ззяючая сукенка Вядзьмаркі адначасова вабіць і адштурхоўвае ад яе ўладарніцы; дзіўна-агрэсіў-

ны строй Каралевы, праз голы каркас крэналінавай спадніцы якой прасвечваюць высокія карычневыя батфорты, падкрэслівае ваяўнічую накіраванасць думак гэтай асобы.

Усё гэтае пышнае відовішча да таго ж аздоблена цікавай работай са святлом, існаванне якога ў зададзеных умовах па вялікім рахунку не прасоўваецца далей ілюстратыўнай функцыі. Але тая задача выканана на высокім узроўні, і светлавае афармленне сапраўды акцэнтна адпраўняе сюжэтныя кропкі і ўзнімае створаную артыстамі і рэжысёрам казачную атмасферу на паэтычна-абагулены ўзровень.

Над спектаклем «Апошняя дуэль» таксама ў якасці мастака працавала Л. Рулёва. Пэўныя адметныя рысы папярэдняй працы заўважныя і ў гэтай пастаноўцы. Задума, якая сыходзіла ад першакрыніцы і раскрылася ў рэжысёрскім яе прачытанні была на належным узроўні падтрымана сцэнаграфічным вырашэннем. Ідэя паказаць некалькі скандальнага А. Пушкіна, які меў свае слабасці і ўнутры якога бушавалі тыя яшчэ жарсці, ад пачатку раскрываецца сцэнічным афармленнем. Перад глядачом паўстае невялікі музейны пакойчык, мэбля ў якім накрытая белымі чохламі. Мы бачым звыклія і нібыта аднолькавыя ва ўсіх музеях экспанаты: пісьмовы столік, пёры, папера, стары гадзіннік, маленькі мальберт... Усё дыхае ненатуральнасцю і няма тут месца паэзіі. Але варта з'явіцца Лектару, што пераўтвараецца ў Пушкіна (М. Лявончык), які зрывае ўсе гэтыя пакрывы музейнага пылу і адчыняе вялізныя белыя вокны-дзверы, устаноўленыя ля цэнтра задніка на невялічкім пастаменце, як адтуль пачынаюць выходзіць жывыя персанажы з незвычайнага жыцця паэта, якія закручваюць віхур падзей ад яго нараджэння да смерці.

Нягледзячы на тое, што сама сцэнаграфія выглядае статычнай, але, як бачна, яна мае ўнутраны патэнцыял да развіцця ў часе. Да таго ж мастачка ізноў вельмі ўдала выкарыстоўвае светлавае афармленне і надае касцюмам іншасказальную сімвалічнасць пры дапамозе некалькіх знакавых элементаў.

Таксама арыгінальным паводле задумы і ўвасаблення з'яўляецца спектакль «Нататкі звар'яцелага музыкі», які Н. Башава паставіла ўжо разам з іншым сцэнографам, але і тут заўважна, як прастора падтрымлівае задуму рэжысёра, развіваючы яе ўжо з боку візуалізацыі вобразаў.

Спрадвечная тэма выжывання чалавека ў неадпаведнай яго душэўнаму стану рэальнасці была пераасэнсавана з пункту глед-

жанья сучаснасці. Да таго ж акцэнт быў зроблены на тонкую творчую натуру героя, якая імкнецца да святла і мары. Папрышчын (М. Лявончык) у спектаклі: няўдалы музыка, свядомасць якога ва ўмовах паглынаючага мегаполіса паступова згасае. Ад чаго і эпизоды, якія змяняюць адзін аднаго на сцэне часам падобны да сюррэалістычна-алюзорных выбліскаў мозгу хворага чалавека, а часам яны на пачуццёвым узроўні сапраўды адпавядаюць рэаліям існавання жыхароў вялікага горада.

Падобным чынам выкарыстоўваецца і невялікі экран, што знаходзіцца па цэнтры задніка. На ім то паказваюцца нейкія ілюстрацыі да паўсядзённага жыцця Папрышчына: каляндарныя вызначэнні кшталту «Лістапада 4», выявы горада, машын, сямейны партрэт, карыкатура на яго начальніка – дырэктара дэпартамента і г.д. А часам на ім бачым малазвязаныя паміж сабой анімацыйныя малюнкi, ці недарэчныя фотаздымкі, якія падкрэсліваюць раздробненасць свядомасці героя, але і дапамагаюць зразумець нейкую яго ўнутраную барацьбу.

Нешта падобнае адбываецца і на сцэнічнай пляцоўцы. Звычайныя бытавыя рэчы, але ж вобразна асэнсаваныя мастачкай, ілюструюць паўсядзённае жыццё героя. Па баках сцэны расставлены чатыры вулічных ліхтара. Адзін з іх падобны да туалетнай кабінкі, да слупа іншага мацуюцца дзверы, трэці служыць час ад часу ванным пакоем, у якім хаваецца за шырмай аб'ект любові героя. Вакол слупа чацвертага абвітая змеепадобная лесвіца. Па вуліцах жыцця Папрышчына ходзяць дзівакаватыя, але ж пазнавальныя прахожыя.

Але вось герой з агромністага куфара, які быў яму замест ложка, дастае беласнежны фрак і скрыпку. Ён правальваецца ў свае мары, хваравіты бок якіх увасабляецца праз дзіўных персанажаў: Анёл з чорнымі крыламі, зробленымі з пакетаў для смецця; чалавек з галавой вялізнай рыбіны, якая разявіла сваю сіня-вогненную пашчу; дзіўная пачварка ў зялёным камбінезоне і фраке, што бессэнсоўна танчыць ў чырвоным святле. Да таго ж і самі ліхтары заўсёды рухаюцца па сцэне, то знікаючы, то з'яўляючыся з-за куліс.

Мары пераўтвараюцца ў трызню, памкненне да кахання прыводзіць да расчаравання, скрыпка разбіваецца ў бразгаты – сонца на экране ўзыходзіць і заходзіць, але Папрышчын ужо жыве ў сваім часовым вымярэнні. І нават санітары, што апранулі яго ва ўціхамірвальную кашулю і збілі да паўсмерці, падаюцца нейкімі напярэальнымі істотамі, над якімі герой гучна разрагатаўся, самастойна выключыўшы экран свайго свядомага жыцця.

Монаспектакль «Сіні аўтамабіль» таксама прысвечаны не зусім адэкватнай з пункту гледжання абывацеля асобе, але, зразумела, паталагічнага погляду на свет, як у гогалеўскага Папрышчына, гэты персанаж не мае. Героя А (А. Гладкі) спасцігаюць мукі творчасці, расповяды пра якія шчыльна пераплятаюцца з думкамі аб яго ўласным жыцці.

Н. Башава змясціла героя ў абмежаваную прастору паддашка, дзе яго душа непакоіцца, раз за разам пераасэнсоўваючы рэчаіснасць. Маленькая трохвугольная пляцовачка нахілена ў бок да глядзельнай залі, а лесвіца ўверх не вядзе да неба, бо А як ні імкнецца трапіць на дах, усё роўна застаецца замкнёным сам-насам з думкамі пра сваё месца ў гэтым жыцці. Калі ў фінальнай сцэне праз цемру зоры ляцяць ў яго грудзі, становіцца зразумела, што Сусвет засяроджаны ў нас саміх, незалежна ад тых дахаў, на якіх мы мусім пабываць.

Зварнуўшыся да казачнага сюжэту «Шчаўкунка» рэжысёр і сцэнограф надалі прастору адпаведную атмасферу. Яскравасць касцюмаў, яркая каляровасць светлага аздаблення, наяўнасць шматлікіх рознакаляровых шырмаў, якія папераменна апускаюцца ўверх-уніз, адкрываючы то начное неба з сузор'ямі, то сонечную далечыню – усё гэта надае дзеі дынамічнасці і дражніць уяўленне.

Арганізуе сцэнаграфічную прастору лесвічная канструкцыя, якая пры дапамозе артыстаў пераўтвараецца то ў залацістую каралеўскую кухню, то ў незвычайны карабель для вандравання па фантазіях, то ізноў становіцца звычайнай лесвіцай у доме герояў. Кожны кавалачак тканіны дыхае, серабрыстыя пласцінкі, з якіх зробленая калядная елка, пераліваюцца і зіхацяць, казачны маятнік на вялізным гадзінніку адлічвае казачны час...

Такім чынам, бачна, што Н. Башава задае напрамак думкі сцэнографа і артыстаў, якія развіваюць рэжысёрскую задуму, прыўносячы ў яе свае, адпаведныя першапачатковай ідэі. Гэткім чынам адбываецца сапраўднае прафесійнае супрацоўніцтва, вынікам якога найчасцей становяцца цэласна-завершаныя і відовішчныя сцэнічныя творы. Такі спосаб супрацоўніцтва паміж пастаноўшчыкамі практыкуецца таксама В. Баркоўскім у спектаклях тэатра імя Якуба Коласа.

Сцэнаграфічная палітра ТЮГа на цяперашнім этапе здаецца надта стракатай. Шматлікія прыклады пластычнага, вобразнага, глыбока прапрацаванага прасторавага вырашэння дазваляюць казаць аб невыпадковасці поспехаў мастакоў, якія пранікаюцца ідэяй

твора, рэжысёрскай задумай і афарбоўваюць іх у адпаведныя колеры. Асноўным аўтарам сцэнічнага твора ўсё яшчэ застаецца пастаноўшчык, які, аднак, дапускае магчымасць шчыльнага супрацоўніцтва з мастаком і прыняцце тых яго ідэй, якія будуць арганічна спалучацца з агульнай задумай.

Сённяшняя беларуская сцэнаграфія імкнецца да сінтэзу відовішчнай вобразнасці і мастацкай функцыянальнасці. У некаторых выпадках пераважае першае, у іншых – другое. Але апошнім часам з’яўляюцца і тыя пастаноўкі, дзе аўтарам у рознай ступені, але ўдаецца тое аб’яднаць, вынікам чаго становіцца цэласна-завершаны тэатральны твор («Сястра мая Русалачка», «Нататкі звар’яцелага музыкі», «Сіні аўтамабіль», «Шчаўкунок»).

The article covers artistic peculiarity of theatre set design in The Belarusian republican theatre of the young spectator. The author analyzes works of the modern theatre designers: L. Razumouskaja, L. Ruliova, D. Volkava, A. Sarokina and others. The plastic determination of their performances is considered in the context of the art of stage direction. In addition, the auther raises the issue of creative collaboration between art designer and director.

УДК 74.01/.09+77.0

Н.А. Ковш,

аспірант кафедры тэорыі і гісторыі дызайна, прафесар кафедры графічнага дызайна БГАИ (г. Мінск)

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ФОТОГРАФИИ

Выявлен ряд проблемных вопросов в области современной фотографии: проблема представления фотографических изображений (фотомонтаж, фотосерия, фотокнига, фотофильм), проблема фотографии и текста, проблема выработки объективных критериев оценки фотографических изображений и составления терминологического аппарата фотоискусства.

Существует ряд проблемных вопросов в области фотографии, которые, на наш взгляд, интересны и требуют своего разрешения. Отметим только некоторые из них.

Во-первых, проблема представления фотографических изображений: эволюция форм представления фотоизображений, принципы построения серий, ассоциативные связи монтажных эпизо-

дов, критерии при выборе инварианта, проблема восприятия серий и под. Разрешение этой проблемы может оказаться полезным для дизайнеров, психологов, социологов, кураторов и др.

«В 20–30-е выяснилось, что фотография важна не только как документальная иллюстрация или произведение искусства, но способна выступать как элемент изобразительного повествования более сложного, чем единичный снимок», – пишет В.Т. Стигнеев [1, с. 96]. Появились новые формы бытования фотографий – фотомонтаж, фотосерия, фотокнига.

Первой формой бытования фотографии стал *фотомонтаж*, под которым понимают соединение фото и фото, фото и текста, фото и рисунка. Важной в новой форме подачи фотографий было, на наш взгляд, то, что монтаж в свернутой форме содержал большое количество смыслов, которые необходимо было извлечь зрителю.

В истории фотографической науки предпринимались попытки классифицировать комбинаторные формы фотографии. Для наглядности приведем одну из них, предложенную М. Бугаевой: 1. Комбинация нескольких информационных фотографий об одном событии или об одном объекте. 2. Комбинация нескольких информационных фото различных событий одной тематики (приводится несколько информационных фотографий не об одном факте, а о нескольких, связанных одной темой, идеей). И в первом, и во втором случае цель комбинаторной формы представления фотоизображений – информировать о событии наиболее исчерпывающе. 3. «Серия» информационные фотографии – специфическая форма комбинирования информационных фотографий об одном событии: показываются несколько один за другим сменяющихся моментов одного события. 4. Иллюстрированные страницы – целевые полосы, полностью составленные из фотографий. 5. Комбинация информационной фотографии с другими видами графического оформления (рисунок, карикатура, графика). 6. Информационная фотография как иллюстрация к статье. 7. Сопоставление информационных фотографий с целью демонстрации противоположных событий социального, исторического характера, судеб людей и т.д. [2, с. 26 – 27]. Как мы видим, классификация, во-первых, касается только фотоиллюстраций, во-вторых, она не является исчерпывающей и в ней отсутствуют четкие критерии для выявления различных форм комбинации фотографии с другими элементами изобразительного оформления.

Второй формой бытования фотографии стала *фотосерия*. Предшественниками фотосерий были циклы снимков, где на раз-

ном материале повторялась одна и та же тема, а также парные снимки, которые нередко именовались фотографическими диптихами. Фотографические серии на начальном этапе развития способствовали тематической специализации фоторепортеров, развитию фотографической журналистики. Важно отметить и роль фотосерий для развития визуального, фотографического мышления автора: «...создавая серии, художник проявляет способность к своего рода «системности» мышления: выстраивать ряды изображений, искать инварианты, которые станут основаниями серийного единства, управлять контекстами – все это есть не что иное, как выражение умения анализировать, сопоставлять, систематизировать – иметь дело с визуальными множествами» [3, с. 28].

Сегодня совокупность тематически близких фотографии на выставках или конкурсах также представляют в виде фотосерий (секвенций). Основными принципами построения фотосерий, как правило, являются пространственное изменение композиции или взаимосвязь кадров – элементов и целого.

Следующим шагом в освоении повествовательной формы фотографий стала *фотокнига*. В ней повествование возникло в результате взаимодействия снимков между собой, снимков с книжной конструкцией и словесным текстом. В.Т. Стигнеев отмечает, что «повествовательные формы, которые разрабатывались в то время в фотокниге, в своей поэтике следовали либо принципам фотосерии, когда фотографический рассказ строился из цепочки кадров, поставленных в определенной последовательности, либо принципам фотомонтажа, когда помимо самого порядка следования важен был способ соединения кадров на развороте, что создавало смысл, которого не было в исходных снимках» [1, с. 106].

Фотофильмы представляют альтернативный способ презентации фоторабот, уже давно получивший активное развитие. Фотографии, расположенные в хронологической последовательности, теряют статичность, четко просматривается динамика развития различных процессов во времени. «Серийный» тип организации изображения <...> многократно усиливает воздействие на зрителя изначально заложенного смысла» [4, с. 73].

Во-вторых, проблема фотографии и текста, которая некоторым образом продолжает первую из указанных нами проблем. Она может иметь широкую трактовку – от анализа фотографий в печатных изданиях (как эффективнее фотографии могут дополнить общую информацию, какими формами логичнее воспользоваться в

том или ином случае, как интереснее скомпоновать подборку фотографий, скомбинировать снимок с текстом) до исследования текста внутри фотографии. Решение этой проблемы в первую очередь ориентировано на определение задачи и роли текста в структуре фотографии.

В.Т. Стигнеев пишет: «Снимок и слово, представленные на печатной странице соотносятся двояко: по смыслу и пространственно. <...> Слово взаимодействует с фотографическим изображением не только своим значением, но и графическими характеристиками: начертанием шрифта, контурами наборной массы, жирностью и величиной кегля и т.д.» [1, с. 232]. Автор выделяет типологические разновидности слова в его связи с фотографией: 1. Информационное слово (по отношению к снимку нейтрально, его образная функция сведена к минимуму). 2. Монтажное слово (взаимодействует с изображением так же, как в монтажном кинематографе 20-х гг. – слово направляет восприятие на определенные смысловые значения фотографии). 3. Концептуальное слово (слово и изображение разведены, а смысл изобразительно-словесного построения возникает в пограничном смысловом пространстве между ними) [1, с. 233].

В-третьих, проблема выработки объективных критериев оценки фотографических изображений. Отсюда – проблема принципов отбора фотографических изображений (в каких случаях необходим отбор изображений, кто и с какой целью его производит) и необходимость составления четких требований к фотографиям, выставляемым на разного рода просмотры, конкурсы и другие мероприятия. Разрешение этой проблемы может оказаться полезным для преподавателей художественных вузов, фотографов, дизайнеров и др.

«Почему одни и те же снимки в среде их создателей, редакторов, критиков вызывают столь разные, подчас даже противоположные оценки? Как преодолеть вкусовщину и случайность оценок, как выработать объективные критерии, с помощью которых можно было бы дать верную оценку фотографическим произведениям?» [5, с. 25] – вот вопросы, которые в 80-е гг. активно обсуждались на страницах журнала «Советское фото» и многих других изданий, но так и не получили обоснованного теоретического разрешения. Вместе с тем были указаны основные, на наш взгляд, очевидные критерии, определяющие оценку фотографий: 1) разнообразие индивидуальных вкусов, 2) эстетические воззре-

ния, присущие переживаемому периоду и способные к исторической изменчивости, 3) ведущие тенденции мирового фототворчества) и подчеркнута их связь с классификациями фотографий и их разновидностей.

В-четвертых, это проблема терминологии, решение которой ориентировано не только на выработку и составление терминологического аппарата фотоискусства, но и на разрешение ряда спорных теоретических вопросов. Решение этой проблемы может оказаться полезным для преподавателей художественных вузов, фотографов, дизайнеров, лексикографов и др.

Человек, работающий в сфере фотографии, сталкивается с многозначностью и неопределенностью понятий и определений. Продемонстрируем это на примере типов, видов, разделов, жанров, форм фотографии. Проблема в данном случае двойственная – с одной стороны, сомнения в необходимости жанровой классификации, с другой стороны, наличие самых разнообразных жанровых или видовых классификаций.

Отрицание жанровых границ Л. Дыко объясняет боязнью со стороны фотографов схематизировать и жанрово ограничивать свое творчество. Вместе с тем она обосновывает необходимость наличия жанрового разделения фотографий их многообразием, историческим развитием, модификацией, постоянным идейно-художественным обновлением, отмиранием устаревших форм, рождением новых, подвижностью межджанровых границ и взаимопроникновением и взаимообогащением различных жанров [6, с. 28]. Автор классифицирует жанры фотографии, соизмеряя их с аналогичными жанрами в других видах творчества: портрет, пейзаж, жанровая фотография, натюрморт (аналоги жанровой структуры живописи); фотоинформация, фоторепортаж, фотоочерк (аналоги жанровой структуры литературы и журналистики). При этом отмечает, что определенные типы современной фотографии (которые возникают из-за стремления фотографов всесторонне и глубже исследовать действительность) еще ждут своей классификации и могут репрезентировать подлинно фотографические жанры [6, с. 28].

По словам М. Кагана, «...исходное разнообразие форм фотографии определяется ее способностью, с одной стороны, служить целям документально точной фиксации того, что существует и происходит в мире, а с другой – целям художественно-образного освоения бытия» [7, с. 27]. В последнем случае автор дифференцирует четыре способа получения фотоизображения: 1) фикса-

ция максимально выразительного момента; 2) режиссерская организация в фотографии; 3) сочетание элементов разных снимков в фотомонтаже; 4) преодоление привязанности изображения к формам в фотографике. Кроме этого, М. Каган предлагает более привычное разделение форм фотоизображений согласно их связи со сферами общественной жизни, в которых фотография используется: бытовая (сфера частной жизни) представлена любительской фотографией; общественная, или информационно-публицистическая (сфера массовых коммуникаций), представлена документальной, документально-художественной, чисто художественной фотографией и фотомонтажом; альбомно-выставочная представлена всеми возможными формами фотографии; прикладная, или производственно-коммуникативная представлена рекламной фотографией, фотоиллюстрациями к специальным изданиям, техническими фотоинструкциями и под.; протоколно-юридическая и научно-техническая представлены документальными снимками [6, с. 28].

Изложенные выше классификации свидетельствуют о том, что фотография представляет собой систему со сложной структурой, которую интерпретировать однозначно не представляется возможным.

Список литературы

1. Стигнеев, В.Т. Век фотографии. 1894–1994: Очерки истории отечественной фотографии / В.Т. Стигнеев. – Изд. 2-е, испр. – М.: ЛКИ, 2007. – 389 с.
2. Бугаева, М. Фотоинформация в газете / М. Бугаева // СФ. – 1968. – № 12. – С. 25 – 27.
3. Тимофеев, В. Одна из форм визуального мышления / В. Тимофеев // СФ. – 1982. – № 4. – С. 28.
4. Стор, И.Н. Смыслообразование в графическом дизайне. Метаморфозы зрительных образов / И.Н. Стор. – М.: МГТУ, 2003. – 295 с.
5. Варганов, А. Критерии оценки / А. Варганов // СФ. – 1982. – № 3. – С. 25 – 26.
6. Дыко, Л. Современная фотография и ее формы / Л. Дыко // СФ. – 1975. – № 1. – С. 28 – 31.
7. Каган, М. Функционирование фотографии в современной культуре / М. Каган // СФ. – 1982. – № 4. – С. 26 – 27.

Problem questions in the sphere of modern photography have been revealed: problem of presentation of photographic images (photomontage, photo series, photo book, photographic film), problem of photography and text, problem of elaboration of objective criteria for photographic images evaluation and development of terminological apparatus for photoart.

УДК 378.016:7+378.4(476)

А.В. Коляго,

*преподаватель кафедры изобразительного искусства
факультета искусств ГрГУ им. Я. Купалы (г. Гродно)*

ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ И ВООБРАЖЕНИЯ НА ЗАНЯТИЯХ СТУДИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Проблема развития творческого мышления и воображения является актуальной в работе студии изобразительного искусства «Школы искусств». В ходе занятий используются разнообразные средства и методы активизации творческих способностей слушателей.

Изучение литературы в области преподавания изобразительного искусства свидетельствует о том, что развитию творческого мышления и воображения отводилась большая роль с самого зарождения системы обучения изобразительному искусству. В настоящее время особую актуальность приобретает развитие этих качеств в условиях работы студий изобразительного искусства.

Особенность студии изобразительного искусства «Школы искусств» ГрГУ им. Я. Купалы состоит в том, что в каждой группе соединены люди различных возрастов, начиная с семи лет и старше. В условиях необычного соседства взрослые учатся у детей раскованности, открытости в рисунке, а дети в свою очередь, перенимая жизненный опыт, стараются обрести уверенность в процессе творческого поиска.

Педагог в подобной непростой ситуации должен найти индивидуальный подход к каждому, постараться «достучаться» до глубин сознания и взрослого, и ребёнка, помочь им раскрыть свой внутренний мир, увидеть и оценить результаты проделанного. Совершенство владения своим предметом является надёжным залогом успеха в педагогической деятельности.

Сама проблема творческого мышления начала глубоко и целенаправленно исследоваться в психологии только на рубеже XX столетия. Происходило это преимущественно на прикладном, узкоэмпирическом уровне, с доминированием изучения процессов научного и технического творчества, а также общих закономерностей и механизмов умственной деятельности.

В широком смысле мышление человека понимается как его активная познавательная деятельность, а также как внутренний процесс планирования и регуляции внешней деятельности. Вопрос о том, как мы мыслим, с этой точки зрения, означает то, как мы «видим», представляем и понимаем окружающий нас мир и себя в нём и как используем эти знания для управления своим поведением.

В узком смысле мышление понимается как процесс решения творческой задачи. При этом подчёркивается, что в содержание понятия задачи (или проблемной ситуации) входит цель, которой необходимо достичь, а также средства, способы её достижения. Мышление имеет место только в том случае, когда средства решения задачи не даны субъекту. Процесс мышления состоит как раз в отыскании этих средств с учётом имеющихся условий.

Проблема проводимого исследования на первоначальном этапе состоит в изучении дидактических и методических условий эффективного развития образного мышления слушателей студии в процессе творческой работы. Цель – разработка, теоретическое обоснование и экспериментальная проверка путей и методов развития образного мышления слушателей как условие активизации их творческих способностей. Объектом исследования является художественно-творческая деятельность слушателей студии изобразительного искусства «Школы искусств». Предмет исследования – практические пути, средства и методы, способствующие эффективному развитию образного мышления слушателей на занятиях студии.

Поиск методов развития образного мышления находится в неразрывном единстве с формированием у слушателей теоретических и практических знаний, умений и навыков. Творческий характер восприятия природы, активность ее видения – важнейшие отправные элементы в развитии сложного комплекса, который называют мироощущением художника, его отношением к окружающей действительности и искусству. Способностью образного видения действительности определяется потенциал личности слушателя, основанный на природных данных и развитый в процессе обучения.

Образное мышление подвергается изменению под влиянием систематической тренировки приобретённого жизненного опыта. Смысл процесса развития образного мышления на занятиях студии изобразительного искусства – научить видеть и воспринимать объект с последующей трансформацией увиденного с целью создания художественного образа.

Специально разработанный комплекс практических упражнений, предполагающий поэтапное усложнение содержания заданий, направлен на формирование компонентов образного мышления, умение выразить в творческой работе содержание, свой внутренний мир, создать целостный художественный образ.

Решение композиционно-живописных задач в таких работах требует хорошо развитой зрительной памяти, творческого воображения, умений и навыков в целенаправленной обработке натурального материала и полученных впечатлений.

В ходе каждого занятия перед слушателями ставятся проблемные ситуации, которые являются необходимым условием порождения процесса творческого мышления. Сам процесс решения любой творческой задачи тесно связан с целостным наглядно-образным мышлением и воображением.

Воображение – это психический процесс создания нового в форме образа, представления или идеи. Будучи теснейшим образом связано с мышлением, воображение характеризуется большей, чем при мышлении, неопределённостью проблемной ситуации.

Чем сильнее воображение человека, тем больше образов за тот же отрезок времени он может найти. Необходимо также отметить, что воображение обусловлено многими особенностями личности – индивидуальными особенностями восприятия, мышления и памяти человека, особенностями его внимания, интересов, способностей. Тесно связано воображение и с волевыми качествами человека.

Естественно, что творческое воображение, носящее преднамеренный характер, всегда включено в творческую деятельность. Творческое воображение – это самостоятельное создание новых оригинальных образов. Как и другие психические процессы, воображение развивается и формируется у человека в течение всей его жизни.

Решающим условием успешного развития творческого воображения у слушателей студии изобразительного искусства является обучение рисованию на основе работы по памяти и представлению. Существуют ли другие подходы и способы развития мышления и воображения в процессе изобразительной деятельности?

Наше зрительное восприятие устроено таким образом, что мы сначала пытаемся узнать какой-либо объект и только потом начинаем его рассматривать. Не распознав объект, мы многое в нем можем не увидеть. А если мы распознаем его неправильно, воображение начинает приписывать объекту свойства, которых у него

нет. Воображая, создавая образы, важно также «узнавать» знакомые и незнакомые объекты в причудливых сочетаниях линий, пятен. Ребенок рано узнает, что его мир состоит из различных форм; их изучение помогает ему отражать предметный мир во всем его многообразии. Важны и такие понятия, как величина, пропорции, детали. Художник использует прием гротеска, а у детей это получается естественно, органично, потому что здесь все строится на эмоциональном состоянии. То, что произвело сильное впечатление, трансформируется юными художниками по-своему. Особую роль играет линия. Особенно в детской графике видна ее выразительность. Она как живая «субстанция» заполняет лист, превращается порой из одного образа в другой. И наконец, композиция. В детском рисунке она в основном условно-декоративная. Смелость, с которой дети обходятся со всеми выразительными средствами композиции, заслуживает восхищения и похвалы. Создав образ, можно затем более внимательно рассмотреть его, увидеть характерные черты. На этой особенности нашего зрительного восприятия основываются упражнения, которые постоянно проводятся на занятиях студии изобразительного искусства вне зависимости от возраста. Проведение таких упражнений требует предварительной подготовки преподавателем материалов (например, «чернильные пятна», «оттиски с глянцевой поверхности» и т.д.) с намеченным силуэтным или линейным рисунком или содержащих рисунок знакомого предмета в необычном ракурсе и т.д. Таким образом, создавая творчески проблемные ситуации, мы можем развивать одновременно и наглядно-пространственное мышление детей, и их воображение.

Детские рисунки всегда современны – это рассказ об увиденном или услышанном, сила впечатлений, отпечаток пережитых потрясений и глубоких по силе душевных переживаний. При этом важно отметить, что в детских работах, выполненных под руководством педагогов, появляются новые черты. В них прослеживается процесс творческого роста ребенка – от простого к сложному, от частного к общему, от понятного к индивидуальному. Настоящий педагог, не подавляя личности ребенка, помогает ему познать азы рисунка, живописи, композиции.

Таким образом, анализ и обобщение накопленного опыта, использование современных методов развития творческого мышления детей и взрослых помогают более эффективному проведению

занятий со слушателями студии, людьми разного возраста и художественной подготовки.

The problem of the development of the creative thinking and imagination is very important in work of the studio graphic arts 'School of the fine art'. At the lessons are used various teaching techniques and methods to activation of the creative abilities of the listeners.

УДК 745/749:77

П.В. Лежанская,
*преподаватель кафедры теории и истории дизайна,
аспирант БГАИ (г. Минск)*

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ТЕРМИНА «ФОТОГРАФИКА»

Рассмотрены различные подходы к определению термина «фотографика» с точек зрения фотографии и дизайна.

Термин «фотографика» в настоящее время имеет несколько значений и чаще всего используется и понимается в контексте и интуитивно. В связи с этим возникает необходимость проанализировать, какие смыслы вкладываются в этот термин.

Изначально термин «фотографика» появился в фотографии. Польско-белорусский фотограф Ян Булгак использовал его в своих книгах «Фотографика. Описание художественной фотографии» (1931) и «Эстетика света. Основы фотографии» (1936) для обозначения художественного направления фотографии в отличие от бытового, документального и научного [1, с. 22]. В 1971 г. в Минске прошла первая выставка художественной фотографии «Фотографика'71», на которой были представлены работы, отличавшиеся высоким исполнительским мастерством, разнообразием тематики и эстетической привлекательностью (всего прошло шесть таких выставок в 1971, 1973, 1975, 1978, 1981 и 1989 гг.) [1, с. 24]. Таким образом, в широком смысле в фотографии под фотографикой понимается художественное направление фотографии.

В фотографии есть более узкое значение термина «фотографика». В сфере фотохудожников считается, что фотографика – это сумма всех специальных техник съемки и обработки фотоматериала

ла. Следовательно, любая фотография, снятая или напечатанная необычным образом, относится к разряду фотографии [2, с. 92].

В этом случае под понятие фотографии подпадают практически все «творческие методы печати» в аналоговой фотографии и большое количество способов обработки изображений с помощью специализированных компьютерных программ в цифровой фотографии. Существуют мнения, что фотографика в фотографии должна также иметь некоторые признаки традиционной художественной графики, то есть превалирование линий и некоторое сокращение количества тональных переходов на изображении, быть «графичной». Однако это условие не является обязательным, и скорее отражает творческое видение отдельных фотохудожников.

Следовательно, в теории фотографии в настоящее время не существует единого подхода для понимания термина «фотографика». Это же характерно и для дизайна.

В дизайн термин «фотографика» попал из фотографии и вошел в употребление примерно в конце 1970-х – начале 1980-х гг. Он оставался (и остается) полуофициальным и используется только узкими специалистами. Как следствие не сложилось четкого определения, что такое фотографика в дизайне. В дизайне понятие фотографика имеет широкое и узкое значения.

Самым широким является определение фотографии как способа коммуникации. Опираясь на проанализированную литературу, автором было выявлено, что фотографика – это один из способов передачи информации посредством визуальных образов, полученных фиксированием изображений предметов на светочувствительных материалах с помощью света, отраженного или излучаемого этими предметами, с использованием фотоаппаратуры и обработанных специальным образом (химическим и/или электронным) в соответствии с целями воздействия и коммуникации и дополненными в большинстве случаев вербальной составляющей, распространяемых с помощью различных каналов передачи данных на различных видах носителей информации.

Такое определение фотографии позволяет использовать этот термин не только в графическом дизайне, где он получил наибольшее распространение, но и в других видах дизайна, а также теории коммуникации. Достаточно широким является определение фотографии как области графического дизайна, основанной на синтезе фотографии, рисунка и текста. Фотография является необходимой и доминирующей частью этого синтеза, в то время как рису-

нок может отсутствовать. Здесь фотографика относится к виду человеческой деятельности, требующему от действующего субъекта владения специальной техникой и технологией, а также умений художественной интерпретации трехмерной окружающей действительности на двумерной плоскости с сохранением определенной документальности создаваемого образа.

Более узким является понимание фотографика как специфического средства графического дизайна, то есть как изобразительного и технического приёма, для воплощения замысла дизайнера.

Самым узким является понимание фотографика как специфической техники обработки фотоизображений для целей графического дизайна. В этом смысле термин «фотографика» в дизайне созвучен с пониманием фотографика в фотографии как фотоизображения, обладающего «графичностью» традиционной художественной графики. В соответствии с таким пониманием фотографика рассмотрена в диссертации В.В. Матусевича, в которой он выявил принципы проектирования фотографика из фотографических изображений [3].

Под фотографикой в дизайне понимается также способ декорирования продуктов и объектов различных сфер производства, использующих декоративно-прикладные возможности фотографии (например, мебели, интерьеров и пр.). Это связано с тем, что технологически фотоизображение требует специальной обработки и подготовки для нанесения на продукт, которая зависит от технологии его производства. В этом смысле среди неспециалистов распространено использование словосочетания «фотодизайн».

Также под фотографикой понимается конечный продукт дизайна, чаще всего графического, в котором доминирующим изобразительным средством является фотография.

Основным изобразительным средством фотографика в дизайне является фотография, независимо от того, в каком смысле употребляется термин. Без фотоизображения фотографика не существует.

Список литературы

1. Васильев, Ю. Из истории фотографии в Беларуси. Традиции и тенденции развития / Ю. Васильев // Фотография в пространстве искусства: материалы Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 24 окт. 2008 г. / Белорус. гос. академия искусств, Ин-т имени Гёте в Минске, Польский ин-т в Минске, Посольство Франции в Республике Беларусь; редкол.: Е.Я. Кенигсберг [и др.]. – Минск: Ин-т имени Гёте в Минске, 2009. – С. 18 – 26.

2. Курушин, В.Д. Графический дизайн и реклама: самоучитель / В.Д. Курушин. – М.: ДМК пресс, 2001. – 270 с.

3. Матусевич, В.В. Принципы и методы фотографии в рекламном и графическом дизайне: автореф. дис. ... канд. техн. наук: 17.00.06. / В.В. Матусевич; Московский гос. ун-т им. А.Н. Косыгина. – М., 2005. – 16 с.

The article considers different definitions of the term 'photo graphics' according to photography and design.

УДК 378.16:75.049

Не Ци,
аспирант БГУКиИ (г. Минск)

ИНСТРУМЕНТЫ И МАТЕРИАЛЫ, ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ В ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

На протяжении столетий китайская традиционная живопись сохраняла специфические художественные черты, свойственные самобытной национальной культуре. С древних времен китайскими мастерами вырабатывалась техника письма на пергаменте, бумаге, шелке, изобретались инструменты, совершенствовались приемы их использования в творческом процессе. Благодаря гению художников-живописцев, графиков, мастеров-изобретателей, изобразительное искусство Китая заняло особое место в мировой художественной культуре.

В изобразительном искусстве Китая, которое на протяжении многих столетий основывалось на традиционных культурных смыслах, исключительно важное значение занимала проблема использования материалов и инструментов в практике создания художественных произведений. Как правило, качество создаваемых произведений и воздействие их на зрителей в значительной степени зависели не только от таланта художника, его исполнительской культуры, но и от множества других факторов, имевших непосредственное отношение к технике и технологии использования необходимых в творческом процессе материальных ресурсов. Виртуозность и мастерство китайских художников строго определялись целой системой ритуальных предписаний, их внутренним перевоплощением и погружением в мир образного восприятия, жизненных реалий. Достаточно скромный арсенал используемых материалов – кисть, тушь, бумага, натуральные пигменты красок – позволял живописцам и графикам создавать подлинные шедевры, несущие

щие в своей основе неповторимый колорит, свойственный именно китайскому традиционному изобразительному искусству.

Что касается традиционной китайской живописи как вида искусства, то она также была тесно связана с инструментами и материалами. Существует известное китайское изречение: «Чтобы что-то сделать хорошо, необходима тщательная подготовка». Поэтому, чтобы провести исследование китайской живописи, необходимо изучить материалы и инструменты: кисть, тушь, бумагу и тушечницу (четыре сокровища рабочего кабинета) – а также особенности и свойства красок. Итак, рассмотрим и проанализируем их более подробно.

Кисть

Китайская живопись лишь потому считается неповторимой и уникальной, что использовала в качестве главного инструмента кисть. Для изготовления кисти применялись шерсть зверей и перья птиц, после обработки они превращались в кисти с круглым концом. Ручка кисти делалась из бамбука или дерева. Художник использовал кисти с различной степенью толщины, твердости, густоты, влагоустойчивости и, меняя эти параметры, создавал наполненные жизненной энергией образы.

В процессе тысячелетнего использования, производства и развития кисть претерпела множество изменений, возникло множество ее видов, стали более профессиональными технологии ее изготовления. Как говорил известный мастер эпохи Мин Ту Лун, «при изготовлении кисточки нужно придерживаться четырех добродетелей: цзянь, ци, юань и цзянь». Эти четыре слова заключают в себе все характеристики хорошей кисточки, а также критерии ее выбора. Так называемый «цзянь» («острие») характеризовал кончик кисточки, который должно было быть похоже на побег бамбука с острой верхушкой. Термин «ци» («ровный») характеризовал кончик кисточки, который должен был быть идеально ровным по длине после смачивания водой и прижимания к поверхности. Термин «юань» («круглый») характеризовал форму кончика кисточки, после смачивания он должен был свободно двигаться по поверхности во все стороны. Только в этом случае кисточкой можно было нарисовать идеально круглые плавные формы. Термин «цзянь» («здоровый») обозначал требование к эластичности кончика кисточки, после смачивания кисточка должна была свободно вращаться на ногте или бумаге, причем при этом ее кончик должен был сохранять свою форму. Вслед за развитием искусства каллиграфии

развивалось и искусство изготовления кисточки. Мастера исходили непосредственно из запросов каллиграфов, применявших кисточки, используя различные материалы животного происхождения, например: волос барсука, лошади, медведя и т.д. В результате было установлено, что наилучшими характеристиками обладают заячья, козья и волчья шерсть. Эти материалы и стали тремя главными, наиболее широко используемыми в изготовлении кисточек.

Жесткий волос для кисточек получали из волчьей шерсти или самой эластичной заячьей шерсти (с шейной области), он обладал наибольшей упругостью. Также использовали мышинные усы или свиную щетину. При рисовании такие кисточки слабо впитывали тушь, и поэтому можно было очень точно, вплоть до капельки туши, прорисовывать объекты, придавая им жизненность. Именно поэтому при использовании жесткой кисточки не следует рисовать слишком быстро. Мягкие кисточки изготавливались из овечьей шерсти, куриного пуха, они были очень гибкими. Чем более гибкой и в то же время эластичной была кисточка, тем более ценной она считалась. Мягкий волос быстро впитывает тушь, кончиком такой кисточки легче нажимать, проще рисовать круглые объекты, нежели прямые прямоугольные, поэтому не следует рисовать такой кисточкой слишком медленно. Также использовались кисточки со смешанным волосом, которые по характеристикам находились между жесткими и мягкими, сочетая их свойства. Как правило, для них использовалась овечья шерсть вместе с волчьей или заячьей.

Тушь

Тушь и кисть возникли в истории практически одновременно. В 1954 году вблизи города Чанша во время раскопок могильника эпохи «Воюющих царств» нашли целую корзину кусков черной глины, а также несколько бамбуковых дощечек, исписанных тушью. Как полагают исследователи, эти куски черной глины использовались в эпоху «Воюющих царств» для изготовления туши. Впоследствии в 1975 году в уезде Куньмэн провинции Хубэй в могильнике Спящего тигра, который относится к эпохе Ци, нашли кусок твердой туши в форме цилиндра. Вместе с этим также обнаружили каменную тушечницу и камень для растирания туши, что дает представление о приготовлении туши в ту эпоху. Примерно только в эпоху династии Хань начали использовать синтетическую тушь из угля с добавлением клея. Впоследствии в течение очень долгого времени люди использовали тертую тушь, которую необходимо было разводить водой или каким-либо другим жидким веществом.

Достоинства и недостатки туши напрямую влияли на качество письма. Образцом качества считалась абсолютно черная тушь, которая при высыхании давала фиолетовый оттенок, с легким ароматом. Все каллиграфы и художники очень трепетно относились к вопросу выбора туши. Самая известная тушь называется «хуэймо», она была изобретена при местном императорском дворе в провинции Аньхуэй чиновником Ли Тингуем в эпоху Тан. На протяжении всей истории эта тушь переходит от поколения к поколению. В эпоху Мин и Цин стали известны имена других мастеров приготовления туши: Чэн Цзюньфан, Фан Юйлу, Цао Сугун, Ху Кайвэнь и др.

Выделяют тушь двух видов: сосновую и масляную. История сосновой туши очень длинная, на смену ей пришла масляная тушь, но каждая из них имеет свои прелести. Сосновая тушь изготавливается при помощи пепла от сосновых веток, она очень черная, но не блестящая, хорошо растворяется и впитывается. При помощи ее создавали простые и элегантные произведения живописи и каллиграфии большинство древних мастеров. Масляная тушь изготавливается при помощи сжигания тунгового, рапсового масла или свиного жира, она очень подходит для детальной работы, очень черная и блестящая, благодаря чему применяется для самых лучших произведений искусства, обеспечивая эффект роскоши и великолепия. Особенно часто этим видом туши пользовались мастера эпохи Мин и Цин.

Бумага

Бумага является одним из четырех великих изобретений Китая, она была изобретена Куи Лунем при императоре Хэди династии Восточная Хань. Бумага является одним из важнейших материалов для живописи и каллиграфии. Необходимо заметить, что в китайской графике используется специальная сюаньченская бумага как способная наиболее полно выразить художественные особенности графики.

Сюаньченская бумага делится на сырую и зрелую. Зрелый сюаньчен обрабатывается купоросом для улучшения водоотталкивающих свойств, это хорошая бумага для кропотливой и тщательной работы над художественным произведением, на нее можно повторно наносить краски и перекрашивать ее вновь и вновь. Такая бумага использовалась для тонкого письма, портретов, жанра «цветы и птицы» и т.д. для достижения наилучшего художественного эффекта. Сырой сюаньчен не проходил обработку купоросом, он легко впитывает воду, на нем легко достичь игры разных оттен-

ков туши. Этот вид бумаги широко используется для монохромной живописи брызгами, техники наложения туши для достижения художественного эффекта смешения воды и туши, обычно используемого в живописи идей.

Для того чтобы отличить хороший сюаньчен от плохого, необходимо попробовать сделать по нему мазок кисточкой. Если в мазке остаются следы от самой кисточки, значит, впитываемость бумаги средняя. Если нет возможности сделать мазок кисточкой, то следует посмотреть на лист сюаньчена на свет и попробовать лизнуть его поверхность: если язык почувствует шероховатость, то это плохая бумага. Если же язык прилипнет, то это сюаньчен хорошего качества.

Тушечница

До эпохи Тан материалами для тушечницы служили керамика, камень, железо, но наиболее распространенной была керамика. Люди растирали тушь на кирпиче или черепице, если в них имелось углубление, то это и становилось тушечницей. Впоследствии материалы для тушечниц становились все более изысканными, а техника изготовления – более искусной.

Итак, краткий анализ используемых в китайской традиционной живописи инструментов и материалов дает основание сделать вывод, что техника исполнения и технология бумаги, красок, кистей играли важную роль в творческом процессе как специфическом ритуале художественно-образного отражения мира. Китайские художники смогли продемонстрировать всему миру высокие достижения в области изобразительного искусства благодаря не только таланту его творцов, но и устоявшимся традиционным техникам и технологиям, используемым в практической деятельности.

Список литературы

1. Ван, Боинь. Всеобщая история искусства Китая / Боинь Ван. – Шандон: Шандонское просветительное издательство, 1996. – 65 с.
2. Хань, Вэй. Китайская живопись / Вэй Хань. – Пекин: Высшее образовательное издательство, 2002. – 17 с.

For centuries the Chinese traditional painting retained specific artistic features, typical for distinctive national culture. From ancient times Chinese craftsmen worked out technology of writing on parchment, paper, silk, invented instruments, improved methods of their use in the creative process. Due to the genius of painters, pencil artists, inventors, art of China occupied a special place in world culture.

УДК 391

О.А. Пенькова,
доцент кафедры изобразительного искусства факультета
искусств ГрГУ им. Я. Купалы (г. Гродно)

К ВОПРОСУ О ГЛАМУРЕ

Рассмотрено определение гламура, сделана попытка обозначить его функции и элементы. Данный вопрос требует осмысления и понимания, так как гламур влияет на формирование образа жизни человека с позиции потребительства и на унификацию символических ценностей.

Гламур – это явление присуще человеку или же навязано ему извне, оно постоянное или временное, каковы его функции?

Первые фиксации слова «гламур» (произношение по французскому образцу, хотя в современном виде и значении слово сформировалось в английском) в русском языке отмечены в 1990-е годы, однако широко распространённым оно стало в 2000-е.

Понятие «гламур» постоянно упоминается в связи с шоу-бизнесом и индустрией развлечений, красотой и индустрией красоты, а также социальными группами, которые ими обусловлены или просто взаимодействуют с ними. Средства массовой информации преподносят гламур (хотя и не исключительно) как нечто связанное с представлением модных тенденций. Неделя Высокой моды в Москве, Париже, Лондоне, Милане, Нью-Йорке даёт богатейший материал для освещения показов коллекций ведущих дизайнеров. Изумительные наряды, известные модели на подиуме, знаменитости в зрительном зале, созвездие дизайнерских брендов, праздничная обстановка, демонстрирующая щедрое радушие, олицетворяют собой соблазнительный коктейль из всего столь востребованного в современной коммерческой культуре, т.е. гламур отождествляется с модой. Но мода и гламур не являются синонимами. По этому поводу Жанин Бейсингер, исследовавшая классику голливудского кинематографа и его женскую аудиторию, писала: «...Гламур выходит за рамки моды. Хотя понятие гламура и включает в себя моду, в конечном счете оно означает нечто гораздо большее, нежели то, что женщина надевает на себя. Это “нечто” связано с самой женщиной» [1].

Прилагательное «гламурный» используется для подчеркивания притягательности события и места. Носителями гламура мо-

гут быть как люди (обычно материализующиеся в процессе их намеренного производства), которые соблазняют, вызывая ассоциации с такими качествами как безупречная, почти нереальная красота, сексуальность, театральность, богатство, динамизм, праздное времяпрепровождение, скандальная слава, так и предметы потребления. К элементам гламура относятся намек на экзотику, намеренная броскость и таинственное происхождение. В связи с этим многие звезды эстрады, шоу-бизнеса, политики изучают свои генеалогические корни, чтобы добавить интриги в имидж.

Слово «гламур» вошло в привычное употребление в 1930-е годы. Обращение к словарю Фаулера дает следующее определение слова «гламур» (англ. *glamour*) «обманчивое или соблазнительное очарование». Вебстерский словарь, (Websters Third New International Dictionary, 1961) предлагает следующее толкование: «неуловимая, таинственно волнующая и зачастую иллюзорная привлекательность, которая будоражит воображение и пробуждает в человеке стремление к необычному, неожиданному, яркому и экзотическому».

Истоки гламура следует искать в «старом режиме» во Франции с XV по XVIII век (вплоть до революции 1789 года). В феодальной Европе законы, регулирующие потребление предметов роскоши, оставляли право использования в одежде определенных цветов и дорогих тканей только за аристократами и придворными. В связи с этим роскошь и соблазнительный внешний вид были признаками высших слоев общества. Исследователь Джон Харви указывает на то, что во время буржуазной революции мужчины всех классов отказались от цвета и украшений в одежде. Традиционным мужским цветом в XIX веке стал черный, а декоративность, роскошь и обольщение перешли в разряд исключительной прерогативы женщин.

Гламур как система обольщения ярко проявляет себя в 1930-е годы в Голливуде, где было налажено крупное «серийное» производство гламурных образов. Маргарет Торп в работе об американских кинозвездах дала такое определение гламура: «сексапильность плюс роскошь плюс элегантность плюс романтические отношения» [2]. Молодых актеров и актрис ставили в жесткие рамки сверкающих типажей, чья красота, захватывающий образ жизни ослепляли публику. Современные гламурные образы – это ярко упакованное воплощение индивидуальных грез и устремлений, которые могут существовать только в мире кино, масс-медиа, на страницах журналов и в рекламных роликах, т.е. это улучшенная версия обык-

новенной женщины. Во Франции принят закон, обязывающий делать пояснительную пометку на фотообразах, представляющих улучшенную версию современной женщины с помощью компьютерных технологий. В англоязычном мире понятия «гламурное фото» и «гламурная фотомодель» (англ. *glamour photo*, *glamour model*) отсылают прежде всего к определенному жанру эротической фотографии, но в русском языке это далеко не обязательно. В русском языке синонимами являются слова «шикарно, шик». Гламур – это качество, опирающееся на реальность, но в большей степени – созданный искусственно, срежиссированный и сконструированный образ реальности, который прежде всего визуален, состоит из ретушированной версии реального человека или ситуации и появляется благодаря пристальному вниманию аудитории.

Сегодня гламур стал обычным явлением в современной культуре и даже имеет оттенок непристойности и иронии. Поскольку истинное предназначение данного качества – восхищать массовую аудиторию, оно не отличается утонченностью и слишком часто балансирует на грани дурного вкуса, способствует укреплению позиций потребительства как образа жизни. Большое концертное шоу, выставка изобразительного искусства, презентация, претендующие на публичный и медийный успех, работают с эстетикой фешенебельного гламура, что перерастают в работу в эстетике гламура и приводит к апеллированию наиболее модными сейчас эмблемами глобальной потребительской культуры. Вторжение в поле гламура приводит к превращению традиционного и новаторского в престижный рыночный объект. Гламур сегодня – продукт глобальных технологий, направленных на усредненность и унификацию символических ценностей, где художественный объект приравнивается к увеселительному аттракциону, предназначенному доставлять зрителю исключительно приятные минуты. Рита Фельски считает, что «даже женщина теряет присущую ей ауру в век технологического воспроизводства, когда женская природа лишается своей таинственности и обесценивается» [3].

До сих пор не создана единая теория гламура, которая объяснила бы это явление и показала, как оно «работает». Возможно, концепция упадка духа искусства в век механического воспроизводства, выдвинутая Вальтером Бенджамином, будет теоретической предпосылкой к теории гламура. Согласно его утверждениям, благодаря механическому воспроизводству искусство, возможно, обретает коммерческий потенциал, но при этом выхолащивается.

Откуда черпать ресурсы, позволяющие противостоять притягательному обаянию гламура? Славой Жижек, словенский философ, предлагает культивировать жесты пассивной агрессивности. Вместо лобового столкновения с институтами гламура пассивная агрессивность предлагает настойчивое и самодостаточное воплощение собственных проектов без оглядки на окрики господствующей моды. Соппротивление гламуру может стать вполне релевантной, художественной стратегией, противопоставляющей гламуру политически активную позицию, высокий уровень социальной рефлексии и четкое осознание своего этического назначения.

Список литературы

1. Basinger, J. A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women 1930–1960 / J. Basinger. – London: Chatto and Windous, 1994. – P. 137.
2. Farrand Thorp, M. America at the Movies / M. Farrand Thorp. – New Haven: Conn, 1939.
3. Felski, R. The Gender of Modernity / R. Felski. – Cambridge: Harvard University Press, 1997.
4. Walter, B. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction / B. Walter // Illuminations. – London: Fontana, 1973.
5. Уайт, Н. Fashion-бизнес: теория, практика, феномен / Н. Уайт. – Минск: Гривцов Паблішер, 2008. – С. 272.

The paper deals with the definition of 'glamour' attempting to define its functions and composing elements. This issue needs further sensitizing, as soon as the phenomenon of 'glamour' influences the human way of living in the scope of consumption and unification of symbolic values.

УДК 75.052 (476)

Г.В. Пілецкая,
выкладчык кафедры выяўленчага мастацтва факультэта
мастацтваў ГрДУ імя Янкі Купалы (г. Гродна)

МАНУМЕНТАЛЬНА-ДЭКАРАТЫЎНЫЯ ТВОРЫ Ў ЭКСТЭР'ЕРАХ ГРАМАДСКІХ БУДЫНКАЎ ГРОДНА

Аналізуюцца асаблівасці развіцця манументальна-дэкаратыўнага мастацтва ў г. Гродна на працягу другой паловы XX ст. Увага звернута да праблемы вырашэння гродзенскімі мастакамі-манументалістамі пытанняў эстэтычнай і ідэйнай арганізацыі гарадскога асяроддзя. Разглядаюцца асаблівасці тэматыч-

нага, вобразна-пластычнага, кампазіцыйнага вырашэння манументальных кампазіцый у экстэр'ерах гарадскіх будынкаў.

Развіццё манументальна-дэкаратыўнага мастацтва на Гродзеншчыне, пачынаючы з 1960-х гадоў, было непасрэдна звязана з той адметнай роллю, якая надавалася мастакам-манументалістам у краіне ў працэсе вырашэння задач ідэйна-эстэтычнага выхавання грамадства, актыўнага пераўтварэння асяроддзя жыццядзейнасці чалавека. Гэты від творчасці атрымаў адпаведную падтрымку на дзяржаўным ўзроўні. Асабліва запатрабаванасць у манументальных творах, агульныя задачы і падтрымка дзяржавы вызначалі ролю і характар мастацтва ў кожным з рэгіёнаў. Большасць манументальна-дэкаратыўных работ, створаных у Гродне, з'яўляюцца неад'емнай часткай сённяшняга асяроддзя жыццядзейнасці чалавека і патрабуюць вывучэння і асэнсавання.

З 1960-х гадоў на базе гродзенскіх мастацка-вытворчых майстэрняў пачалі выконвацца асноўныя віды манументальных і афарміцельскіх работ. Гэта быў этап назаплення мастакамі першапачатковага вопыту ў галіне манументальнай творчасці. Сваёй дзейнасцю яны падрыхтавалі глебу для далейшага замацавання пазіцый прафесійнага манументальна-дэкаратыўнага мастацтва ў вобласці.

Гродзенскія жывапісцы і графікі (Л. Налівайка, М. Апіёк, А. Сільвестраў, Д. Парахня, А. Клімянкоў, архітэктар К. Асадаў і іншыя) ў 1960-я – 1970-я гады актыўна ўдзельнічалі ў афармленні будынкаў вялікімі жывапіснымі пано. Часавыя кампазіцыі былі неад'емнай часткай гарадской культуры і займалі галоўнае месца ў сістэме ўрачыстага афармлення вуліц і плошчаў падчас штогадовых дзяржаўных святаў альбо значных падзей. Увага надавалася ўсяму – ад выгляду вітрыны магазіна да агітацыйных пано, значных па сваім змесце і актыўнасці ў грамадскім жыцці. Вялікія дэкаратыўныя палотны, разнастайныя па форме, адыгрывалі галоўную ролю ў святочнай арганізацыі гарадской прасторы манументальнымі сродкамі. Ім было ўласціва абагульненае раскрыццё вобразаў, а кампазіцыйнае і каларыстычнае вырашэнні адпавядалі ўмовам успрымання твораў у экстэр'еры. Большасць пано выконвалася клеявымі фарбамі на грунтаваным палатне. Знайшла таксама прымяненне тэхніка роспісу па тынкоўцы, а для мазаічнага набору ўжывалася абколатая керамічная плітка, фарбаваная ручным спосабам, у спалучэнні з каляровым цэментом.

У гэтым плане найбольш адметнай і наватарскай на той час была творчасць гродзенскай мастачкі Л. Налівайка. У аснову фарміравання яе мастацкай канцэпцыі пакладзены па сутнасці традыцыі віцебскага мастацтва 1920-х гадоў. Яшчэ падчас навучання на мастацкаграфічным факультэце Віцебскага педагагічнага інстытута незалежная творчая пазіцыя Л. Налівайка, яе імкненне да свабоднага формаўтварэння, умоўнасці і абагульнення дзеля дасягнення вобразнасці, захапленне дэмакратычнымі наватарскімі задачамі сталі вынікам знаёмства з узорамі віцебскага авангарднага мастацтва праз адчынення фонды, легалізаваную літаратуру [1, с. 76.].

Працуючы ў Гродне на працягу 1966 – 1976 гадоў, мастачка займалася не толькі станковымі відамі творчасці, але і праводзіла вялікую працу па мастацкім афармленні інтэр’ераў і экстэр’ераў гарадскіх будынкаў, спрабуючы прыўнесці ў архітэктурныя праекты свой наватарскі погляд на задачы мастацтва. Іх яна бачыла ў выхаванні грамадства ў рэчышчы новых эстэтычных густаў, адпаведных жыццёвым рэаліям. З успамінаў самой Л. Налівайка вядома, што яна адразу адчула рамантычнае захапленне планами манументальнай прапаганды, агітацыйным мастацтвам, жаданне засвойваць магчымасці матэрыялаў манументальнай творчасці і новыя, нават самыя працаёмкія тэхналогіі з мэтай дасягнення іх гарманічнай суаднесенасці з ідэяй і зместам твора. Выкананыя мастачкай маштабныя дэкаратыўныя пано, замацаваныя на фасадах будынкаў, адыгрывалі важную ролю ў сцвярджэнні найважнейшых ідэй грамадства, велічнасці і «манументальнасці» падзей.

З канца 1970-х і да сярэдзіны 1990-х гадоў можна назіраць больш разнастайныя працэсы ў мастацкім жыцці горада. Для Гродна гэты перыяд – этап фарміравання цікавага творчага асяродка, у тым ліку і за кошт спецыялістаў-прафесіяналаў у галіне манументальнага мастацтва. Сярэдняе і маладое пакаленні мастакоў – выпускнікоў Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута былі здольны ўнесці разнастайнасць і новыя інтанацыі ў адносна роўны да гэтага часу фон.

1970-я – 1980-я гады з’явіліся для горада этапам шырокага будаўніцтва. Былі ўзведзены новыя кварталы жылых дамоў, грамадскія будынкi, якія патрабавалі афармлення. Мастацкі савет на Гродзеншчыне, у склад якога ўваходзілі пераважна жывапісцы і графікі (М. Апіёк, М. Плужнік, К. Пятроў, А. Захараў, К. Асадаў і іншыя) не адмаўляў новы рух і станоўча ставіўся да працы мала-

дых мастакоў на аб'ектах. Гэта быў час засваення архітэктурнай прасторы, калі прынцыпы гарманічнага існавання твораў бачыліся ў іх адпаведнасці дакладным канструктыўным прыёмам архітэктурны. Менавіта архітэктурна, яе ясныя рытмы ў значнай ступені вызначалі пластычнае і кампазіцыйнае вырашэнне манументальных твораў. Пашыраўся прынцып комплекснага афармлення будынкаў сродкамі манументальна-дэкаратыўнага мастацтва.

Асаблівасці будаўніцтва вызначалі спецыфічныя ўмовы для працы гродзенскіх манументалістаў. У даследуемы перыяд іх увага была скіравана пераважна да раёнаў новай забудовы. Гарадскім будынкам уласцівы невялікія маштабныя характарыстыкі, што абумоўлівала адносна камерны характар ствараемых работ. У рэалізацыі манументальных праектаў гродзенскія мастакі не былі пазбаўлены ўплыву шэрагу негатыўных фактараў, сярод якіх нізкі эстэтычны ўзровень архітэктурна-прасторавога асяроддзя, да стандартаў якога яны вымушаны былі прыстасоўвацца, недастаткова моцная вытворчая база майстэрняў. У некаторых выпадках тэхнічныя пагрэхі будаўнікоў вялі да заўчаснага разбурэння твораў. Акрамя таго, манументалісты гублялі больш паловы свайго часу на справаводства, забеспячэнне матэрыяламі, падсобныя работы.

Адной з першых спробаў уасаблення ідэі комплекснага вырашэння архітэктурнага асяроддзя стала праца мастакоў-манументалістаў над афармленнем прафілакторыя вытворчага аб'яднання «Азот» у Гродне (М. Лук'янаў, С. Палякоў, Г. Буралкін). Сістэма манументальных твораў, якія на сённяшні дзень не захаваліся, уключала дэкаратыўны мазаічны рэльеф у экстэр'еры (ён запаўняў плоскасць фасаднай сцяны), зграфіта С. Палякова і роспісы М. Лук'янава ў інтэр'ерах.

Шырокі эпічны размах уласцівы манументальна-дэкаратыўным кампазіцыям С. Палякова. Паслядоўнік вядучых расійскіх манументалістаў, ён набыў якасці маштабнага экспрэсіўнага мыслення падчас вучобы ў Ленінградскім вышэйшым мастацка-прамысловым вучылішчы імя В. Мухінай. Асаблівасці, уласцівыя стылю мастака, рысы эпічнага гучання вобразаў, сімвалічнасць кампанентаў праявіліся ў дзвюх работах: «Зямля Беларуска» і «Песня пра Нёман», выкананых у тэхніцы зграфіта ў экстэр'еры будынка былога прадзільна-нітачнага камбіната ў Гродне. Гэта амаль адзіныя прыклады буйнамаштабных твораў гэтага перыяду, што існуюць на Гродзеншчыне. Зграфіта, выкананыя ў раёне

новой забудовы, на паўночнай ускраіне горада, звернуты да галоўнай магістралі і сваім дынамічным вырашэннем далучаюцца да фарміравання гарадскіх рытмаў, уносяць змястоўны пачатак у асяроддзе. Як адзначыла мастацтвазнаўца А. Шамрук, ім адводзілася функцыя «мастацкіх акцэнтаў уезду ў Гродна з боку суседняй Літвы» [2, с. 16].

Кампазіцыі разлічваліся на прагляд здалёк, з розных кропак і адлегласцей і таму патрабавалі адпаведнага мастацкага вырашэння, пэўнай трактоўкі выяўленчай формы. Мысленню мастака ўласціва філасофскае асэнсаванне заяўленай тэмы, шырыня абагульненняў, імкненне звязаць тагачасныя рытмы жыцця з гісторыяй роднай зямлі. Алегарычныя вобразы зграфіта адлюстроўваюць сутнасць суіснавання чалавека і прыроды, агульнае ўяўленне пра ролю чалавека як асноўнага творцы каштоўнасцей, пра яго месца ў свеце. Выяўленчы рад мастак будзе свабодна, яднае эпізоды, супастаўляе сімвалічныя выявы. Праяўляецца сэнсавая шматслойнасць, дзякуючы варыятыўнасці вобразнага прачытвання.

Вобразна-пластычнае напаўненне кампазіцый узбагачаецца кантрастам маштабаў, экспрэсіўнай пластыкай, дыяганальнымі рухамі, вастрынёй ракурсаў, што супрацьпастаўляецца стрыманаму і невыразнаму вобразу архітэктуры. Шырокія магчымасці дэманструе сама тэхніка, якая дазваляе праз абагульненне формы прыйсці да завершанасці задумы. Мастак улічвае законы зрокавага ўспрымання, якое імкнецца вылучыць галоўнае, і таму арыентуецца на прадуманую арганізацыю прасторава-сэнсавых сувязей, выяўленне асноўных структурных ліній і накірункаў. Сёння цэласнасць успымання зграфіта парушана. Дрэвы, што ствараюць заслону, і блізкае размяшчэнне пешаходнай зоны абмяжоўваюць магчымасці засцяроджваць увагу на кампазіцыях, што, зразумела, уплывае на кантакт глядача з творамі.

На ўспрыманне лірыка-эпічнага зместу была разлічана кампазіцыя М. Лук'янава на паўднёва-заходняй ускраіне Гродна, выкананая ў тэхніцы зграфіта на будынку стаматалагічнай паліклінікі. Заяўленая тэма мацярынства і сувязі пакаленняў, духоўнай павязі чалавека з зямлёй тоіць у сабе шырокія магчымасці інтэрпрэтацыі, не да канца скарыстаныя мастаком. Вобразам недастаткова той выразнасці і эмацыянальнасці, каб надаць твору належнае гучанне. Работа губляецца сярод забудовы і выглядае выпадковай.

Цікавым прыкладам дэкаратыўнага аздаблення экстэр'ера гарадскога будынка бачыцца пано У. Коўзуса на фасадзе крамы

«Біруза» ў Гродне. Ідэя будынка, яго назва цалкам падтрыманы колера-пластычнай распрацоўкай дэкаратыўнага зграфіта. Фармальнае вырашэнне кампазіцыі вызначаецца тэктанічнымі асаблівасцямі пабудовы. Пры дапамозе колеру і модульнай формы мастак наладжвае тактоўную дэкаратыўна-арнаментальную сувязь з архітэктурай, развівае яе пластычныя характарыстыкі. Паўсферычны модуль дробнага маштабу, завязаны ў разнастайныя камбінацыі, знаходзіць водгук у арачных завяршэннях аконных праёмаў і адпавядае камернаму характару аднапавярховага будынка. Канфігурацыі з круга, квадрата, паўсферычнай формы і іх колеравая варыятыўнасць ствараюць выразны рытмічны малюнак і ў пэўнай ступені імітуюць рух.

Праз сістэму простых і выразных камбінацый геаметрычных форм мастак выяўляе лагічную, упардкаваную сістэму сваіх уражанняў ад з'яў сусвету. У такіх абстрактных візуальных эфектах узгадваецца арыентацыя на эстэтыку дэмакратычных мастацкіх кірункаў, такіх, як оп-арт і поп-арт. Гэта сведчыць аб імкненні мастака наблізіцца да разумення асноў новага мастацтва. Аналізуючы асаблівасці творчай пазіцыі У. Коўзуса ў дачыненні як да станковага мастацтва, так і да працы на аб'екце, мастацтвазнаўца П. Васілеўскі заўважае, што мастак у сваіх творах «праводзіць паралелі паміж кампазіцыйнай структурай японскай архітэктуры і модульнай сістэмай заснавальніка оп-арта В. Вазарэлі» [3, с. 62].

Асобнае месца ў творчай практыцы гродзенскіх манументалістаў у гэты перыяд займае праца ў інтэр'ерах і экстэр'ерах дзіцячых садкоў у Гродне. Спецыфіка функцыянавання гэтых будынкаў патрабуе не меншай адказнасці за вобразна-эстэтычнае фаміраванне асяроддзя для дзяцей. У мастацкім афармленні экстэр'ераў дзіцячых садкоў распаўсюджанне атрымалі мазаікі. У асноўным гэта анімалістычныя кампазіцыі альбо сюжэты з удзелам казачных герояў. Мазайным пано, выкананым на фасадах тыпавых будынкаў, надавалася роля выразных дэкаратыўных акцэнтаў асяроддзя. Яны сталі адлюстраваннем імкнення мастакоў дасягнуць максімальнага эфекту насупраць рэальным умовам архітэктуры. Такімі з'яўляюцца мазаікі У. Коўзуса на фасадзе дзіцячага садка № 83, а таксама кампазіцыі «Мацярынства» і «Маленькі Арфей», «Русалачка» і «Дзеці з конікам», выкананыя У. Казаковым для дзіцячых садкоў № 54 і № 57.

З першай паловы 1990-х гадоў адбываюцца кардынальныя змены ў грамадска-палітычным, эканамічным і культурным жыцці Беларусі. Адсутнасць заказаў і дзяржаўнай падтрымкі, недаступнасць многіх матэрыялаў паставілі развіццё манументальна-дэкаратыўнага мастацтва Гродна і вобласці ў неспрыяльныя ўмовы. З гэтага часу можна назіраць паступовы адыход гродзенскіх мастакоў-манументалістаў ад працы на аб'ектах. З другога боку, архітэктура стала развівацца на глебе новых канцэпцый, з выкарыстаннем адметных канструктыўных і тэхналагічных вырашэнняў, што фарміруюць яе сучасны вобраз. Перспектыва выканання манументальнага твора становіцца магчымай пры ўмове першапачатковага ўключэння мазаікі ці зграфіта ў праект будынка на этапе яго распрацоўкі.

Сярод сучасных адзінкавых прыкладаў аздаблення экстэр'ераў сродкамі манументальна-дэкаратыўнага мастацтва можна адзначыць зграфіта А. Сільвановіча, прысвечанае Ўсебеларускаму фестывалю нацыянальных культур. Дэкаратыўная кампазіцыя на адным з фасадаў у гістарычнай частцы горада ўвасобіла вобразы нацыянальных культур, якія набылі сімвалічнае, дэкаратыўна-арнаментальнае трактаванне.

Такім чынам, аналіз мастацкіх твораў, уключаных у прастору гродзенскіх экстэр'ераў, дазваляе паглыбіць агульнае ўяўленне пра ўзровень беларускага манументальнага мастацтва і дапоўніць карціну яго развіцця новымі звесткамі. Без звяртання да мастацкай спадчыны мінулых дзесяцігоддзяў, без асэнсавання прафесійных традыцый і творчага патэнцыялу мастакоў немагчыма глыбокае разуменне сучасных мастацкіх працэсаў.

Спіс літаратуры

1. Шунейка, Я.Ф. У мастацкім і навуковым пошуку: Слова пра Людмілу Налівайку / Я.Ф. Шунейка // Роднае слова. – 2000. – № 11. – С. 76 – 79.
2. Шамрук, А.С. Гродзенскія акцэнты / А.С. Шамрук // Мастацтва Беларусі. – 1988. – № 6. – С. 15 – 18.
3. Васілеўскі, П. Крэда – гармонія / П. Васілеўскі // Мастацтва Беларусі. – 1987. – № 10. – С. 62 – 63.

The scientific article is devoted to the development of monumental-decorative art of Grodno throughout second half of XX-th century. This period is characterized by upsurge in the development of artistic design of building. Object of research – monumental-decorative art, and a subject – figurative, thematic, composite structure of works in exteriors of buildings of the town.

УДК 700-799; 74

В.В. Подорожня,

руководитель кружка «Солнечное искусство» Центра творчества детей и молодежи, мастер народного творчества соломоплетения Белорусского союза мастеров народного творчества (г. Минск)

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО СОЛОМОПЛЕТЕНИЯ В АСПЕКТЕ СОВРЕМЕННОГО РАЗВИТИЯ

Плетение является древнейшим из ремесел. Использование соломы злаковых растений для плетения различных предметов обихода относится к тому периоду истории человеческого общества, когда было освоено земледелие [1]. Тогда с культивированием злаковых пшеницы, ржи, ячменя образовался недорогой и распространенный источник сырья – солома, его активно использовали в жизни: утепляли жилище, подмешивали себе в хлеб в неурожайные годы. Солома шла на корм скоту, из неё изготавливали различную хозяйственную утварь.

Земледельческие народы наделяли стебли злаковых особой духовной сущностью, верили в дух хлеба, заключенный в этом природном материале. Поэтому солома всегда была превосходным материалом для создания различных обрядовых атрибутов и украшений, которые со временем стали выполнять по традиции [2].

В настоящее время произведения мастеров соломоплетения широко известны как уникальное художественное явление, яркий пример жизнеспособности народного искусства и его развития. Белорусские сувениры из соломки весьма популярны за рубежом.

Неповторимые по своему национальному колориту предметы соломенного искусства основываются на лаконичных художественных приёмах, почти забытых в крестьянской среде и получивших новое развитие в работах мастеров белорусской соломенной пластики [1].

Изображения из соломки связаны с народными обрядами и обычаями, насыщены образной символикой. Например, фигурки козы, петуха, голубя ставили на рождественский стол. Конь символизирует богатство, успешность, блеск его гривы напоминает бег солнца по небу. Конь или козлик принимали участие в свадебном обряде. С соломенными жаворонками в первые дни звали – «гукали» весну. Сувенирный веник, повернутый ручкой вниз,

обозначает «приметание» денег в жилище, а ручкой вверх – изгоняет нечистую силу.

Элементы из соломки несут глубокую образную содержательность благодаря лаконичным художественным приемам: выплетание, связывание, выгибание стеблей, а также передача характерных особенностей внешнего облика человека или животного, строения его головы, соблюдением отношений длины туловища и его толщины, длины ног к размеру туловища, и оформление каркаса декоративными элементами. Пространственные пауки и плетенки притягивают взгляд упорядоченным сочетанием элементов. Образная содержательность очень важна в передаче культурных традиций белорусского этноса и имеет несомненную эффективность воздействия на образное мышление ребенка [3].

Современное осмысление приемов и технологий выполнения изделий из соломки позволяет ребенку осваивать уникальные приемы работы в материале, приобретать тактильные ощущения, специфические навыки традиционной культуры.

Начиная со второй половины XX века и по настоящее время традиции народного искусства соломоплетения переосмысливаются, простейшие приемы возможно использовать как отдельные элементы в многосоставной конструкции [4]. Мастера используют традиционные приемы, технологии выполнения и разрабатывают новые, применяют современные материалы: пенопласт для вырезания основы, клей ПВА, проволоку, леску и другие. Благодаря этому стало возможным создание сложнейших произведений соломенного искусства.

Богатое духовное и материальное наследие белорусского соломоплетения успешно воспитывает и развивает личность ребенка. Простые и сложные плетенки, приемы работы насыщены глубиной внутреннего содержания. Например, образ солнца, узнаваемый в витом плетеном круге, может быть воплощен в более сложных деталях: «Грива для Зубра» и композиции: «Жатвенный веночек», «Соляренный знак». Выполняя плетение, школьник отождествляет процесс работы с движением жизни, чередование элементов как сочетание событий в жизни предков и учится постигать гармонию в реальной жизни [3]. Изготавливая фигуру, человек вкладывает в нее свое состояние души, свои мысли и надежды. Так, занятия в кружке соломоплетения способствуют релаксации, переключению внимания и, как следствие, – уравновешенному душевному состоянию, развивают терпеливость, сосредоточенность, старатель-

ность, усидчивость, прививают трудолюбие, развивают духовную и эмоциональную сферу личности.

Таким образом, можно сделать вывод: народное искусство соломоплетения несет в себе глубокий пласт традиций и мировоззрений наших предков [4] и открывает широкие возможности для творчества и поиска новых форм изображений, оно погружает личность в духовный мир. Следовательно, оно способствует всестороннему современному культурному развитию человека.

Список литературы

1. Лобачевская, О.А. Плетение из соломки / О.А. Лобачевская. – М.: Культура и традиции, 2000.
2. Лобачевская, О.А. Плетение из соломки: Техника. Приёмы. Изделия: энциклопедия / О.А. Лобачевская. – М.: АСЕ Пресс Книга, 2008.
3. Сокольникова, Н.М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе / Н.М. Сокольникова. – М.: Академия, 1999.
4. Репина, Т.А. Художественные изделия из соломки. Спецтехнология / Т.А. Репина. – Минск: Беларусь, 2006.

УДК 003.62+316.773.2

О.А. Почкаева,
аспирант БГАИ (г. Минск)

ОСОБЕННОСТИ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ ТОВАРНОГО ЗНАКА. СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ

Рассматриваются место и роль товарного знака в социокультурном пространстве. Формообразование знака обусловлено смыслом, представленным в соответствующей визуальной форме, воспринимаемой на эмоциональном уровне. При проектировании знака учитывается то, что современный товарный знак является транслятором семантических кодов, элементом межкультурной коммуникации.

Промышленная революция XX века значительно ускорила и упростила выпуск огромного количества потребительских товаров, зачастую однотипных. Возросшая конкуренция привела к развитию дизайна, производство товаров – к потребности в товарных знаках. Товарный знак как элемент рекламы – дитя бурного века и результат социальных модификаций, изменений в ценностной си-

стеме современного человека и его образа жизни. Товарный знак, наследуя многочисленные знаковые формы в истории человечества, является феноменом нашего времени. Окружающее человека пространство перенасыщено простыми и сложными знаковыми формами. Мы живем в знаково-виртуальной среде. В современном понимании социальная информация практически совпадает с самой культурой, в которой формируется и которую определяет. На наших глазах рождается слой культуры, качественно весьма разнообразный. В 1974 году Бюро Патентов и Товарных Знаков США зарегистрировали 1 000 000-й по счету знак, всего же в мире только зарегистрированных ТЗ насчитывается свыше 5 млн [1].

Первоначально товарный знак служил средством идентификации и регистрации. Еще в середине прошлого века К. Веркман определил, в частности, такие его функции: фиксировать отличительные особенности изделий; позволять потребителям узнавать изделия; облегчать потребителям запоминание изделий; указывать источник происхождения; доносить информацию об изделиях; стимулировать стремление купить товар; символизировать гарантию качества товара [2, с. 13].

Современный закон дает следующее определение: «Товарный знак и знак обслуживания – обозначение, способствующее отличию товаров или услуг одних юридических или физических лиц от однородных товаров или услуг других юридических или физических лиц» [3].

И все же сухая формулировка закона не отражает сути современного товарного знака. «Сущность знака, как и сущность культуры, рождается на границе» [4, с. 319]. В первую очередь знак способствуют отличию товаров, услуг и их производителей. В то же время современный товарный знак (если производитель товара серьезно относится к своему имиджу и репутации) – продукт художественного, проектного творчества, дизайн-деятельности, в нем отражаются стилистические направления, социальные особенности времени его возникновения.

«Знак – самая элементарная и самая универсальная частица мира графического дизайна» [4, с. 75]. В знаке как наименьшем элементе коммуникационной системы выразительная насыщенность формы доведена до возможного предела. Знак выделился в особую структуру изображения, однако не всякое изображение по своей форме будет являться знаком, как отмечает О.В. Чернышев, чтобы изображение точно соответствовало понятию знаковости,

структура его организации должна строго отвечать четырем фундаментальным требованиям: автономности, различимости, запоминаемости, визуальной активности.

Знак в концентрированном виде заключает в себе все тенденции, присутствующие в дизайн-деятельности. С. Серов указывает на особенности формообразования товарных знаков, обусловленные развитием современных технологий. От упрощенных форм, свойственных функционализму середины прошлого века, дизайнеры перешли к созданию более сложных, визуально насыщенных знаковых форм в русле постмодернизма, иногда выходящих за устоявшиеся в знакообразовании нормы. Большинство современных знаков отличаются использованием сложных композиционных и технических приемов.

В конечном итоге формообразование товарного знака является результатом сплава стилистики и семантики, внешнего и внутреннего, формы и смысла. В нем, как в капле воды, отражается вся сложность окружающего мира. «Морфология изображения в графическом дизайне напрямую связана со смыслом, содержанием изображения» [5, с. 102]. Визуализация понятий формально-пластическими средствами позволяет донести заключенный в нем смысл на уровне не только мыслительном, но и эмоциональном. «Смысл произведений графического дизайна не только выражается, но и постигается посредством восприятия художественного образа» [5, с. 93]. Знак, не соответствующий уровню эстетического восприятия человека – не выполняет полностью своей функции. К.Г. Юнг отмечал, что знаки, символы могут вызывать глубокий эмоциональный резонанс у некоторых людей, и такой психический заряд заставляет их действовать во многом тем же самым образом, как и в случае суеверий или предрассудков. Не случайно некоторые товарные знаки несколько раз подвергались «эстетическому усовершенствованию», или редизайну. Изменялись культурные установки, образ жизни, мода – и визуально устаревшие знаки выпадали из социокультурного пространства, хотя и продолжали нести все то же информационное сообщение.

Пространство культуры определяется определенным набором символов, общим для данного ареала. Знаки могут заключать в себе культурные коды, символы, придающие знаку глубинность и дополнительную ценность в глазах потребителя. «Пронизывающие диахронию культуры константные наборы символов в значительной мере берут на себя функцию механизма единства, осуществ-

ляя память культуры о себе, они не дают ей распасться на изолированные хронические пласты» [6].

Товарные знаки присутствуют во всех сферах нашей жизни. В одних случаях они скромно обозначают продукт и его производителя, не отличаясь художественно разработанной формой, и вызывают у потребителя соответствующую реакцию, точнее, не вызывают никакой. Такие знаки не запоминаются и не выполняют своего прямого назначения. В других случаях – имеют решающее значение, побуждающее к дальнейшему действию, являются ядром фирменного стиля. Конструктивно-формальное и художественно-образное начала находятся в них в состоянии максимальной концентрации. Такие знаки приобретают собственную ценность, становятся основой развития бренда. Люди приобретают не только товар или услугу, но и эмоционально реагируют на товарный знак, несущий комплекс позитивных значений. Такие знаки надолго укореняются в культуре, в современном им исторически соответствующем пласте. «Символ – действенное средство воздействия на сознание и поведение человека только в одном случае – когда его смысл адекватен, «симметричен» этому сознанию, когда он является архетипом реальных ценностей для его потребителей» [7, с. 59]. Одни и те же образы в качестве мотива часто встречаются в прошлом разных культур. Первый зарегистрированный в XIX веке товарный знак – «красный треугольник» – можно также смело отнести к разряду архетипических символов. «В современных знаках важным становится интерпретация этих символов с использованием национальных стилистических трансформаций» [7, с. 58].

К. Веркман впервые исследовал и международные различия знаков на примере зарубежных стран, но в 70-е годы он констатировал распространение международных стандартов и сохранение региональных особенностей в знаках товаров, не предназначенных для международного рынка. В наше время все чаще отмечается тенденция к региональным отличиям в дизайне товарных знаков. В мире глобальной экономики возникают тенденции, противоположные всеобщей интернационализации и глобализации – стремление к фиксации региональных особенностей и использованию архетипических и этнокультурных символов, семантических кодов культуры.

В нашем глобальном мире идет процесс интенсивного обмена не только материальными, но и культурными ценностями

между странами и регионами. И в этом случае функционирование товарного знака переходит из области экономической в область культурную. Т.А. Мазурина выделяет одну из функций товарного знака – указывать на происхождение товара. «Это позволяет рассматривать товарный знак как явление определенной культурной традиции и исследовать влияние тенденций в области культуры на изобразительность и выразительность товарного знака, его художественный образ» [8, с. 190]. Ведь «обозначение, способствующее отличию товаров и услуг» имеют транспортные компании, туристические бюро, книжные издательства, ансамбли, театры, т.е. организации, способствующие установлению контактов между странами и передвижению людей и культурных ценностей. «Знаки – духовные резонаторы. Они существуют не только для того, чтобы фиксировать отличительные особенности товаров... Они – соучастники в деле творения и становления мира как живого организма. Они имеют онтологическое значение, давая жизнь вещам и явлениям, укореняя их в культуре» [4, с. 319].

Существующие информационные технологии существенно меняют и современную культуру потребления. Бренд формирует потребителя, знак приобретает собственную культурную и социальную ценность. То, как будет выглядеть страна в глазах потенциальных туристов и инвесторов, зависит от формообразования товарного знака. Брендинг культуры, искусства, туризма может транслировать национальные и культурные ценности по всему миру и представлять страну происхождения далеко за ее пределами. Туристический бренд «Belagus», построенный на положительных, экологических ассоциациях, может, кстати, сместить акценты в восприятии нашей страны с таких ассоциаций, как «Чернобыль» и «ВОВ» и сделать туризм в нашей стране более привлекательным.

Культурно-экологическая направленность в проектной культуре, по К.А. Кондратьевой, – в сохранении культурных ценностей, накопленных человечеством, использовании и переосмыслении форм прошлого. Задача дизайнера – наполнить социоинформационное пространство работающими знаками, которые действительно отвечают основным требованиям, предъявляемым к знаковой форме, органичными для того культурного пространства, в котором они возникли и функционируют, и образно привлекательными и информативными для их потенциальных адресатов.

Список литературы

1. Режим доступа: <http://www.advi.ru/archive/article.php3?mag=&pid=246&rub=>
2. Веркман, К.Дж. Товарные знаки / К.Дж. Веркман; пер. с англ. – М.: Прогресс, 1986. – 520 с.
3. Закон Республики Беларусь от 5 февраля 1993 года, № 2181-ХП.
4. Серов, С. Графика современного знака / С. Серов. – М.: Линия График, 2005. – 408 с.; ил.
5. Стор, Н.Н. Смыслообразование в графическом дизайне. Метаморфозы зрительных образов / Н.Н. Стор. – М.: МГТУ им. Косыгина, группа «Совьяж Бево», 2003. – 297 с.
6. Топоров, В.Н. Труды по знаковым системам / В.Н. Топоров. – Тарту, 1971. – Т. 5.
7. Тарабуко, Н.И. Символика национальной культуры в коммуникативном дизайне / Н.И. Тарабуко, Т.Н. Пеньковская, Н.Л. Гончарова, Е.Л. Фомина // Дизайн и национальная культура: материалы I Междунар. науч-практ. конф., Минск, 25 апр. 2007 г. – Минск: Изд-во МИУ, 2007. – С. 58 – 60.
8. Мазурина, Т.А. Художественный образ современного товарного знака в контексте культурно-экологической направленности / Т.А. Мазурина // Вес. Адыгей. гос. ун-та. – 2008. – № 10. – С. 190 – 192.

The article considers the trademark place and role in a socio-cultural space. The trademark form development is conditioned by the meaning expressed through a correspondent visual form, which is comprehended at an emotional level. The trademark design process is also to take into account that the modern trademark is a medium of semantic codes and an element of intercultural communication.

УДК 75.052(476)

Е.В. Русачек,

магистр искусствоведения, аспирант кафедры истории и теории искусства БГАИ (г. Минск)

СТАНКОВАЯ ГРАФИКА ГРОДНЕНЩИНЫ 1980-х ГОДОВ

Обозначены основные тенденции развития станковой графики Гродненщины 1980-х годов в контексте национального и международного состояния. На примере творчества графиков-станковистов Гродненщины показаны основные изменения в идейной, тематической, пластической и технической областях графического искусства данного периода. В ходе комплексного анализа станковой графики Гродненщины 1980-х годов сделан вывод о том, что она характеризуется как общенациональными, так и специфическими чертами, т.е. региональными особенностями.

1980-е годы являются показательными в области изменений в изобразительном искусстве Беларуси в целом. Не исключение и станковая графика. Кандидат искусствоведения В.И. Рынкевич отмечает: «В 1960-е – первой половине 1980-х годов произошел настоящий ренессанс белорусской графики...» [1, с. 144]. В 1980-е годы белорусская станковая графика, высвобождаясь из-под идеологического влияния, вырабатывает самобытные отличительные черты. На основе обращения к национальному наследию, его переосмысления к середине 1980-х годов складывается белорусская современная школа графики.

Не отстает в своем развитии и станковая графика Гродненщины. Гродненщина в 1980-е годы имеет достаточно развитую творческую среду. Продолжает свою активную деятельность Гродненская областная организация Союза художников БССР, образованная 6 июня 1972 года, а также открывшиеся в 1974 году Волковысский и в 1978 году Лидский филиалы Гродненских художественно-производственных мастерских. В 1980 году семнадцать художников Гродненщины являются членами Союза художников БССР. В состав секции графики входят художники старшего и молодого поколения. К старшему поколению относятся гродненские графики А.Р. Захаров, К.Н. Петров, В.Д. Щербаков, М.С. Захаркевич, И.И. Барчик, С.Б. Кичко, график и живописец Г.К. Мазуров. Молодое поколение графиков представлено А.И. Горшковозом, А.В. Мосейковым, С.Ж. Кузнецовым, А.А. Лещинским, А.Н. Ларионовым из Гродно, А.Г. Поповым, В.И. Рожко, В.П. Бабашем из Волковыска, А.И. Сударем, И.Н. Латушко, В.Н. Никольским, В. Кучерявенко из Лиды, А.Б. Томко из Новогрудка. Многие из них являются членами молодёжного объединения при Гродненской областной организации Союза художников БССР.

Ведется активная выставочная деятельность. Из архивных материалов известно, что за период с 1980 по 1985 годы состоялось пять персональных выставок художников-графиков Гродно: в 1982 году – живописи и графики А.И. Горшковоза (Гродно), в том же году – живописи и графики Г.К. Мазурова (Гродно) и графики А.Р. Захарова (Минск), в 1985 году – выставка графики В.Д. Щербакова (Гродно), в 1984 – выставка графики А.Н. Ларионова (Гродно).

Также в эти годы проводятся городские выставки, где участвуют не только гродненские графики, но и представители районных филиалов: А.Г. Попов, В.И. Бабаш, В.И. Рожко из Волковыска, А.И. Сударь из Лиды, А. Томко из Новогрудка. Появляются выс-

тавки, где экспонируются произведения художников, отдельного района. В 1980 в Гродно проводится первая выставка лидского филиала. На ней раздел графики представлен молодыми акварелистами В. Кучерявенко, наиболее состоявшимся из лидских художников, и А. Сударем, членом молодёжного объединения при Союзе художников. Параллельно графики Гродненщины участвуют и в республиканских, как правило, тематических выставках.

В 1980-е годы отмечается наличие незначительных международных связей Гродненщины в области графического искусства. Самой значимой является серия культурных мероприятий художников Гродненщины с художниками из города Паневежиса Литовской ССР, длящаяся с 1980-го по 1982-й год. Также поддерживаются творческие связи с художниками городов Смоленска, Москвы, польского города Белостока.

Состояние графики Гродненщины в 1980-е годы определяется чертами, как общего (свойственными в целом белорусскому искусству), так и частного порядка (региональными особенностями). Следует отметить, что во время расцвета идеалов соцреализма его влияние на изобразительное искусство Гродненщины проявлялось в меньшей степени по сравнению с изобразительным искусством других белорусских регионов. Это обстоятельство сформировало специфическую черту станковой графики Гродненщины: графические листы носят, как правило, камерный характер, исключая монументально-пафосную направленность, диктуемую идеалами соцреализма. Однако процесс освобождения белорусского изобразительного искусства от влияния идеалов социалистического реализма, бурно протекающий в 1980-е годы, не мог не отразиться на тематических и идейных составляющих творчества графиков Гродненщины. В эти годы у графиков Гродненщины появляется острая необходимость в поиске новых тем, переосмыслении прежних.

В 1980-е годы в станковой графике Гродненщины по-прежнему звучит тема труда, однако ее интерпретация становится не однородной. Новый угол рассмотрения этой темы представлен в творчестве гродненского графика-станковиста К.Н. Петрова, в 1980-е годы представлявшего старшее поколение художников Гродненщины. Его работы не посвящены напрямую людям труда, они скорее звучат как гимн тому, что было создано трудящимся человеком. Ещё в 1960 – 1970-е годы, впитав общую для того времени тенденцию повышенного внимания художников к стремительно меняющемуся облику города, К.Н. Петров, определяет сферой своих творчес-

ких интересов индустриальные объекты («Производство», серия «Гродненский азототуковый завод» (1963)) и урбанистические мотивы («Новостройка в Гродно», «Новый квартал Гродно» (1961), «Новый дом», «Будни над Неманом»).

В 1980-е годы в рамках темы труда все чаще начинают создаваться образы-символы. Причем лаконичные образы, создаваемые в условиях «сурового стиля», постепенно вытесняются листами лирического характера, появившиеся в русле так называемой «просветленной» графики. Именно в такой своеобразной трактовке, уже в 1970-е годы, подается тема труда А.Р. Захаровым в графическом листе «Рождение формы» (1972).

Интерпретация темы Великой Отечественной войны также начинает видоизменяться. Но идеологические принципы военных и послевоенных лет в первой половине 1980-х все еще сильны и продолжают свое влияние на общую направленность работ. Поэтому изменяется только изобразительный язык графических работ (повествовательный характер графических произведений заменяется более обобщенным, символично-аллегоричным). С конца 1980-х годов, идеологическое влияние на графику постепенно уменьшается. Доступными становятся некоторые достоверные факты войны, которые и начинают использовать графики в своих работах. Исходя из этого, в графических листах на данную тему появляется иной подтекст и соответствующее ему композиционное и пластическое решение. Так, листы А.Р. Захарова на тему памяти о Великой Отечественной войне «Набат Хатыни» (1986) и «Минута скорби» (1988), подняты художником на высоту символического обобщения. Эти работы относятся к новому этапу творчества автора, когда он переходит от линогравюры к работе темперой на картоне. Выполненные в монохромной гамме, они имеют более мягкую пластику линий. В этих работах нет излишнего пафоса. В них перекликается вселенское значение проблемы, представленное как всеобщая память о войне, с чисто психологическим, индивидуальным восприятием, как боль каждого отдельного человека.

В белорусской графике 1980-х годов наряду с миром сконцентрированных размышлений одновременно рождается и находит своё развитие поэтичный мир представлений, фантазии, мечты.

Лириком по всему складу своего характера является гродненский график и живописец В.Д. Щербаков. Главной темой работ художника является отображение образов Гродно и Гродненщины (серия «Силуэты Гродно»). В качестве материала для выполнения

своих графических листов художник, пробуя свои силы в офорте и литографии, останавливается на технике акварели, значительно потесненной на выставках в 1980-е годы. С середины 1980-х годов монументальные, трехмерные работы, которые по своему решению были приближены к живописи, начинают изменяться. Художник свободно моделирует форму в двухмерном пространстве. Листы приобретают плоскостность и декоративность («Радуга над Неманом» (1984)). График изображает фрагменты городского пейзажа, через которые выражает настроение всего города. Тем самым работы становятся более интимными, нарастает лирическое настроение («Улица старого Гродно» (1985), «Каложа» (1986), «Облако» (1986), «Вечерний Гродно» (1986), «Зимний день» (1986)). Лирические акварельные листы создаются и региональными художниками: В.И. Рожко, А.Г. Поповым, В.П. Бабашем из Волковыска, А.И. Сударем из Лиды. Усиливается лирическое начало и в творчестве А.Р. Захарова. График в своих работах всё чаще концентрирует внимание на общечеловеческих ценностях, которые раскрывает через единение человека с природой. Прелесть юношеского возраста с его наивными мечтами и фантазиями передают листы «Проба крыльев» (1981), «Паруса надежды» (1988).

Начиная со второй половины 1980-х годов, в атмосфере переустройства общества, происходит подъем национального самосознания. Национальная тема становится одной из доминирующих. Однако анализ работ станковой графики на территории Гродненщины этого периода указал на некоторую задержку вышеописанного процесса. Здесь эти тенденции только зарождаются. Анализ произведений станковой графики Гродненщины, представленных на выставках в 1980-е годы, показывает, что проникновение художников к истокам национальной самобытности, за редким исключением, дальше разработки сюжета из народной жизни не идёт.

Исходя из формирующихся новых задач графического искусства, художники обращаются к новым пластическим приемам. Декоративность, плоскостность, условность, символизм, стремление к обобщенности и знаковости служат предпосылкой к окончательному уходу графиков Гродненщины от предметности к визуализации абстрактных понятий.

Решение новых концептуальных и пластических задач, как правило, становится возможным в результате смены господствующих техник. Набирая обороты уже с 1970-х, а к 1980-м годам выработав необратимый характер, идет процесс перемещения художе-

ственных сил от линогравюры к литографии и офорту. Возрождается техника сухой иглы, акватинта, возрастает интерес к оригинальным видам графики. В то же время искусствоведы, анализируя выставки 1980-х годов, отмечают небольшое количество экспонируемых работ, выполненных в классических техниках, и проявляют беспокойство о том, что боязнь художников-графиков братья за сложные техники может обернуться утратой профессионализма и понимания тех задач, которые должна и может решать графика. Даже представители старшего поколения графиков с середины 1980-х годов обращаются к смешанным техникам. Так, например, А.Р. Захаров начинает работать в технике линогравюры, затем обращается к офорту, а в 1980-е годы художник, продолжая поиск новых технических возможностей, начинает работать с цветом. Свои листы он выполняет темперой на картоне («Проба крыльев» (1981), «Паруса надежды» (1988), «Набат Хатыни» (1986) и другие). С середины 1980-х годов К.Н. Петров, вслед за А.Р. Захаровым, также увлекается смешанными техниками. Этот шаг стал необходимостью для раскрытия новой тематической направленности в его творчестве. Художник все пристальнее концентрирует свое внимание на человеке. Таким образом, его творческая манера эволюционирует от жестковатых линогравюр, где силуэты людей как бы «заверстаны» в поглотившую их индустриальную панораму, к циклам, раскрывающим проблему взаимоотношений человека и окружающей среды, выполненным в более мягкой комбинированной технике («Берег» из серии «Человек и среда»).

Молодой график, выпускник художественно-графического факультета Витебского педагогического института, А.А. Лещинский начинает свою творческую деятельность в конце 1980-х годов. Сначала работает в технике офорта. Однако сразу же, впитав тенденции того времени, А.А. Лещинский обращается к комбинированной технике (использует гуашь и темперу) и редкой (если ею заниматься серьезно, а не использовать только как эффектный прием) технике монотипии (серия «Женский образ» (1989)). В рамках этих техник он работает практически над одной темой. Эта тема – внутренний мир женщины, глубину которого художник раскрывает посредством сочетания четко и очень тонко подобранной пластики форм, фактурного и цветового решений.

Создателем собственной авторской техники является молодой график А.Н. Ларионов. Его ранние работы определяются темой природы. Но образ природы, создаваемый А.Н. Ларионовым, до-

статочно специфичен. В отличие от акварельных панорам В.Д. Щербакова, природа у А.Н. Ларионова – это скромный букет цветов (серия «Флористические мотивы» (1984)). Однако при кажущейся внешней простоте листы А.Н. Ларионова очень содержательны. В них автор обращается к вечным темам. Так, А.Н. Ларионов создаёт ряд натюрмортов, в которых мотивы белорусской природы и простые предметы быта превращает в символы, посредством которых автор указывает на возможность постижения тайны природы человеком. Художник объединяет эти работы в серию под названием «Метаморфозы» (1988). Работы А.Н. Ларионова – это своего рода метафорические знаки, найденные в общении с родной природой. Представляя собой сплав лиричности с глубоким философским подтекстом, они отличаются благородством и возвышенностью.

Основа современной станковой графики Гродненщины была заложена такими мастерами старшего поколения, как А.Р. Захаров, К.Н. Петров, В.Д. Щербаков, Л.Д. Наливайко. С одной стороны, они совершенствовали прежние находки и приемы, с другой – идя в ногу со временем, избирали тематическое направление и графические техники, отвечающие новым задачам. Их творчество извело путь становления от периода соцреализма до постмодернистских веяний. Но при этом оно сумело развить и сохранить национальные самобытные черты белорусской графики, в том числе и самую значительную черту традиционного белорусского искусства – его человеческое, глубоко психологическое содержание. Творческая деятельность старшего поколения графиков в сочетании с их педагогической деятельностью (К.Н. Петров, А.Н. Захаров) послужила основой для развития нового поколения графиков Гродненщины, а также создала прочный фундамент, который сделал возможным переход на качественно новый уровень развития станковой графики Гродненщины, произошедший на стыке 1980 – 1990-х годов.

Список литературы

1. Рынкевіч, У.І. Актуальныя праблемы развіцця беларускай станковай графікі / У.І. Рынкевіч // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. У 2 ч. / Нацыянальная акадэмія навук Беларусі, Інстытут мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклору. – Мінск, 2006. – Ч. 1. – С. 144 – 148.

The basic tendencies of development of an easel drawing of the Grodno region of 1980th years in a context of a national and international condition are designated. On an example of creativity of artists of grafic of the Grodno region the basic changes

in ideological, thematic, plastic and technical areas of graphic art of the given period are shown. During the complex analysis of an easel drawing of the Grodno region of 1980th years the conclusion that it is characterised both national, and specific lines, i.e. regional features is drawn.

76.01 (7.036.7/7.036.1)

В.В. Стасенко,

кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой книжной графики и дизайна печатной продукции Украинской академии книгопечатания (г. Львов)

НАЦИОНАЛЬНАЯ ФОРМА И ЛИЧНАЯ ХАРИЗМА КАК ДОМИНАНТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА ИЗВЕСТНОГО МАСТЕРА УКРАИНСКОЙ ГРАФИКИ СОФИИ КАРАФФЫ-КОРБУТ

Анализируются факторы, которые определяли особенности художественного метода выдающегося украинского графика Софии Караффы-Корбут. Утверждается, что на формирование стилистики ее произведений повлияли стойкая жизненная позиция, собственные мировоззренческие представления, поиск национально идентифицированных констант. Эволюция художественно-пластического языка ее произведений происходила в сторону формально-декоративной разработки композиций, что способствовало заострению психологизма и выразительности сюжета.

Графика – искусство элитарное и по духу близкое к поэзии. Чтобы полнокровно творить в этой завораживающей области искусства, необходимо уметь абстрагироваться. Творец графических образов должен быть высокообразованным и интеллигентным, чувственным и скрупулезным, способным к ассоциативному мышлению, наделенным острым умом и метким глазом, твердой, решительной рукой. Невзирая на всю свою элитарность, графика остается «народным» и одним из самых распространенных видов искусства, ведь именно она является едва ли ни самой доступной к тиражированию.

Размышляя над особенностями графического искусства, поневоле присматриваешься к его творцам, прежде всего к тем, кто своим личным примером мог бы быть наглядной персонификацией графики, перевоплощаясь из обычного, будничного, ежедневного «мирского» человека в лицо знаковое, или «культовое», как

это принято называть сегодня. Нам кажется, что очень удачно будет с аллегорическим воплощением или персонификацией образа украинской графики недалекого прошлого, проассоциировать неординарную творческую фигуру Софии Караффы-Корбут (23.08.1924 – 29.11.1996) – бурной, а в то же время земной женщины, настоящей «графини из Куткора» («графиней» от слова «графика») называла С. Караффу-Корбут ее приятельница, киевская художница Лариса Иванова. Это, а также благородное происхождение художницы наваяло поэтический образ львовской писательнице Оксане Думанской в одноименной монографии. Куткир – родное село художницы. См.: Думанська, О.І. Графиня з Куткора: біографічна оповідь з голосів самовидців / О.І. Думанська. – Львів: Каменяр, 2004. – С. 79, 81).

Элитарность и интеллигентность, подаренная Софии Петровне судьбой, давние дворянские корни ее семьи (отцом Софии Караффы-Корбут был белорусский шляхтич Петр Караффа-Корбут. Род матери – Марии Бэрэзы, – выводит из Кучинских, которые еще с княжеских времен жили в околицах нынешнего Буска, и Бэрэз – потомков казацких поселенцев, которые укоренились в селе Куткир после уничтожения Екатериной II Запорожской Сечи), особенности и сложности детского воспитания в неполной семье – все это привило молодой художнице чувственность, самостоятельность в суждениях и поступках, мощь в убеждениях. Понятно, что сложная и неоднозначная украинская история XX века отражена и в судьбе художницы, потому Софию Караффу-Корбут в полной мере можем считать ребенком этой эпохи.

К графике София Петровна пришла «закономерно случайно». По окончании львовской школы сестер василианок и гимназии, трехлетней учебы в Художественной промышленной школе она в 1946 г. поступила в Львовский государственный институт прикладного и декоративного искусства на живописный факультет. Из-за вольнолюбивого характера и страсти к формальным поискам С. Караффу-Корбут перевели с престижного живописного отделения на графику. Однако завершить учебу на этом отделении ей также не удалось – в 1951 году отделение прикладной графики было ликвидировано, а большинство студентов переведено в Киев и Харьков. София Караффа-Корбут, учитывая семейное положение и материальные затруднения, отказалась для продолжения учебы переехать в Киев, поэтому перевелась на отделение керамики, где менее всего ограничивали формальные поиски (Бадяк, В.П. Фундатори.

Львівська національна академія мистецтв: 1946 – 1953 рр. / В.П. Бадяк. – Львів, 2007. – С. 98, 117; «Она хотела овладеть всеми жанрами и техниками живописи, а к графике обратилась случайно, чтобы не «пришили» формализма». См.: Думанська, О.І. Графиня з Куткора: біографічна оповідь з гласів самовидців / О.І. Думанська. – Львів: Каменор, 2004. – С. 45, 50, 81).

К работе в области графики, в частности в книжной иллюстрации, С. Караффа-Корбут обратилась вскоре по окончании института. Уже на этом этапе можно проследить родство в мотивах, которые побуждали обратиться к графике молодую художницу, с задекларированной жизненной позицией выдающегося украинского графика Елены Львовны Кульчицкой: «Думая о том, какое задание должно выполнять искусство, чтобы оно могло обращаться к широчайшим кругам нашего народа, дошла я к выводу, что самым ответственным видом искусства является ГРАФИКА» (Кульчицька, О. Самореклама / О. Кульчицька // Жінка. – 1935. – 1 червня. – С. 5). Ориентиром для Софии Петровны стали духовные установки митрополита Андрея Шептицкого и крестного отца художницы – одного из самых успешных украинских издателей Ивана Тиктора. Не случайно С. Караффа-Корбут, как и О. Кульчицка, последовательно разрабатывала портреты выдающихся украинских писателей, углублялась в образы национальных героев, воспетых в легендах, сказках, художественной литературе.

Тоталитарный советский режим давал мало надежд на настоящее развитие национальной культуры. Даже в знаковые и относительно свободные 60-е годы ситуация в культуре была другой, чем в 20-е. Роль модератора национальной культурной жизни в условиях оттепели 60-х исполняла среда основанного в 1962 году Клуба творческой молодежи. Благодаря выразительной мировоззренческой позиции С. Караффа-Корбут стала заметным участником львовского КТМ «Пролисок». Тематика произведений художницы, их характер и целенаправленность сделали имя художницы широко известным и сближали ее с шестидесятниками, многие из которых становятся ее друзьями (Горак, Р. В пам'ять про велику художницю: послесловие / Р. Горак; Франко, Иван. Иван Вишенський / Иван Франко. – Львів, Каменяр, 2006. – С. 108). Важно, что объединенные в Клубе художники С. Караффа-Корбут, И. Крислач, Э. Мысько, Л. Медвидь, С. Шабатура, З. Флинта, Г. Петрук, В. Патык, А. Бокотей, Я. Мацелюх, И. Остафийчук, И. Марчук, И. Стеф'юк и другие работали каждый не только в своей отрасли, но и в своей соб-

ственной стилистике, творили индивидуальные подходы к решению творческих заданий.

Конечно, национальное возрождение 60-х иначе влияло на судьбу художников, в сравнении с духовным развитием 20-х. Давала о себе знать объективная ситуация – послевоенное восстановление страны, структурированность и унификация жизни советского государства навязывали ощущение нерушимости, устойчивости существующего порядка. Маскируя реальное отношение могучей государственной машины к рядовому человеку, идеология социалистического реализма предусматривала пропаганду образа человека «ренессансного типа», который способен покорять действительность и делать героические поступки, прежде всего ради победы коммунистических идей. Соответствующей тематики произведений система ожидала и от С. Караффы-Корбут. Независимую по духу художницу со стойкой жизненной позицией и собственными мировоззренческими представлениями не интересовали подобные задания. Потому максимальной уступкой системе стала «актуализация» нескольких композиций путем присвоения им соответствующего, приемлемого идеологами, названия, например «За советские Карпаты». Искусствоведы советского времени констатировали, что «образов современности» в творчестве Караффы-Корбут оказывалось немного (Павлов, В. Вступная статья к альбому: Софія Караффа-Корбут / В. Павлов. – Київ: Мистецтво, 1973; Мистецтво оновленого краю / Я.П. Запаско [та ін.]. – Київ: Мистецтво, 1979. – С. 96; Дорош, А. Дзвони Івана з Вишні / А. Дорош // Жовтень. – № 1. – 1984. – С. 130 – 131), однако, пытаюсь рассматривать ее сквозь призму советской идеологии, акцентировали на внимание автора к тематике, которая воспевала общечеловеческие ценности – труд, победу, радость материнства.

Особенным и настоящим увлечением Софии Караффы-Корбут стало время казачества. Невзирая на то, что эта тема в условиях советской действительности была более рискованной для разработки, однако в связи с подготовкой к 150-летию юбилею Тараса Шевченко допускалась властью и находила отображение в творчестве ряда художников, которые таким образом пропагандировали национально-патриотические идеи. В частности, над шевченковской тематикой в технике линогравюры в 60-е гг. работали Василий Касиян, Александр Данченко, Георгий Гавриленко, Василий Авраменко, Владимир Куткин. Близкого к суровой линогравюре характером наделяла свои литографии за мотивами «Кобза-

ря» Надежда Лопухова. Героические образы казаков воспевали Анатолий Базилевич – в иллюстрациях к «Энеиде» И. Котляревского, Александр Данченко – в иллюстрациях к книге «Казацкому роду нет переводу» О. Ильченко, Михаил Дерегус – в станковых произведениях и иллюстрациях к «Тарасу Бульбе» Г. Гоголя, Василий Перевальский – в многочисленных иллюстрациях к народным песням, Остап Оброца – в эстампных листах. Невзирая на широту охвата и разнообразные варианты интерпретации художниками темы украинского казачества, София Караффа-Корбут смогла найти индивидуальную и небанальную ее трактовку, которая принесла художнице признание и привлекла к ней внимание общественности («Кобзарь» с иллюстрациями Караффы-Корбут был отмечен первой премией Всемирной книжной выставки в Канаде (1968)).

Что же так поразило ценителей графики и выделило произведения Софии Караффы-Корбут на фоне других? Работам художницы присущи харизма, тематический универсализм, связанный с жизнью и историей украинского народа, выразительная национальная форма как результат собственного артистического поиска, эрудиции и знаний. Прочтение классических текстов у художницы – новое, оригинальное, вполне современное и, что важно, – собственное ее поколению, существующему в противоречивых обстоятельствах тоталитаризма (Саноцька, Х. Подвиг в ім'я мистецтва: послесловие / Х. Саноцька; Франко, Иван. Иван Вишенський / Иван Франко. – Львів: Каменярь, 2006. – С. 111 – 112).

Точкой отсчета для понимания последующих формальных поисков художника могут стать первые графические произведения Софии Караффы-Корбут начала 60-х гг., например «Последний звонок» (1960), «Утро» (1960), «Пионерское лето» (1961) или, из идеологических мотивов неоднократно отмеченный советскими искусствоведами, портрет Яна Гуса (1961). Хотя упомянутые композиции еще лишены характерных для последующего творчества Караффы-Корбут индивидуальных особенностей и несут отпечаток реалистичного подхода трактовки действительности, именно в них можно наблюдать первые, хотя еще и не вполне смелые, попытки художницы овладеть суровым абстрагированным языком печатной графики.

Искусствоведы советского времени с удивлением констатировали динамику, с которой происходила эволюция творческого метода Караффы-Корбут и активизировались формальные поиски художницы. Уже в иллюстрациях 1963 года «Максим Зализняк»,

«Иван Пидкова» композиционное построение произведений становится более выразительным и декоративным. Овладев крепким, стремительным и упругим рисунком, София Караффа-Корбут максимально активизировала формотворческие средства – штрих и плоскость, смело сопоставляя и заостряя их. В линогравюре замечаем смелое использование дополнительного цвета. Применяемое художницей для построения абстрагированной среды, пятно – крепкое, не покоренное формой, а моделирующее, благодаря чему белый фон бумаги акцентирует смысловые доминанты. Благодаря кажущейся легкости и динамике художественного языка, сила и харизма прочитываются не только в героических фигурах казаков, но и в портретах, в частности в образе ренессансного философа Ивана Вишенского, лик которого трактован сплошным темным пятном, обогащенным линейным рисунком деталей и ритмизован жесткой текстурой волос и бороды.

Образ философа Ивана Вишенского становится знаковым для художницы, и она разрабатывает его с особенной настырностью. София Караффа-Корбут, подобно византийским иконописцам, пытается обратить внимание зрителя на глаза персонажа, высокое чело аскета и его одухотворенный лик. Монументальность подхода к разработке образа усиливает величие самого персонажа. Подобные приемы при раскрытии образа Ивана Вишенского в 1965 году использовал коллега художницы – Дмитрий Крвавич. В творчестве этого выдающегося скульптора можно проследить много аналогий с художественным методом Софии Караффы-Корбут. Сходными для обоих художников становятся методы трактовки лица, детальность проработки кистей рук в сочетании с могучими и обобщенными массами величественных торсов.

Подруга художницы – Марта Токар заметила, что Софию Караффу-Корбут привлекали героические мужские типажи, физическая красота их тела. Статные мужчины с прямым античным профилем заимствовались ею из реальной жизни (Думанська, О.І. Графиня з Куткора: біографічна сповідь з голосів самовидців / О.І. Думанська. – Львів: Каменяр, 2004. – С. 80), творчески переосмысливались и органически вводились в целостный организм графических листов. Возможно, потому персонажи С. Караффы-Корбут пластичные и напряженные, как герои с античных греческих ваз. Это видим не только в линогравюре, где на подобные аналогии может натолкнуть введение в черно-белую графику дополнительного охристого цвета, но также и в полноцветной иллюстрации.

В то же время С.П. Караффа-Корбут мужество украинского рыцарства умела подать и чувственно. Многогранным и неожиданным кажется лирический мужской персонаж в творчестве художницы. В первую очередь обратим внимание на романтизм, с которым изображен Лукаш из «Лисовой писни» Леси Украинки. Юноши в иллюстрациях художницы тоже разные – как хрупкие, еще совсем мальчишки, которые только начинают испытывать первые прикосновения любви, так и зрелые, мужественные рыцари. Именно в этих идеализирующих иллюстрациях особенно уместным становится, ради углубления психологизации образа, использование художницей гиперболизированно увеличенных глаз и классически правильного античного профиля. Глаза изображаемого персонажа становятся психологическим центром любой, как фигуративной, так и портретной композиции С. Караффы-Корбут.

Нередко иллюстрации художница строила на контрасте, противопоставляя монументальный героический мужской образ утонченному женскому образу. При этом женщина в творчестве С. Караффы-Корбут появляется такой же вневременной, многогранной и неожиданной. Женский персонаж художница видит и раскрывает и в нежной девушке, и в крепкой, словно мать-земля, труженице, и в склоненной от физических и душевных переживаний старухе.

Несмотря на то, что героизация женского образа у С. Караффы-Корбут может быть воспринята как его «огрубение», однако его нельзя соотносить со знаковым для искусства советской эпохи образом мускулистой и загорелой «девушки с веслом». Очевидно, такой подход художницы к раскрытию женского образа резонировал со сложной личной жизнью художницы, отвечал ее характеру (на это обращает внимание также Ирина Винницкая. См.: Думанська, О.І. Графиня з Куткора: біографічна оповідь з голосів сомовидців / О.І. Думанська. – Львів: Каменяр, 2004. – С. 95), будучи лишь созвучным модели, понятной и желаемой советскому искусству.

На такие рассуждения наталкивает и то, что женщина у С. Караффы-Корбут изображена преимущественно с ребенком. Не испытав собственного женского счастья, художница остро чувствовала что именно дети дарят жизни полнокровность и смысл (Думанська, О. І. Графиня з Куткора: біографічна оповідь з голосів сомовидців / О.І. Думанська. – Львів: Каменяр, 2004. – С. 80). Возможно, именно поэтому детские образы художницы особенно чувственны. Особенным сентиментом пронизана серия иллюстраций к «Малому Мирону» І. Франка и «Чаривной книжке» С. Василь-

ченко. Как не без основания считают искусствоведы, в этих и других иллюстрациях С.П. Караффе-Корбут удалось возобновить и утвердить традиции украинской национальной детской книжки, которые были заложены в таких детских изданиях, как «Дзвинок», «Дзвинучок» и «Свит дытыни». В создании этих изданий принимали участие О. Кульчицка, С. Гординский, О. Курилас, Э. Козак и другие (Горак, Р. В пам'ять про велику художницю: послесловие / Р. Горак // Франко Іван, Іван Вишенський / Іван Франко. – Львів: Каменярь, 2006. – С. 109).

Образ человека стал показательным в эволюции творческого метода С.П. Караффы-Корбут. При сохранении индивидуального психологизма образы ее героев обобщенные, типичные и колоритные. «Ее персонажей можно назвать серией антропологических типов украинцев: они красивы, каждый по-своему, но все сильные, правдивые, гордые» (Людмила Семикина. Цит. по: Думанська, О.І. Графіня з Куткора: біографічна оповідь з голосів сомовидців / О.І. Думанська. – Львів: Каменярь, 2004. – С. 56). Для полноценного раскрытия персонажей художница выбирает, как правило, не повествовательное действие из иллюстрированного произведения, на которое часто и охотно «ловятся» иллюстраторы (Горинь, Б. Графічна шевченкіана Софії Караффи-Корбут / Б. Горинь // Вільна Україна. – 1964. – 3 березня), а обращает внимание на сложные психологические конфликты, отображать которые можно лишь метко использован формальные средства. Именно в сторону формально декоративной разработки композиций, которая способствует более острому психологизму и выразительности сюжета, стремилась стиливая эволюция художественно пластичного языка автора.

Выдающийся отечественный исследователь книжного и графического искусства Яким Запаско еще в 80-е гг. отмечал, что графическим произведениям художницы присущи плоскость рисунка, обобщенность (но не упрощенность) в трактовке изображаемого, частое сочетание сюжетных мотивов с резным шрифтом, интересно стилизованным и органически введенным в ткань произведения. Этим самым исследователь подчеркивал, что в творческой манере художницы ярко проступают черты, которые входят в широкое понятие современного стиля (Мистецтво оновленого краю / А.П Запаско [та ін.]. – Київ: Мистецтво, 1979. – С. 96). Другие искусствоведы видели в таком художественном языке проявления присущего для советского искусства 50–60-х гг. сурового стиля с его непосредственной направленностью к плакату (Яців, Р.М.

Львівська графіка 1945 – 1990. Традиції і новаторство / Р.М. Яців. – Київ: Наукова думка, 1992. – С. 44).

Конечно, в творчестве С.П. Караффы-Корбут можно проследить художественные приемы, присущие искусству плаката. Необходимого лаконизма и монументальности формы художница достигает известными для этого вида искусства средствами: приведением силуэтов пятен к простым и геометрическим формам, общей тональной собранностью композиции, стилизацией и выразительным нарушением пропорций человеческого тела. Персонажи обычно изображены с широкими, могучими ладонями, которым противопоставлено мужественное, но сравнительно небольшое лицо. Для эстампов художницы характерна выразительная ритмичная пластика: «тугое, типично Караффа-Корбутовское широкое контурное очертание, которое крепко облегает форму, стилистически гармонирует с подчеркнуто активной графической разработкой внутренних объемов и плоскостей» (Мистецтво оновленого краю / А.П. Запаско [та ін.]. – Київ: Мистецтво, 1979. – С. 96). Однако кажется, что героизации образов в линогравюрах С.П. Караффы-Корбут способствовала сама техника высокой печати, ведь стилизованная, абстрагированная, напряженная линогравюра не допускает слабости. Заметим, что в 60-е гг. XX ст. линогравюра была одной из самых употребляемых графических техник, при этом часто применялась не только в книжной иллюстрации, но использовалась даже для украшения интерьеров. Отпечатанными крупноформатными сюжетными композициями часто украшали общественные, образовательные и детские учреждения, что способствовало развитию «монументального эстампа» (Яців, Р.М. Львівська графіка 1945 – 1990. Традиції і новаторство / Р.М. Яців. – Київ: Наукова думка, 1992. – С. 41).

Зрителя очаровывают и совершенно другие по характеру штриховые, тональные, ахроматичные рисунки иллюстраций к поэме І. Франка «Иван Вышенский». Они удивляют контрастом центральных сюжетных иллюстраций с орнаментальным декоративным обрамлением, которое уже само по себе наделено незаурядной художественной ценностью (Дорош, А. Дзвони Івана з Вишні / А. Дорош. // Жовтень. – № 1. – 1984. – С. 131). Разработанные художницей геометрические орнаментальные мотивы самобытные, при этом сохраняют этнографическую достоверность.

Характерные для С.П. Караффы-Корбут напряженность линий и обобщенность прочитываются также в полихромных компози-

циях. Именно в этих сокровенных листах раскрылась тонкая и впечатлительная женская душа художницы. В прозрачных и воздушных полноцветных иллюстрациях к «Малому Мирону» Ивана Франка или «Лисовой песни» Леси Украинки наглядно раскрывается «другая» Караффа-Корбут – красноречивая, романтическая, женственная.

Большое видится издалека. Чем дальше мы отходим от времени, когда жила и творила эта выдающаяся художница, тем жизненной и чище кажется ее творческое наследие, цельней и выразительнее читается ее самобытный подход к решению художественных и пластических заданий. Анализ художественного метода Софии Караффы-Корбут, который должен быть признан важной составной частью украинского национального стиля, особенно актуализируется именно сейчас, в условиях глобализации.

Заметим, что, невзирая на огромную популярность произведений С.П. Караффы-Корбут, ее творческое наследие до сих пор остается мало упорядоченным и исследованным. Хотя многие ее работы были репродуцированы огромными тиражами (Общий тираж изданных книг с иллюстрациями С.П. Караффы-Корбут приближается к 7 млн экз. См.: Перелік книг, оформлених Софією Караффою-Корбут / уклад Василь Валько // Франко, Іван. Іван Вишенський / Іван Франко. – Львів: Каменяр, 2006. – С. 114 –115), однако они до сих пор должным образом не каталогизированы.

Жизнь и творчество С.П. Караффы-Корбут могут стать благодатным материалом для анализа проблемных пластов, которые ставятся перед современным искусствоведением. Плодотворным кажется нам изучение на основе художественного наследия художницы особенностей эволюции современной графики, выяснение роли творческой личности в тоталитарном обществе, сопоставление ее с творчеством современников – близких ей как по духу, так и по художественными или эстетичными вкусами, или даже популярных теперь гендерных исследований.

Factors which determined the features of artistic method of the prominent Ukrainian graph of Sofia Karaffa-Korbut are analysed in the article. It becomes firmly established that proof vital position, own world views presentations, search of the nationally identified constants, influenced on forming of style of its works. The evolution of artistically-plastic language of its works took place toward legalistically-decorative development of compositions, that was instrumental in sharpening of psikhologizm and expressiveness of subject.

УДК 75.041.5.

О.В. Тарасевич,
аспирант кафедры белорусской и мировой художественной
культуры БГУКиИ (г. Минск)

ЭЛЕМЕНТЫ КИНО В ПРОСТРАНСТВЕ ЖИВОПИСНОГО ПОРТРЕТА: КАДРИРОВАНИЕ

Рассматривается портретный жанр «frames» («кадры»), характеризующийся внесением элементов кино, что явилось новым выразительным средством, позволяющим передавать движение и время, а также сообщило новые условия для восприятия, обеспечив его конкретику и глубину.

Взаимопроникновение искусств, их диалог – ныне одна из актуальнейших тем научных исследований и обсуждений сообщества искусствоведов. На протяжении всей истории искусств происходило осмысление родства видов искусств. Последние, выйдя из общего лона синкретичного праискусства, ныне объединяются с целью обретения новых высот выразительности. Элементы киноискусства, привнесенные в образное /изобразительное пространство портрета изменяют протекающие в нем процессы и сообщают портрету новые свойства.

Основное направление творчества итальянского акварелиста Аллесандро Куради (Alessandro Curadi) – портретирование джазовых музыкантов [1]. Среди типовых портретов галерея его работ содержит «frames» («кадры») – работы с использованием приема кадрирования. Они состоят из нескольких изображений портретируемого, напоминая кинолентку. Каждый «кадр» – это запечатленный момент исполнения музыки, фиксирующий наиболее выразительный, с точки зрения художника, момент проявления образа. Как правило, «кадры» расположены в хронологической последовательности и позволяют наблюдать за изменениями в мимике и фигуре портретируемого. Изначальное «родство» этой разновидности портрета с киноискусством ориентирует взгляд зрителя: восприятие и изучение работы предполагает использование опыта восприятия кино, а также обеспечивает органичность применения киноведческой терминологии и специфических словесных оборотов в искусствоведческом пространстве изобразительного искусства.

На портрете «Jarrett Frames» пять изображений головы пианиста. «Камера неподвижна», со сменой кадра происходит измене-

ние мимики и положения головы музыканта. Этот портрет можно рассмотреть в качестве своеобразного эмоционального плана исполняемой музыки.

Работы «Marsalis Frames» и «Marsalis Frames-2» аналогичны: каждый из 5 портретов-кадров представляет новый эмоциональный тон, новое положение фигуры и мимику музыканта, новый ракурс. Изменение ракурса, характерное для этих работ, происходит в двух направлениях: удаление («отъезд камеры») и смена угла зрения. И если в «Jarrett Frames» зритель может только догадываться о характере музыки, то в этих портретах именно изменение ракурса (и, соответственно, масштаба) создает впечатление прослушанного музыкального фрагмента и воспринятого реального движения музыканта, т.е. восприятие этих работ ассоциируется с просмотром мини-фильма.

Работа «Wynton Marsalis Frames» состоит из 10 «кадров», среди которых 2 изображения «играющих» рук и одно, включающее, помимо героя, портрета ещё одного джазиста. Выбор предмета изображения, ракурса, временного момента позволяет сопоставить эту работу с набором эскизов: автор будто изучает модель, выбирая наиболее красноречивый в плане раскрытия образа вариант. Определенный хронологический порядок в последовательности изображений не наблюдается, но он может быть мысленно достроен. В отличие от рассмотренных выше работ «Wynton Marsalis Frames» охватывает больший интервал времени – создается впечатление точечного обзора целого концерта. Присутствие элементов кино на живописном полотне в данном случае изменяет законы функционирования времени в изобразительном пространстве. Мы наблюдаем зависимость длительности портретного времени от степени «похожести» соседствующих «кадров». Здесь необходимо отметить, что в данном случае сравнению подлежат характеры эмоций кадров. Чем более они «родственны», близки, тем *меньшее* время «длится» портрет. Так, по нашему мнению, «Marsalis Frames» и «Marsalis Frames-2» охватывает длительность музыкального пассажа, «Jarrett Frames» – фрагмент музыкального произведения, «Wynton Marsalis Frames» – концертное выступление.

В работах «Marsalis Frames» и «Marsalis Frames-2» можно наблюдать интересный эффект. Движение актера, усугубленное движением камеры, как правило, необычным или обращающим на себя внимание, воспринимаемое в кино либо естественно, либо как оригинальная находка оператора, в изобразительном искусстве пред-

ставляет собой интереснейший предмет для изучения. Синхронность двух динамических линий – актера и камеры – естественна и понятна при беглом «прочтении» портрета, в реверсионном же изучении «кадров» эти линии обособляются при процедуре анализа и, объединившись в своем движении при синтезе, являются причиной более глубокого восприятия портрета, а вернее, появления высокой степени эмпатии. В «Jarrett Frames» временная дистанция между фрагментами больше – эмоциональный «разрыв» между ними значительнее. В изображениях головы играющего пианиста сравнительно небольшими ее поворотами (за исключением первого) при почти «неподвижной камере» заключено движение, наличие которого подтверждает сопоставление крайних «кадров» – запрокинутая назад голова в фас и трехчетвертной поворот.

Необходимо отметить, что каждый из фрагментов «frames» мог бы стать отдельной работой, но их объединение наполняет изобразительное пространство течением времени и движением. Рассматриваемые работы – яркое подтверждение точки зрения профессора сэра Эрнста Гомбриха на деятельность художника: «...художник исследует не саму природу видимого мира, а законы нашего восприятия. <...> Он решает психологическую проблему: как создать убедительный образ, если ни одна линия сама по себе не соответствует тому, что мы называем реальностью» [2, с. 136].

Одним из главных средств выразительности «frames» является повторность «кадров» (она имеет относительный характер). Это, во-первых, сообщает портрету состоянию общего постоянства (сменяемость изображений уравнивается их подобием), которое сосредоточивает внимание реципиента на ключевых моментах. Во всех рассматриваемых «frames» внимание ориентируется на движение эмоций, выраженное в мимике и телодвижениях (в «Jarrett Frames» – поворотах головы), что обуславливает возникновение эмпатии (вчувствования) и следующего за ним понимания портретного образа, так называемого его «раскрытия». Во-вторых, создается ощущение завершенности в понимании портретного образа. Художник А. Эйм экспериментальным путем изучал особенности «статического и динамического восприятия трехмерности пространственного образа» [2, с. 149]. Результаты проведенных опытов позволили сделать вывод: сложение множества впечатлений об объекте дают единственный способ его интерпретации [2, с. 149]. В рассматриваемых работах кадры являются упомянутым «множеством впечатлений», совокупность их и обуславливает создание

единственной в общем интерпретации. Обретая искомое – понимание, или раскрытие, портретного образа – зритель «переключает» внимание на его коррекцию, дополнение деталями.

Таким образом, внесение элементов кино в область изобразительного искусства сообщило новый характер восприятию живописных произведений, который требует использования знания реалий кино и – уже со стороны пространственных искусств – допускает несвойственную кино реверсию просмотра, явилось новым выразительным средством, позволяющим передавать движение и время. Характерный для этих работ эффект повторности является как средством, позволяющим изобразить упомянутые движение и время, так и свидетельствует о преодолении в пространстве изобразительного искусства постмодернизма, управляя вниманием зрителя, обуславливая конкретику и приблизительную однозначность в понимании живописного произведения.

Список литературы

1. <http://www.alessandrocuradi.com/frm/main.asp>.
2. Лиманская, Л.Ю. Теория искусства в аспекте культурно-исторического опыта: исследования по теории и методологии искусствоведения / Л.Ю. Лиманская. – М.: Российский гос. гуманитарный университет, 2004.

The article deals with the portrait genre 'frames', which is characterized with adding of cinema elements. This is a new form of expression, which enable picture motion and time and report new conditions for concrete and deep perception.

УДК 700-799;74

Е.А. Тарутин
(г. Санкт-Петербург)

АВТОРСКАЯ КУКЛА В МИРОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Рассмотрена типология игрушки, описаны характерные черты игрушки в различных временных рамках и локациях, дана возможность ознакомиться с деятельностью первых кукольников конца XIX – начала XX, давших толчок к появлению авторской куклы и оказавших огромное влияние на развитие кукольного дела. Было изучено своеобразие куклы в различных этносах. На анализе изложенного материала дается обоснование понятия «авторская художествен-

ная кукла». Прослеживается генезис авторской куклы в русско-европейской художественной культуре.

Игрушки являются неотъемлемой частью нашего детства. Чаще всего игрушка понимается только как составная часть игровой реальности, как включенный в игру элемент предметного мира, хотя имеет и собственную, относительно независимую, логику развития. Игрушка существует «на пересечении» игры и предметного мира, поэтому при изучении феномена игрушки необходимо учесть опыт осмысления игры. Мы порой даже не задумываемся о значении и роли игрушек в жизни человека. Ведь они являются не только развлечением, но также одним из элементов социализации. В разные времена игрушки отличались друг от друга, но их назначение оставалось неизменным.

Игрушка, в частности художественная кукла, – один из ключей к познанию исторического пути различных культур. Куклы есть во многих музеях, но, как правило, их хранят в запасниках вместе с прочими предметами декоративного искусства.

Кукла еще никогда не была представлена как настоящее произведение искусства, поскольку и исторический отрезок ее существования слишком короток, и тема недостаточно изучена. Кукла – это настоящий человеческий микрокосмос.

Целью автора было проследить генезис авторской куклы в русско-европейской художественной культуре: рассмотреть типологию игрушки; описать характерные черты игрушки древнего мира, средних веков и Нового времени; ознакомиться с деятельностью первых кукольников конца XIX – начала XX века; изучить своеобразие куклы в различных этносах; обосновать понятие «художественная авторская кукла»; проанализировать особенности кукольного дела в России в XX – XXI веках; рассмотреть практику коллекционирования и галерейного дела, связанную с художественными авторскими куклами.

Феномен куклы заключается как в ее полифункциональности, так и в том, что она является результатом и доказательством возможности материализации человеческих мыслей, желаний и чувств. Это делает её объектом изучения для целого спектра отраслей гуманитарного знания: искусствоведения, культурологии, философии, социологии, педагогики, психологии, этнографии, фольклористики и т.д.

Важными для изучения темы являются работы Ю.М. Лотмана, «предсказавшего» вхождение куклы в центр современной ху-

дожественной проблематики, М.С. Кагана, впервые в истории отечественной эстетики включившего игрушку в общую структуру видов искусства, П.А. Флоренского, Б.А. Успенского.

Осмыслению культурного контекста изучаемого феномена способствовало освоение историко-культурных исследований, посвященных культуре и искусству России и Германии XIX – XX вв. (К. Аймермахер, Е.А. Борисова, Г.К. Вагнер, Т.Д. Гачев, Е.А. Ермолин, Т.С. Злотникова, Е.И. Кириченко, И.В. Кондаков, Д.С. Лихачев, Ю.М. Лотман, Д.В. Сарабьянов, Г.Ю. Стернин).

Кукла – самая древняя и наиболее популярная игрушка. Куклы имитируют взрослый мир, подготавливая ребенка к взрослым отношениям, поскольку кукла изображает человека, она выполняет разные роли и является как бы партнером ребенка. Он действует с ней так, как ему хочется, заставляя ее осуществлять свои мечты и желания. Игра в куклы берет на себя серьезную социальную и психологическую роль, воплощая и формируя определенный идеал, давая выход потаенным эмоциям.

Автор рассматривает типологию игрушки, описывает характерные черты игрушки в различных временных рамках и локациях, дает возможность ознакомиться с деятельностью первых кукольников конца XIX – начала XX, давших толчок к появлению авторской куклы и оказавших огромное влияние на развитие кукольного дела, показывает своеобразие куклы в различных этносах. Проанализировав изложенный материал, автор дает обоснование понятия «авторская художественная кукла», прослеживает генезис авторской куклы в русско-европейской художественной культуре.

Двадцатый век – век новых технологий и синтеза искусств. Смещение жанров порождало новые направления и виды художественной деятельности. В результате этого приблизительно в середине XX века появился новый вид искусства – авторская кукла. К настоящему времени этот вид искусства полностью сформировался, обрел собственные направления и течения, имеет своих классиков и авангардистов. Современные авторы уже создают работы, которые можно с большим трудом отнести к куклам, несмотря на их кукольную технологию.

Список литературы

1. Лахина, О. По образу и подобию. Куклы-репликаны / О. Лахина // Кукольный мастер. – 2007. – № 12.

2. Кукла – одна из интереснейших страниц в истории культуры / А. Худякова [Электронный ресурс]. – М.: проект «Долларт.ру», 2009. – Режим доступа: <http://dollar.ru/articles/1>.

3. Голдовский, Б.П. Куклы: энциклопедия / Б.П. Голдовский; науч. консультант канд. ист. наук Л.Н. Духанина. – М.: Время, 2004.

In this work the author describes a typology and the characteristics of toys in different time frames and locations, gives the opportunity to become familiar with the first puppet-makers late XIX – early XX, impulse to the author's dolls appearance and had a great influence on the development of a puppet industry. Also, the peculiarity of dolls has been studied in various ethnic groups. The analysis of the presented material provides a justification for the notion of 'authorial art doll'. The genesis of the author's dolls in the Russian-European artistic culture is traced.

УДК 739.03(476)

Л.И. Толкачёва,

магистр искусствоведения, аспирант кафедры истории и теории искусств БГАИ (г. Минск)

ВЛИЯНИЕ СТИЛЯ РОКОКО НА ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТАЛЛ БЕЛАРУСИ XVIII ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ КАТОЛИЧЕСКИХ МОНСТРАНЦИЙ)

На примере ряда памятников, происходящих с территории Гродненской области, рассматривается влияние стиля рококо на художественный металл Беларуси. Наиболее ярко основные стилистические тенденции прослеживаются на примере католических монстранций. Приведенные примеры свидетельствуют о широком распространении стиля в художественном металле и о высоком уровне подготовки мастеров.

К началу XVIII в. барокко, укрепив свои позиции как в архитектуре, так и в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве, становится доминирующим стилевым направлением на землях Беларуси. Но уже с 1720-х гг. в белорусском искусстве прослеживается становление рококо. Наиболее полно этот стиль выразил себя в убранстве интерьеров и в декоративно-прикладном искусстве. Стилистика рококо складывалась постепенно. После 1725 г. можно говорить о его превалировании в искусстве, расцвет совпадает с 1730 – 1750 гг., последние же произведения, выполненные в данном стиле, датируются серединой 1770-х гг. [1, с. 136].

Особенно ярко черты рококо проявились в самых изысканных произведениях церковного ювелирного искусства – монстранциях. Это род церковной утвари в римско-католической церкви, в которой, в соответствии с канонами, Гостию носят во время процессий и показывают народу в определенные праздники и при некоторых торжествах. Введение монстранций в употребление относится ко времени установления Папой Урбаном IV в 1264 г. праздника Тела Господня; перед тем Гостии носили в процессиях и выставляли на поклонение верующих в чашах.

На протяжении столетий формы монстранций изменялись: от прозрачной колбы – до многоярусных готических храмов. Монстранции с лучевидной глорией появились в Европе еще в XV в. Католической церковью они были рекомендованы как образец, идеально соответствующий назначению монстранции, лишь в XVI в., но широкое распространение получили только с XVII в. Наибольшее же количество таких монстранций сохранилось от XVIII века. Они могли различаться по форме, но основная их деталь – расходящиеся от центра лучи – присутствовала в каждом произведении. Эти лучи могли быть важной составной частью или доминантой композиции. Солярная символика, демонстрируемая в монстранциях, берет свои истоки в раннем христианстве и несет несколько основных посланий: прежде всего, это свет Нового Завета, кроме того, тайна Воскресения Христа и, наконец, триумф Католической церкви. Кроме того, с XVIII века стала фактически повсеместной традиция изображения на монстранции Святой Троицы: Святой Дух в виде голубя, Бог-Отец сверху и Гостия как символ Бога-Сына в центре.

Наиболее ранним произведением на территории Беларуси, в котором четко проявились черты рококо, является серебряная золоченая монстранция из костела св. Иоанна Крестителя в Волпе (Волковысский р-н Гродненской обл.) [2, с. 12]. Основание монстранции четырехлепестковое, овальное, с волнистым краем, выпуклое, двухступенчатое. Лепестки основания слабопрофилированные. Вся поверхность основания покрыта изящным рокайльным орнаментом: букеты цветов в окружении переплетающихся листьев аканта и крылатые головки ангелов. Стоян выполнен в виде фигуры Богоматери Непорочное Зачатие, стоящей на полумесяце. Кроткий образ девы Марии искусно передан мастером при помощи мягкой моделировки фигуры, изящно спадающих складок мафория, тонкой прорисовки лица и сложенных в молитве рук. Выше фигуры Богоматери размещен поперечный постамент в виде изящных

волютообразных растительных побегов, на концах которых установлены фигурки коленопреклоненных путти. Между ними помещено изображение Святого Духа в виде голубя с распростертыми крыльями в сиянии. Сама gloria (верхняя часть монстранции) круглая, от неё исходят короткие и длинные лучи. Резервакулум (круглая лунка с прозрачной «дверцей» в центре glories, в которую помещается Гостия) также круглый, он окружен своеобразной рамкой с чеканными изображениями пяти крылатых ангельских головок среди облаков. Это являлось декоративным воплощением божественности хранимой внутри Гостии. По бокам резервакулума представлены объемные фигуры ангелов в полный рост на облаках. Вверху дано поясное изображение Бога-Отца в облаках. Фигуры ангелов, их одежды, жесты – все тщательно проработано, чувствуется рука опытного, умелого мастера.

Следует отметить, что такие монстранции, с доминантной glorieй и горизонтальным постаментом, были распространены только в первой половине XVIII в. [3, с. 86].

Аналогична по стилистике и монстранция из костела св. Вацлава в Волковыске. (датируется началом XVIII в.): такое же четырехлепестковое, выпуклое, двухступенчатое основание, схожие орнамент из цветов и переплетенных листьев аканта и стоян в виде фигуры Богородицы Непорочное Зачатие. Далее идет постамент в виде завивающихся волутами побегов аканта, фактически идентичных монстранции из Волпы. На краях постамента закреплены фигурки коленопреклоненных ангелов, изображенных в профиль и в полный рост. Между ними – Святой Дух в виде распростершего крылья голубя. Gloria круглая, лучевидная. Резервакулум окружает пластинка с изображениями крылатых ангельских головок между цветами. Кроме того, резервакулум окружает ряд прикрепленных к лучам камней, что добавляет монстранции блеска и привлекательности. По бокам закреплены плакетки с фигурами ангелов на облаках в полный рост. Вверху помещены изображения Бога-Отца в облаках и двух ангелов по сторонам от него. Опираясь на облака, они поддерживают венчающую всю композицию корону с равноконечным крестом.

Несомненно, что две эти монстранции вышли из мастерской одного мастера. Если учесть, что Волпа находится недалеко от Волковыска, можно предположить либо их местное происхождение (возможно, даже из самого Волковыска), либо жертвование этих монстранций одним человеком, и тогда место их изготовления мо-

жет быть достаточно удаленным от данной территории. Интересно, что объемные фигуры летящих ангелов похожи на такие же скульптуры из Воскресенской церкви села Антополь Брестской области [4, с. 62].

Отмеченный выше тип лучевой славы с горизонтальным постаментом и стояном в виде фигуры Девы Марии или ангела имел множество вариантов, но не являлся единственным. Мастера проявляли большую фантазию, создавая все более изысканные и необычные произведения. В костеле Божьего Тела в Каменице (Зельвенский р-н Гродненской обл.) сохранилась серебряная золоченая монстранция в стиле рококо, датируемая 1720–1740 гг. Стопа ее овальная, выпуклая, двухступенчатая с волнистым краем. Орнамент состоит из переплетающихся ветвей аканта, фруктов, словно подвешенных на лентах, волот и цветков колокольчика. Всё это изящным тонким ковром покрывает основание. Нодус (или «яблоко») большой, грушевидный, словно скрученный, с растительным орнаментом, подчеркивающим его необычную форму. Сверху и снизу на стоян нанизаны ещё два нодуса: нижний, гладкий, имеет форму сплюсненной сферы, верхний же напоминает стилизованную семенную коробочку мака. Верхняя часть стояна напоминает по форме кукурузный початок, плавно сужающийся кверху и украшенный листьями аканта. Поперечный постамент небольшой, в виде ветвей аканта. Слава и резервакулум круглые. Последний обрамляет аналогичная по форме, довольно широкая рамка с чеканными листьями аканта и вставленными между ними цветными стеклами и драгоценными камнями. От этой пластины отходят короткие лучи двух видов: прямые, кинжалообразные, и волнистые. Все это обрамляет широкий венчик из переплетающихся ветвей аканта, начинающийся от перекладыны. Пышный, но несколько суховатый, он придает данному произведению изысканность, легкость и некоторую кокетливость. Эта монстранция, будь она миниатюрнее, могла бы стать дорогим дамским веером на изящной ручке. Композицию завершает корона, которая в конце 1990-х – начале 2000-х гг. подверглась реставрации.

Все перечисленные монстранции, несомненно, являются произведениями, во всей полноте отразившими особенности рококо: легкая манерность, стремление скрыть за тонким и легким декором истинную тяжесть металла, разрушение гармоничности конструктивных принципов ради достижения большей декоративности. Эти предметы религиозного культа имели традиционную фор-

му, но новым был орнамент. Формы предметов решены со свойственной рококо пластичностью, изгибы контуров отличаются мягкостью, изящные завитки рокайлей продуманно согласуются с поверхностью изделий. Для рокайльных монстранций характерен тонкий витиеватый орнамент на основании, которое в свою очередь четко разделялось на отдельные части. К середине века это разделение стали подчеркивать также и приданием частям различной высоты.

Рассмотренные произведения свидетельствуют о высоком уровне мастерства местных ювелиров и о самобытности художественного металла Беларуси. В то же время несомненно, что художники работали в русле основных европейских тенденций, о чем можно судить при сравнении произведений с территории Беларуси с польскими памятниками [5, илл. 80, 83]. До нашего времени сохранилась лишь незначительная часть того богатства, которым владели храмы на территории Беларуси, но и эти предметы ничем не уступают европейским образцам.

Список литературы

1. Беларусь / Я.М. Сахута [і інш.]; рэдкал.: А.І. Лакотка [і інш.]; АН РБ. Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск: Бел. навука, 2005. – Т. 8: Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва. – 351 с.
2. Высоцкая, Н.Ф. Искусство Беларуси XII – XVIII вв.: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.04 / Н.Ф. Высоцкая; Акад. художеств России, Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. Е.И. Репина. – Санкт-Петербург, 1994. – 48 с.
3. Lietuvos sakraline dailė, XI – XXa. pradžia: lietuovs tūkstantmečio programos ir Jubiliejiniçe 2000 metų parodos «Krikščionybė lietuovs mene» Katalogs: paroda skirta Kristaus gimimo jubiliejui bei Lietuvos karaliaus Mindaugo krikšto (1251) ir karūnavimo (1253) 750 metų sukakčiai: Katalogas / pimininkas: R. Budrys [et al.]. – Vilnius: Lietuvos dailes muziejus, 2004. – Т. 4: Auksakalystė, XIII – XX a. Kn. 2: Pavieniani metalo dirbiniai / sudarytoja: J. Liškevičienė. – 2007. – 227 s.
4. Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва Беларусі XII – XVIII ст.: альбом / аўт. тэксту і склад. Н.Ф. Высоцкая. – Мінск: Беларусь, 1984. – 232 с.
5. Varsavia sacra. Skarby kościołow Warszawy / red. K. Burek, ks. A. Przekaźniński; Muzeum Archidiecezji Warszawskiej. – Warszawa, 1996. – 275 s.

On an example of some monuments occurring from territory of the Grodno area, is considered in article the influence of style of rococo on art metal of Belarus. The most brightly basic stylistic tendencies are traced on an example of Catholic monstrances. The resulted examples testify to wide circulation of the style in art metal and about high level of preparation of masters.

У ДК 730

М.П. Чайко,
выкладчык кафедры выяўленчага мастацтва
факультэта мастацтваў ГрДУ імя Я. Купалы (г. Гродна)

ГАРАДСКАЯ СКУЛЬПТУРА – КІТЧ АБО НАВАЦЫЯ Ё МАСТАЦТВЕ?

Манументальная скульптура як жывы сацыяльны арганізм, структура, маючая неабходны механізм адаптацыі да вонкавых умоў, што дае магчымасць гэтай галіне мастацкай дзейнасці рэагаваць на перамены ў культурным і грамадскім жыцці. Бесперапынны працэс узаемапрацікнення розных жанравых форм спараджае новую з'яву ў беларускай пластыцы – гарадскую скульптуру. Сучасная садова-паркавая скульптура актыўна ўжывае еўрапейскі вопыт афармлення гарадоў. Адбываюцца перамены ў поглядах на мэты і задачы скульптуры. У гарадской прасторы з'яўляюцца новыя арт-аб'екты з уласцівымі ім рысамі кітча. Скульптура пераўтвараецца ў пластычныя арыенціры індустрыяльнай прасторы. Гэта прымер сінтэтычнага мастацтва з новым поглядам на ролю мастацтва ў грамадстве.

Нягледзячы на кансерватыўную сутнасць, сувязь з традыцыямі, беларуская манументальная скульптура за апошнія дзесяцігоддзі дэманструе дынамічнае развіццё, пашырэнне тэматычнага кола, адбываецца няспынны пошук новых сюжэтаў і новых вобразаў. Не мінае скульптуру і характэрны для сучаснага мастацтва працэс сінтэзіравання розных жанраў, іх узаемапрацікненне і ўплыў мастацкіх якасцяў іншых відаў выяўленчага мастацтва. Асабліва роля тут належыць графіцы, якая прыўнесла ў скульптуру цягу да знакавасці, увагу да фактуры і дэталіроўкі. На першы план выходзяць стылістычныя задачы, менавіта форма задае тон пластычнаму твору, раскрывае яго ідэйны пачатак.

Сёння даволі складана правесці межы паміж помнікамі манументальнай, манументальна-дэкаратыўнай і садова-паркавай скульптурай, апошнія дарэчы змянілі назву на гарадскую скульптуру. Калі манументальная скульптура больш-менш прытрымліваецца свайго прызначэння, дзе галоўнымі застаюцца нацыянальная грамадская ідэя і манументальнасць як якасныя катэгорыі, захоўваюцца, то гарадская скульптура патрабуе ўвагі.

Нарадзіўшыся ў канцы ХХ стагоддзя, гарадская скульптура ўвабрала ў сваю мастацкую структуру прынцыпы манументальна-дэкаратыўнай, садова-паркавай і станковай скульптуры, абвясціў-

шы тым самым парушэнне строгай жанравай дыферэнцыраванасці, што існавала дагэтуль.

«Сучасная гарадская скульптура не імкнецца павучаць. Яна пазбаўлена пафасу і не прэтэндуе на манументальнасць». Дэмакратычная па сваёй сутнасці, гарадская скульптура, у адрозненне ад помнікаў, не патрабуе асаблівага архітэктурна-прасторавага вырашэння, пазбаўленая ў большасці выпадкаў п'едэсталу, яна проста чакае свайго гледача. З канца 80-х гадоў гэты від мастацкай дзейнасці пачынае актыўна займаць месца ў гарадскіх скверах і парках, сустракаецца на вуліцах, ля тарговых і адміністрацыйных будынкаў, у жылой і гістарычнай зоне горада. Узнікненне цэлага шэрагу скульптурных твораў выклікана імкненнем беларускіх гарадоў, мястэчкаў стварыць адметнае запамінальнае асяроддзе, гарадская пластыка распаўвае аб гістарычнай спадчыне мясціны, знаёміць са знакамітымі асобамі гэтай зямлі, эстэтызуе прастору.

Па-за колькасцю гарадская скульптура ўражае сваёй разнастайнасцю форм, ад традыцыйных да абстрактна-фармальных. Пластычным твораў уласцівая шырыня тэматычнага дыяпазону, гэта і гістарычная, алегарычная, дэкаратыўная, сюжэтна-бытавая скульптура.

Сучасная гарадская пластыка – самастойны напрамак у скульптуры. Грунтуючыся на традыцыях беларускай мастацкай школы, яна сфарміравалася пад непасрэдным уплывам еўрапейскага досведу аздаблення гарадоў, калі манументальныя творы апынуліся ў непасрэдным гарадскім асяроддзі і максімальна набліжаны да чалавека. Побач з манументальным мастацтвам з'явіўся альтэрнатыўны, свабодны і ў большай ступені незалежны від мастацтва. Спраўды, пры стварэнні твора для аздаблення гарадской прасторы мастак у большай ступені свабодны ў выбары тэмы і формы, чым манументаліст. Аўтар гарадской пластыкі, як правіла, вольны ад дзяржаўнага заказу, ён сам вышукоўвае месца і самастойна адзначае месца для свайго твора. Адным словам, па-за арыентацыяй на мастацкія падыходы еўрапейскіх аналагаў сучасная садова-паркавая скульптура пераняла рынаковыя зносіны паміж мастаком і пакупніком. Пошук новых форм існавання свайго месца ў грамадстве і дзяржаўнай сістэме адбываўся ў складаных для мастацтва 1990-я гады, калі манументальная скульптура не магла развівацца на поўную моц як найбольш дарагі від мастацтва.

За апошнія дзесяцігоддзі ў нашай краіне склаліся неблагія ўмовы для развіцця гарадской пластыкі, аб чым сведчаць самі творы, што размясціліся на вуліцах і ў скверах сталіцы. Тым больш

што беларускія гарады адчуваюць дэфіцыт эстэтычных і сэнсавых акцэнтаў у сваёй прасторы. Аднак даволі дынамічныя працэсы ў гэтай галіне скульптуры ўсё часцей вызываюць негатыўныя рэакцыі. У чым жа справа?

Каб дакладна вызначыць праблему ў пастаўленым пытанні, неабходна прасачыць шлях узнікнення манументальных помнікаў і гарадской скульптуры да паяўлення іх перад гледачом. У адрозненні ад твораў манументальнага мастацтва, якія праходзяць складаныя этапы ад конкурсаў, праглядаў на экспертнай камісіі, неаднаразовых дапрацовак і ўдасканаленняў ці ўвогуле адхілення аўтарскай прапановы, аўтару сучаснай садова-паркавай скульптуры дастаткова знайсці заказчыка свайго прадукта, зрабіць і самастойна ўсталяваць свой твор. Такім чынам, большасць скульптурных аб'ектаў, што з'яўляюцца на нашых вуліцах, мінаюць экзамен на савеце. За апошнія гады такая сітуацыя стала хутчэй правілам, чым выключэннем. У выніку ў Мінску і абласных гарадах можна налічыць ужо не адзін прыклад новых скульптур. Але адразу ўзнікае пытанне: ці можа мастак, які выносіць свае творы на агляд шырокаму колу гледачоў, мець тую ж свабоду творчасці, што і, напрыклад, жывапісец? Ці павінен скульптар, працуючы ў галіне сучаснай садова-паркавай скульптуры, прытрымлівацца нацыянальных, сацыяльна-грамадскіх і эстэтычных інтарэсаў. Ці павінен ён мець пачуццё адказнасці за створаную працу? З аднаго боку, занадта пафасна, але калі разважаць, то трэба памятаць, што гарадская пластыка ўсё ж такі не зусім незалежная з'ява ў мастацтве, ці, як некаторыя кажуць, «асобны від мастацтва», а жанр манументальнай скульптуры. Вядома, што ў нашай краіне манументальнае мастацтва адыгрывае значную грамадска-ідэалагічную ролю. Манументальная скульптура ва ўсе часы была магутным сродкам мастацкага пазнання свету, духоўнага яднання нацыі, у ёй выказваюцца ідэалы, па якіх народ вызначае сваё жыццё і выходзіць маладыя пакаленні. Такім чынам, сучасная беларуская скульптура рашае комплекс задач, пастаўленых сваім часам. Гарадская пластыка па сваіх мастацкіх якасцях максімальна набліжана да манументальнай скульптуры і, напэўна, павінна выконваць свае мэты і адыгрываць сваю ролю ў культурнай і жыццяздзейнай прасторы чалавека. Інакш кажучы, гарадская скульптура ўдзельнічае ў фарміраванні эстэтычных густаў грамадства. Гэта значнае звязно ў культурнай прасторы рэспублікі, якое сведчыць аб узроўні мастацтва ў краіне. Аднак, як адзначана вышэй, усталяванне гарадской пластыкі праходзіла амаль бескантрольна, мастацкі крытэрыі яе якасці можа

быць адназначным. Але каб татальна не сцвярджаць пазітыўных ці адмоўных якасцей гэтых аб'ектаў, неабходна больш падрабязна іх разгледзець.

Найперш пачнем з групы скульптурных твораў, што аб'яднаны гістарычнай тэматыкай. Важна адзначыць, што мяжа XX – XXI стст. характарызуецца наватарскай, унікальнай па сваёй значнасці тэндэнцыяй у беларускай манументальнай скульптуры, для яе характэрнае скіраванне да мінуўшчыны. Сучаснае мастацтва падымае новыя пласты гісторыі, адбываецца вяртанне да вытокаў станаўлення беларускай народнасці, да каранёў. Гэты працэс паўплываў у нейкім сэнсе і на гарадскую пластыку, дакладней, на яе тэматыку, што відавочна ўжо па выбары вобразаў, гістарычных постацяў, якія складаюць ідэйную аснову твора. Сярод гэтых праектаў можна выдзеліць працу Л. Гумілеўскага «Князь М. Радзівіл (Сіротка)» (г. Нясвіж, 1993), «Крывічы» А. Шатэрніка (г. Полацк, 2001), «Прысвячэнне Усяславу Чарадзею» У. Піпіна (г. Орша, 2003), скульптуру Б. Астаф'ева «Раман Шаціла» (г. Светлагорск, 2006) і інш.

Паркавая скульптура на гістарычную тэматыку рэгіянальная па сваёй сутнасці, яе вобразы, вобразы знакамітых беларускіх дзеячоў – пазнавальныя, маюць партрэтнае падабенства. Скульптуры, узведзеныя ў гонар знакамітых асоб, нясуць на сабе асацыятыўную сувязь з горадам. Аднак галоўная мэта пластычных аб'ектаў не столькі ўхваленне таго ці іншага героя, яго культурнай ці дзяржаўнай дзейнасці, колькі мастацкае фарміраванне жыццядзейнай прасторы чалавека, эстэтызацыя асяроддзя, папаўненне дэфіцыту гуманітарных сэнсаў у індустрыялізаванай прасторы. Новыя арт-аб'екты дэманструюць змены ў поглядах на задачы скульптуры, дзе паступова страчваецца чуйнасць да яе пластычных якасцей, а такія паняцці, як ідэя, вобразнасць у некаторых творах увогуле не істотны, успрыманне пластыкі адбываецца на вонкавым узроўні. Гарадской пластыцы ўласцівыя толькі некаторыя прыкметы манументальнага мастацтва, у выніку яе можна акрэсліць як сучасную сінтэзаваную скульптуру.

Больш дакладна праблема ў гэтым жанры гарадской пластыкі відавочны пры разглядзе канкрэтных твораў. Дастаткова ўспомніць дворык Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, дзе размешчаны пластычныя вобразы знакамітых асоб Беларусі, прадстаўнікоў нацыянальнай спадчыны, што ўвасоблены ў невыразных «сідзячых» ці «стаячых» скульптурах, асноўным адрозненнем якіх з'яўляецца наяўнасць характэрных атрыбутаў. Постнае і бесхарактарнае ўва-

сабленне Ж.-Э. Жылібера ў Гродне (скульптар У. Панцялееў). Выдатны навуковец, знаснавальнік першай медыцынскай установы на тэрыторыі Беларусі з дзіўна прыпаднятай рукой стаіць ля ўвахода ў цэнтральны парк з аднайменнай назвай. Скульптурны твор больш-менш успрымаецца пры франтальным разглядзе, пажадана, з невялікай адлегласці. Аўтар наўмысна зрокава прывязвае скульптуру да помніка архітэктуры XIX стагоддзя, які з'яўляецца «кулісай» для Жылібера, не зважаючы на прайгрышны від з боку цэнтральнай магістралі горада. Яшчэ большае расчараванне адчуваеш ад сустрэчы з Джузепэ Сакка, вядомым архітэктарам, аўтарам гродзенскага класіцызму. З'яўленне ў Гродне скульптуры, прысвечанай гэтай постаці, больш чым апраўдана. Італьянскі дойдзік прысвяціў сваё жыццё і творчасць гэтаму гораду, а перад гледачамі прадстае ў выглядзе суседа на лаўцы. Нягледзячы на гістарычную дакладнасць, маскараднага характару перад намі не знакаміты дойдзік, а хутчэй, пераапануты акцёр. Між тым гараджане з ахвотай пазіруюць ля Сакка перад аб'ектывамі фотакамер. Дзе ж тая доля павагі, якую, несумненна, заслужываюць і Жылібер і Сакка, калі жыхары горада нават не ведаюць, хто сядзіць у гарадскім парку ці хто стаіць ля яго ўваходу. Знешні воблік гэтых скульптур прыблізна паведамляе нам аб эпасе, да якой належалі героі, але дзе мастацкі падыход, дзе аўтарскае працывітанне вобраза, як здагадацца, хто яны, бронзавыя чалавечкі? Чым гэтыя творы адрозніваюцца ад скульптур ля Камароўскага рынка ў Мінску? Той жа салонны рэтраспектывізм, і справа нават і не ў тым, што скульптуры пазбаўлены традыцыйнага для манументальнага помніка п'едэстала і біяграфічных звестак на ім, а перш за ўсё выклікае сумненні вобразная трактоўка герояў, а дакладней, яе адсутнасць. І не трэба мяшаць дэмакратычны падыход з аб'якавасцю да гісторыі, да яе знакамітых асоб.

Сучасная садова-паркавая скульптура аднолькава інтэрпрэтуе і гістарычныя вобразы, і сюжэтна-бытавыя творы, мастацкія і ідэйныя якасці скульптур амаль аднолькавыя. Тым больш што і помнікі гуркам і ўборшчыкам і скульптуры на гістарычную тэматыку ў межах гарадской пластыкі выконваюць аднолькавыя задачы – гэта зрокавыя арыенціры ў складанай гарадской прасторы. Аднак калі скульптурныя аб'екты попросту «ачалавечваюць» гарадскую прастору, ствараюць сістэму арыенціраў, а мастацкі твор пераўтвараецца ў помнік-падказку ў лабірынце будынкаў, ці можна весці размову аб прапагандзе нацыянальных ідэй, культурных

і эстэтычных каштоўнасцей пасродкам такой скульптуры? Будзем мець надзею, што пластыка такога кшталту не стане заканамернай для нашых гарадоў.

Яшчэ больш пытанняў выклікае сюжэтна-бытавая скульптура. Мінавіта гэтая група твораў у гарадской пластыцы нясе на сабе характэрныя рысы кітчу. Скульптурам уласцівы выразны гульнёвы пачатак, сарказм разам з гіпертрафіраванымі героямі або салодкая прыгажосць з непрыемнай аскамінай мяшчанскіх густаў. Знешнія прыкметы скульптур: незацэілівы сюжэт, яркая характарыстыка героя, пазнаваемае дзеянне і лёгкія да засваення папарацы, камандзівачнікі, веласіпедысты, дамы з сабачкай або без яе і інш. Яны дастасоўныя для ўспрымання шырокай публікай. Сапраўды, нашы грамадзяне актыўна рэагуюць на новы прадукт – марны і забаўляльны, які не патрабуе разваг. «Кітч падмяняе глыбокія пачуцці і распаўсюджвае даступныя для разумення аб'екты». Бяздушныя, шаблонныя персанажы, якім чужыя ідэалы сапраўднага мастацтва, якія не маюць нічога агульнага з беларускай нацыяй, рафініраваныя імплантанты агрэсіўна ўплываюць на сучасную культурную прастору Беларусі, фарміруючы спажывецкія інтарэсы ў мастацтве.

З'яўленне арт-аб'ектаў такога гатунку, «сурагата мастацтва», якія не патрабуюць работы розуму і сэрца, правакуе вяласць і абыякавасць да мастацкіх каштоўнасцей, да культуры сваёй нацыі, асабліва маладога пакалення. Мастацтва, якое мы сустракаем на нашых вуліцах, перш за ўсё павінна развіваць у гледача пачуццё прыгажосці, прапагандаваць лепшыя чалавечыя якасці, выконваць культурна-выхаваўчую ролю ў грамадстве, чэрпаць натхненне з традыцый сваёй нацыі.

Спіс літаратуры

1. Шарангович, Н. Городская и парковая скульптура. Пленэры. Современная белорусская скульптура: альбом-каталог произведений республиканской выставки «Белорусская скульптура. 1984 – 2004» / Н. Шарангович. – Минск: РВХ Культура и Искусство, 2007. – С. 153 – 155.

2. Яковлева, А. Китч и художественная культура / А. Яковлева // Знание. – 1990. – № 11. – С. 21 – 46.

The monumental sculpture in all the times was powerful means of knowledge of the world, spiritual association of the nation. In it are embodied ideals by which people define the life and are brought up with young generation. Continuing the best traditions

which have been saved up for years of the existence, the Belarus sculpture of a boundary of XX – XXI centuries solves a complex of problems put by the time. Monumental sculpture as the living social organism is the mobile structure. It can react to changes in cultural and public life. Town sculpture is a new trend. It appeared due to different genre forms. The modern garden sculpture takes an active in the getting up cities.

УДК 008:7.04(292.451/.454)

О.Д. Чуйко,

*кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна
Прикарпатского национального университета им. В. Стефаника
(г. Ивано-Франковск)*

МАРИЙСКИЙ КУЛЬТ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ КАРПАТСКОГО РЕГИОНА

Анализируются отдельные аспекты влияния Марийского культа на формирование культурно-эстетических основ национального стиля церковного строительства, обогащение традиционной церковной практики новыми ритуалами и художественно-образными сюжетами. Отмечены доступность и привлекательность обрядовых изменений, в результате чего новая эстетика религиозного искусства распространилась в народных слоях. Выяснено, что традиции монастырской иконографии и искусства остались актуальными в XIX – XX веках в регионах, где активно действовали монашеские центры.

Уникальной составляющей общеевропейского духовного достояния является культура, сформировавшаяся в центре континента на границе этнических территорий разных народов. Сакральная культура карпатского края – полиэтническое и многоконфессиональное явление, специфический смысловой мир в котором раскрывают содержание и особенности мировосприятия населения региона. Основой сакральной культуры Карпат являются мировоззренческие представления и верования, состоящие из мифологии и религии народов и этнических групп, проживающих в горных районах и предгорье.

Марийский культ стал одним из ярких явлений в христианской культуре края. Его развитие способствовало сохранению национально-религиозной идентичности украинского населения, а влияние культа на общественно-исторические процессы обозначено богатством направлений. В этом контексте актуальное значение приобретает объективный анализ комплекса проблем, связанных с

развитием Марийского культа, его места в религиозной и культурной жизни региона.

По нашему мнению, целесообразно выделить три основные группы проблем связанных с почитанием Пресвятой Богородицы: 1) религиозно-догматические (изменения доктрины церкви на разных исторических этапах; 2) вопрос чествования и популяризации чудотворных икон и мест явления Пречистой Богородицы; 3) национально-политические попытки объединения верующих вокруг Марийского культа для сохранения этнорелигиозной традиции. Предложенный подход позволит систематизировать большой круг теологических, историко-культурологических и искусствоведческих вопросов и поможет определить основные векторы развития Марийского культа на украинских этнических территориях.

Особое отношение населения карпатского края к Богоматери пришло вместе с христианством. Чествование Пресвятой Девы Марии приобрело в восточнохристианской традиции различные формы и проявления. На протяжении веков сформировался Марийский культ – один из важных элементов духовности, а на отдельных исторических этапах – религиозно-национальный символ украинского населения Карпат и Прикарпатья.

Марийский культ базируется на догматических основах и учении Отцов Церкви, однако чудотворные явления, мистические видения и многочисленные чудеса, связанные с Богородичными иконами, постоянно поддерживали живой интерес верующих к образу Матери Божьей. Следует выделить три главных элемента чествования Пречистой Девы Марии: первый – Богоматеринство – как важнейшая правда о Пречистой Деве Марии; второй – личные достоинства Богородицы – святость, непорочность, покорность, благодатность; третий – особый дар охранять человечество от горя и скорби, ведь Пресвятая Богородица является нашей Заступницей и Покровительницей [1].

Для комплексного понимания проблем, связанных с отношением карпатского населения к чествованию Пресвятой Богородицы целесообразно рассмотреть ряд аспектов, которые существенно повлияли на формирование и распространение Марийского культа в восточно-христианской духовной традиции. Одним из значительных факторов были литературные произведения, в которых прославлялись и популяризировались чудотворные иконы, многочисленные исцеления, связанные с Пречистой Девой на протяжении многих веков. Прежде всего это произведения писателей-пропо-

ведников Василия Суражского, Захария Копыстынского, Лазаря Барановича, Дмитрия Туптало, Иоаникия Галятовского, Антония Радивиловского и многих других, обращавшихся к теме Богородицы [2].

Следующим фактором распространения Марийского культа можно считать народные легенды и многочисленные предания о чудотворных иконах и явлениях Богородицы. Есть рассказы не только о наиболее известных чудотворных иконах, но и чудах локального характера. Например, легенда о Чудотворной иконе из городка Леско, которая якобы показалась на пне срезанного дуба. Со временем возникло много преданий о многочисленных исцелениях при этой иконе, а старая церковь стала местом паломничества многих верующих из Галиции, Закарпатья, Словакии и Венгрии.

Среди наиболее почитаемых чудотворных икон Карпатского региона следует особо отметить Повчанскую Богородицу. Икона прославилась в 1696 году тем, что из изображенной на доске Богородицы начали капать слезы. Особого внимания заслуживает тот факт, что после торжественного перенесения иконы в 1697 в Вену копия, изготовленная по заказу Эгерского епископа Телекешши, заняла место оригинала в 1715 году и также являла чудеса. Дева Мария выбрала именно повчанскую землю особым местом своего покровительства, вызвав многочисленное паломничество и особенное чествование Повчанської иконы [3].

Особое значение в деле популяризации иконографических изображений Пречистой Девы Марии сыграла традиция коронации чудотворных икон. Развитие этой практики в период барокко провозглашением в 1656 году культа Марии в качестве покровительницы и королевы Речи Посполитой. Однако следует отметить, что еще в 732 году папа Григорий III, а в 838 году папа Григорий IV, в ответ на растущую силу иконоборчества на Востоке, коронуют иконы Богородицы в Риме золотыми коронами.

В 1717 году произошла коронация образа Ченстоховской Богородицы. Это событие положило начало серии пышных и многолюдных коронаций Богородичных икон в разных местностях. Освященными в Риме коронами были украшены чудотворные иконы в Жировичах, Холме и Почаеве, Львове, Сокале и многих других городах [4].

Следует отметить особую миссию Отцов Василиан в распространении Марийского культа и коронации чудотворных икон. Благодаря церковным процессиям, гравюрам и песням почаевского «Богогласника», Богородичные иконы Василианских монастырей пользовались значительной популярностью. Стилистика и иконо-

графия изображений заметно повлияла на развитие православной Богородичной традиции в религиозном искусстве Правобережья Украины, в частности Киева и Чернигова [5].

Распространяемый василианами Марийский культ оказал значительное влияние на традиционный обряд. Благодаря ему религиозное действо приобрело признаки многолюдного народного праздника с привлекательными ритуалами, красочными шествиями, ярмарками, на которых продавались рисованные композиции и гравированные листы с изображениями чудотворных икон. Распространилась практика богослужений и крестных ходов до мест (чудодейственные источники, памятные кресты), связанных с чудесами Богородицы или других святых. Благодаря василианам происходило активное воздействие на религиозное сознание и эстетические вкусы широких слоев населения, что не получило еще глубокого научного осмысления в специальной литературе. Ежегодные паломничества к чудотворным и коронованным иконам подняли роль и значение монастырей, способствовали формированию их авторитета в обществе и популяризации провинциальных и малоизвестных монашеских сообществ.

Мотив коронации Марии в XVIII веке прочно вошел в число самых популярных иконографических сюжетов. Иногда он сочетается с традиционным изображением Успения Богородицы В качестве образцов использовались гравюры типографий Почаева, Унева и Успенского братства во Львове («Часослов» 1691, «Евангелие Учительного» 1697 с иллюстрациями Никодима Зубрицкого, Октоих 1700 и в многочисленных «Акафистниках»). В конце XVII века появляются самостоятельные изображения коронования Марии. Типовая иконографическая схема представляет Марию стоя или на коленях со сложенными на груди руками. По бокам Бог-Отец в образе седобородого старца с земным шаром и скипетром и Христос в багрянице с Голгофским крестом, которые держат над головой Богородицы корону. В верхней части представлено изображение голубя-Духа Святого, от которого сходят лучи. Тема Новозаветная Троица-Коронация часто сочетается с образом Марии Непорочного Зачатия.

Одним из важных факторов распространения Марийского культа в восточном христианстве была борьба за сохранение национальной и религиозной идентичности. Поэтому под мощное воздействие Марийских центров попадали значительные территории, где были Чудотворные иконы. Следует отметить, что чествование таких икон крестьянами и мещанами имело определенный религи-

озный и политический, характер в ответ на реформаторские движения XVI века под руководством Лютера, Кальвина и т.д. Марийский культ стал политическим фактором, на который обращали внимание в польской национально-политической пропаганде и украинское население края становилось под образ Богородице в борьбе за сохранение восточно-христианской духовной традиции. Отношение к нему отражает подвижник польской национально-политической идеи Платон Костецкий:

«Марийский век», который начался на рубеже XVII и XVIII веков и длится около 300 лет, по мнению исследователей, во главу угла выдвигает чествования Пречистой. Среди отличительных признаков времени является особое познания Марии (Марийские догмы: Непорочного Зачатия, Небовзяття) и чествования Марии людьми и церковью [7]. Новые явления, произошедшие в XX веке, как, к примеру, в церкви села Грушев, постоянно инспирируют новые духовные, творческие поиски тысяч верующих и поддерживают интерес к традиционным и новейшим проявлениям Марийского культа, в том числе и в художественной культуре.

Список литературы

1. Іванків, Є. Український Християнський Схід / Є. Іванків. – Чикаго, 1992. – С. 117 – 119.
2. Щурат, В. Маріїнський культ на українських землях давньої польської держави / В. Щурат. – Львів, 1910. Накладом редакції «Ниви». З друкарні Ставропігійського Інституту. – С. 18 – 19.
3. Іванчо, Іштван. Ікона і літургія / Іштван Іванчо. – Львів: Свічадо, 2009. – С. 483 – 484.
4. Щурат, В. Маріїнський культ на українських землях давньої польської держави / В. Щурат. – Львів, 1910. Накладом редакції «Ниви». З друкарні Ставропігійського Інституту. – С. 20.
5. Свенціцький, І. Початки книгопечатання на землях України / І. Свенціцький. – Львів, 1924. – С. 61.
6. Щурат, В. Маріїнський культ на українських землях давньої польської держави / В. Щурат. – Львів, 1910. – С. 21.
7. Появи Пречистої Діви від 1830 до 1958. – Торонто. Видавництво оо. Василян. Р.Б., 1959. – С. 11 – 13.

The author of the article develops certain aspects of the Mari cult in the field of conventional church experience diversification and enrichment with new rituals and image-bearing plots. The simplicity and attraction of ritual modifications have been mentioned, as a result of which the new religious art aesthetics had been spread amidst people. The iconography and art have been determined to remain topical during XIX – XX centuries in the areas of monasteries' especial activity.

УДК 72:002

А.Н. Шинкевич,
кандидат технических наук, доцент кафедры дизайна ИСЗ
им. А.М. Широкова (г. Минск)

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ИНФОРМАЦИОННЫХ СРЕДСТВ В ПЕРИОД НАУЧНЫХ И ТЕХНИЧЕСКИХ ОТКРЫТИЙ

Рассматриваются исторические аспекты развития информационных средств в XVIII – XIX веках. Показаны изменения в структуре городов, анализируются значение улицы как главного места сосредоточения средств информации.

Внедрение в производство научных открытий и технических изобретений на рубеже XVIII и XIX вв. привело к перемене в развитии структуры городов. Если в средневековом городе почти все городские функции протекали в пешеходной близости от центра, то с развитием капитализма началось территориальное деление города на центральные районы, деловые и административные центры, промышленные пригороды. Реконструкция городов в XIX веке выдвинула положение прямой «улицы-коридора». Улица становится главным местом сосредоточения средств отображения информации. Непрерывающийся поток разнообразных сообщений и их привлекательная графическая форма внесли новый ритм в облик городской улицы. Конкуренция коммерческой деятельности в различных ее видах (рестораны, кафе, бары, кино, варьете, магазины, клубы) порождает и финансирует новые самостоятельные службы рекламы и информации.

Улица постепенно перерождается в место сосредоточения всех функций делового, потребительского и социального общения людей. С появлением протяженного, уходящего в перспективу пространства улицы функционально значимым для горожан является в основном именно это архитектурное пространство. Впоследствии все большую роль будут играть объекты и элементы благоустройства, декора, городского оборудования и дизайна. Информационные элементы занимают среди них особое место.

Особенную значимость в наполнении уличного пространства для горожан получают рестораны, кафе, бары. Возникает зрелищно-развлекательная система – варьете, кинотеатры, клубы, которые дополняют традиционные театры. Каждый вид развлечений, торговли и обслуживания, являясь источником информации, должен

привлечь внимание, заявить о себе информационным элементом – вывеской, рекламным плакатом, витриной, выкладкой.

Из театральной афиши возникает плакат – цветная литография, предназначенная для наклейки на стены, заборы и специальные витрины. С развитием полиграфии средства отображения информации освобождаются от связей с архитектурой фасадов зданий, приобретают особую независимость. Для их размещения используют особые носители – рекламные тумбы. Их изготавливают из дерева, металла или камня, они представляют собой наземные сооружения диаметром свыше 1-го метра и высотой до 3-х метров. С течением времени выполненные из качественных материалов, декоративно оформленные разнообразными венчающими деталями, такие тумбы стали украшением всех городов. Плакат сразу же был использован в целях торговой рекламы. Его яркость, лаконичность и оригинальность – необходимые условия для достижения главной цели – в сутолоке и быстроте уличной жизни остановить и привлечь внимание потенциального потребителя.

Для улучшения ориентации изготавливаются информационные элементы с названиями улиц и площадей.

На протяжении всего периода формирования информационных коммуникаций на их эстетическое и пространственное разнообразие огромное влияние оказывает реклама. Ее развитие как «массового продавца» было вызвано массовым характером производства, которое требовало быстрейшего оборота капитала. Рекламные средства стали особо выделяться на фоне традиционного окружения изысканностью, необычностью и лаконичностью текстов, новизной технических средств, включающих световую рекламу. Постепенно реклама стала выполнять коммерческие функции – не столько сообщать о наличии и качестве товаров, сколько искусственно создавать спрос. Реклама вступала в противоречие с архитектурным окружением, закрывая и искажая архитектурный облик зданий и сооружений, превращала улицы и площади не в архитектурные ансамбли, а в неупорядоченный поток информационных сообщений. Так формировался виртуальный облик города. Особенно ярко это проявлялось в темное время суток, когда зритель воспринимал почти исключительно световую рекламу.

Развиваются новые средства транспорта – трамваи, подземные железные дороги, электрифицированное метро. Эти транспортные системы открыли доступ к городским центрам для больших масс населения из пригородов, породили новые формы организации тор-

говли. С появлением универмагов возникает оконная витрина – средство рекламы товаров. Этот новый элемент архитектуры фасадов во многом определил образ главной улицы, расширил взаимосвязь внешнего облика и внутреннего содержания торгового здания.

Развитая пешеходная зона, прилегающая к проезжей части, стала местом предоставления различной информации. Развитие автомобильного транспорта, повышение его скорости и требования безопасности стали причиной внедрения транспортных знаков. Первые знаки были установлены на улицах Парижа в 1903 г. Постепенно растет количество средств торговой, культурной, ориентационной и других видов информации на дорогах.

Средства отображения информации, выполняя определенные функции городской улицы, получили качественно новое техническое и архитектурное решение. На смену прежним элементам пришли постоянно изменяющиеся средства полиграфии и светотехники.

Впитывая все технологические, технические и социальные нововведения и изобретения, прямая улица как элемент развивающейся сети городских коммуникаций преобразуется в проспекты, магистрали, одновременно выполняющие функцию своеобразных информационных русел города. Система городских коммуникаций, начало которым было положено узкими, радиально расходящимися от центра пешеходными улицами средневекового города, превратилась в сложную сеть проспектов, бульваров, пешеходно-транспортных эспланад и пересадочных узлов. Такие большие и малые русла информации, сливаясь и разветвляясь, пересекаясь в пространственных структурах городских центров и площадей, образовывали информационную инфраструктуру города. Она включала множество невидимых каналов связи, которые соединяли источники информации с разнообразными средствами ее отображения – видимой системой информации городских улиц и города в целом. Подобно нервной системе, регулирующей все функции живого организма, информационная система пронизывает городское пространство, объединяя функционирование социальных, пространственных, производственных и технических систем в единый функциональный организм города как естественно-искусственного объекта.

Список литературы

1. Шинкевич, А.Н. Исторические аспекты развития средств отображения информации / А.Н. Шинкевич // Актуальные проблемы мировой художествен-

ной культуры: материалы Междунар. науч. конф., посвящ. памяти проф. У.Д. Розенфельда (Гродно, 8-9 апр. 2008 г.). В 2 ч. Ч. 2 / ГрГУ им. Я. Купалы; редкол.: А.П. Богустов (отв. ред.) [и др.]. – Гродно: ГрГУ, 2008. – С. 128 – 132.

Consider the historical aspects of the media in the XVIII – XIX centuries. The following changes in the structure of cities, analyzes the significance of the street as the main places where the media.

УДК 7.03 (072)

Г.Г. Шымелевіч,

кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт кафедры гісторыі і тэорыі мастацтваў БДАМ (г. Мінск)

МУЛЬТЫМЕДЫЙНЫЯ ДЭМАНСТРАЦЫЙНЫЯ МАТЭРЫЯЛЫ Ё Вывучэнні гісторыі мастацтва

Разглядаюцца актуальныя пытанні метадыкі выкладання гісторыі мастацтва. У тэарэтычным і практычным аспектах аналізуецца ўжыванне мультымедыйных дэманстрацыйных матэрыялаў (мультымедыйных прэзентацый), якое пашырае традыцыйныя межы аўдыторных метадаў навучальнай работы і спрыяе мадэрнізацыі адукацыі ва ўмовах інтэнсіўнага развіцця сучасных інфармацыйных тэхналогій.

Гісторыя выяўленчага мастацтва сёння, у эпоху экранных мастацтваў і новых інфармацыйных тэхналогій, здаецца традыцыйнай і нават у нечым «старамоднай» вучэбнай дысцыплінай. Аднак менавіта яна знаходзіцца на самых перадавых пазіцыях у справе развіцця новых адукацыйных тэхналогій – інфармацыйных, камунікатыўных, аўдыёвізуальных. Прычына гэтага ў спецыфічным характары гісторыі мастацтваў, якую проста немагчыма ўявіць сабе без візуальнага «альбому рэпрадукцый».

Развіццё дэманстрацыйных матэрыялаў па гісторыі мастацтва адлюстроўвае асноўныя стадыі станаўлення інфармацыйных тэхналогій: у XIX стагоддзі вы маглі б пазнаёміцца з шэдэўрамі Рафаэля і Рубенса па друкаваных рэпрадукцыях-гравюрах, пазней ім на змену прыйшлі фотарэпрадукцыі, у сярэдзіне XX стагоддзя да паслуг аматараў мастацтваў з'явіліся праектары з каляровымі слайдамі, параўнаўча нядаўна лектары гэтай спецыяльнасці «ўзброіліся» відэазапісамі, а пазней – і ўніверсальнымі аўдыёвізуальнымі тэхнічнымі сродкамі, даступнымі дзякуючы імкліваму развіццю камп'ютарнай тэхнікі.

Як вядома, паняцце «мультымедыя» ахоплівае разнастайныя метады перадачы інфармацыі, заснаваныя на выкарыстанні тэкставых, графічных і гукавых магчымасцяў камп'ютарнай тэхнікі ў інтэрактыўным рэжыме. Мультымедыйная сістэма дазваляе аб'яднаць розныя спосабы адлюстравання інфармацыі (тэкст, маўленне, спеыы і музыка, графіка, анімацыя і іншыя візуальныя матэрыялы і г.д.). Сучасныя мультымедыйныя матэрыялы можна параўнаць з кінафільмамі. Аднак, у адрозненне ад кінематографа, мультымедыйныя рэсурсы прадугледжваюць фактар інтэрактыўнасці, г.зн., магчымасць аказваць уздзеянне на працэс успрыняцця інфармацыі. У выніку інфармацыя ўспрымаецца (і засвойваецца) на якасна новым узроўні, не як лінейны паток інфармацыі, а як гіпертэкст. Трапную характарыстыку гэтага феномена даў расійскі даследчык А. Капцераў: «Система гиперзаписи позволяет связывать текст, аудио, фотографии, чертежи, карты, движущиеся картинки и другие формы информации в осмысленное целое, ... нелинейный текст, который ветвится и взаимосвязывается, позволяя читателю исследовать содержащуюся в нем информацию в последовательности, которую читатель сам выбирает. <...> Оперирова вербальными и невербальными представлениями, гипертекстовые (гипермедиа) системы позволяют выдавать пользователю (“читателю”) информацию в наиболее эффективной форме с учетом не только сущности информации, но и индивидуальных психофизиологических особенностей пользователя» [1, с. 24 – 26].

Інфармацыйныя метадыкі з выкарыстаннем мультымедыйных сродкаў адразу паказалі сваю надзвычайную эфектыўнасць. Іх з'яўленне, па сутнасці, азначала рэвалюцыю ў адукацыі, галоўным вынікам якой стала развіццё дыстанцыйных вучэбных форм і рэзкае павелічэнне долі самастойнай работы на ўсіх узроўнях навучання. Акрамя гэтага, мультымедыйныя сродкі перадачы інфармацыі адразу ж пачалі выкарыстоўвацца за межамі школы (і звычайнай, і вышэйшай) – у палітыцы, рэкламе, мастацтве, бізнес-камунікацыях. Магчымасці мультымедыя зацікавілі прадстаўнікоў гэтых сфер не менш, чым прафесійных педагогаў.

Найбольш ясную класіфікацыю мультымедыйных прэзентацый нам удалося знайсці якраз у дапаможніку пад назвай «Мультимедийные презентации в бизнесе». Там, прынамсі, усе спосабы падачы інфармацыі з выкарыстаннем мультымедыя падзелены на тры тыпы: 1) «самовыполняющиеся» – простая і наглядная форма прэзентацыі, нахштальт вучэбнага кінафільма, 2) інтэрактыўныя (разлічаныя на самастойны прагляд з выкарыстаннем пэўных сродкаў

навігацыі) і 3) «со сценаріем» – у адукацыі гэтаму тыпу адпавядаюць лекцыі з мультымедычным забеспячэннем. Бізнесоўцы лічаць гэты трэці тып прэзентацый найбольш дзейсным, падкрэсліваючы, што толькі гэтая форма падачы інфармацыі дае магчымасць улічваць спецыфіку канкрэтнай аўдыторыі, рабіць падчас прэзентацыі змены, неабходныя для падтрымання інтарэсу слухачоў, увогуле – кантраляваць працэс перадачы і ўспрыняцця інфармацыі [2, с. 28].

У сферы адукацыі мультымедыя-тэхналогіі, на жаль, выкарыстоўваюцца не так інтэнсіўна, як у бізнесе. Прычына гэтаму – і недахоп фінансавання, і слабая тэхнічная падрыхтаванасць педагогаў. Даводзіцца канстатаваць, што ў галіне развіцця мультымедычных сродкаў навучання вышэйшая школа Беларусі пакуль не можа пахваліцца ні сучасным абсталяваннем, ні багатым кантэнтам. У самым сучасным вучэбным дапаможніку па мультымедычных тэхналогіях для педагогаў [3] апісаны «інтэрактыўны мультымедычны комплекс», які ўяўляе з сябе складаны ў выкарыстанні грувастка і нават дзіўнаваты набор – па-першае, дошка з інфрачырвоным датчыкам, па-другое, DVD-прайгравальнік і, па-трэцяе – партатыўны камп’ютар, які, між іншым, можа выконваць функцыі і прайгравальніка, і гэтай чароўнай «інфрачырвонай дошкі»...

Да сённяшняга дня большасць нашых калег пры выкарыстанні камп’ютарнай тэхнікі не можа абысціся без дапамогі спецыялістаў па інфармацыйных тэхналогіях, а гэта істотна абмяжоўвае сферу прымянення мультымедыя. Тэхнічная сістэма тэлекамунікацыі можа адпавядаць апошняму слову прагрэса, а вось адукацыйны змест матэрыялаў аказваецца, мякка кажучы, беднаватым. Інтэрнэт і рынак мультымедыя прапануюць сёння гатовыя інфармацыйныя «прадукты» – можна назваць іх «электроннымі падручнікамі» (гэта разнастайныя дапаможнікі, навучальныя праграмы, энцыклапедыі – зборнікі відэа-, аўдыа- і тэкставых матэрыялаў на CD ці DVD, якія ўтрымліваюць неверагодную колькасць слаба арганізаванай інфармацыі). Як правіла, для паўнавартаснага выкарыстання ў аўдыторнай рабоце яны, на жаль, непрыдатныя. А вось прафесійны педагог, валодаючы спецыяльнымі ведамі, узброены метадычнымі і дыдактычнымі прыёмамі, здольны стварыць сучасны вучэбна-метадычны комплекс, арганічнай часткай якога стануць мультымедычныя дэманстрацыйныя матэрыялы.

На нашу думку, з развіццём інфармацыйных тэхналогій роля выкладчыка не толькі не змяншаецца, а наадварот, робіцца больш важнай. Яго задачы – знайсці ў гіганцкай інфармацыйнай плыні

самае важнае і вызначыць прыярытэты ў пазнавальнай актыўнасці студэнтаў.

Спіс літаратуры

1. Каптерев, А.И. Мультимедиа как социокультурный феномен / А.И. Каптерев. – М.: ИПО Профиздат, 2002. – 224 с.
2. Хеллер, Д. Мультимедийные презентации в бизнесе / Д. Хеллер; пер. с англ. – Киев: ВНУ, 1997. – 271 с.
3. Беловский, Г.Г. Мультимедийные технологии: лабораторный практикум / Г.Г. Беловский, В.М. Зеленкевич. – Минск: БГПУ, 2009. – 192 с.

The article deals with the actual problems of art history teaching methods. It examines theory and practice of using of the multimedia demonstration materials such as multimedia presentations. These methods are destroying traditional frames of studying art history in classes: they also help to modernize the process of education in our days when information technologies develop intensively.

УДК 75.052(476)

Я.Ф. Шунейка,

*кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт Беларускай дзяржаўнай
акадэміі мастацтваў (г. Мінск)*

БЕЛАРУСКАЯ ПЕЙЗАЖНАЯ ГРАФІКА 1900 – 1950-х ГАДОЎ

У мастацтве беларускай графікі першай паловы XX ст. пейзажны жанр займае адно з вядучых месцаў. Першапрычына гэтага – надзвычайнае характава і разнастайнасць беларускай прыроды, адкрышчэ вобразнай выразнасці якой, яе сувязі з жыццём народа падкрэслілі яшчэ мастакі-рэалісты XIX ст. На хвалі нацыянальнага адраджэння канца XIX – пачатку XX ст. вобраз роднай прыроды стаў сімвалічна шматзначны і рамантычна ўзвышанны ў творчасці мастакоў, якія жылі і працавалі на Беларусі, знаходзілі патрэбныя вобразныя першаўзоры ў розных яе рэгіёнах і мясцінах.

Мастакі-графікі адточвалі сваё майстэрства на пейзажных матывах, многія з іх пачыналі свае першыя творчыя крокі менавіта як пейзажысты. У беларускай пейзажнай графіцы прадстаўлены ўсе асноўныя тэхнікі як мануальнага малявання з прыроды ці яе вобразнага абагульнення на падставе жывых уражанняў, так і розныя тэхнікі

тыражнай гравюры. Самымі пашыранымі тэхнікамі хуткіх накідаў з натуры былі туш і пяро, аловак, вугаль і крэйда. Свабодна валодалі мастакі такой рамантычнай тэхнікай як акварэль, была ў выкарыстанні змешаная тэхніка гуашы, бяліла і акварэлі. Сустракаюцца таксама пастэльныя пейзажы, або спалучэнне тэхнікі пастэлі і акварэлі. Часта такія накіды з натуры мелі падрыхтоўчы характар для алейнага жывапісу. Але з часам яны набылі самастойны вобразны характар. Не ўсе запланаваныя творы былі напісаныя ў вялікіх памерах. Часам творы паводле розных прычын бяспследна зніклі, паводле розных прычын не зберагліся. У лакальных накідаў аказалася больш шансаў на захаванне. Сярод тэхнік гравюры найбольш былі пашыраныя афорты, каляровыя і танальныя літаграфіі, лінагравюры. Некаторыя аўтары ўдала выкарыстоўвалі тэхніку манатыпіі.

У першай палове XX ст. ў Беларусі творча працавалі не толькі мастакі, паходжаннем, нараджэннем звязаныя з родным краем, але і выпускнікі тых навучальных устаноў, якія былі створаныя, менавіта, у розных беларускіх гарадах. Минулае стагоддзе – час нараджэння і актыўнага фарміравання прафесійнай мастацкай школы. Традыцыйным цэнтрам мастацкага жыцця на мяжы XIX – XX ст. былі Вільня, Мінск і Віцебск, дзе ладзіліся мастацкія выставы, існавалі мастацкія школы. (Малявальная школа Івана Трутнёва ў Вільні. Мастацкая школа Ю. Пэна ў Віцебску, Я. Кругера ў Мінску). Часта пейзажы ствараліся ў майстэрнях, якія знаходзіліся ў фамільных гняздоў'ях, у дробных маэнтках, у вёсках, у мястэчках, дзе жылі мастакі разам са сваімі роднымі (Багданаў, Радашковічы, Нясвіж і інш.). Да часовых, плэнерных цэнтраў беларускага краявіду можна аднесці шматлікія мясціны на Міншчыне, Палессі, Падзвінні і ў іншых рэгіёнах, куды прязжалі мастакі на эцюды і замалёўкі. За акрэслены даследаваннем час мастацкі краявід у графіцы перажыў некалькі перыядаў. Першы з іх звязаны з 1900 – 1918 гг. Мадэрнізм і сімвалізм у еўрапейскім выяўленчым мастацтве не абмінуў пейзажны жанр. У гэтым кантэксце развівалася пейзажная тэматыка беларускіх графікаў. Другі перыяд ахоплівае канец 1910 – 1920-я гады. Беларускае выяўленчае мастацтва перажыла небывалы ўздым рэвалюцыйных ідэй. Меланхалічныя матывы позняга мадэрна змяніліся на карысць канструктыўным і іншым фармальным пошукам, якія абапіраліся на пэўную рэалістычную аснову. 1930-я гады можна лічыць асобным перыядам, дзе адбывалася прывязка мастацкіх пошукаў да акадэмічных канонаў з пэўнымі абмежаваннямі суб'ектыўнага і экспрэсіўнага стаўлення да тэматыкі. Асобная перыядызацыя

звязана ў 1920 – 1939 гг. з віленскім мастацкім асяродкам, дзе найлепшым чынам захаваўся ў сваім натуральным развіцці мадэрнісмавалізм. У 1940-я гг. можна асобна вызначыць ваенны перыяд, які ўнёс у пейзажныя матывы цалкам драматычныя вырашэнні, якія грунтаваліся на дакументальных замалёўках слядоў вайны на роднай зямлі і па-за яе межамі. Другая палова 1940-х – 1950-я гады стала значным мастацкім часам пасляваеннага адраджэння, калі мастацкія краявіды адлюстроўвалі хуткасныя перамены ў наладжанні мірнага ладу жыцця. У цэлым на працягу пералічаных перыядаў пейзаж займае важнае месца ў беларускай графіцы і не можа ўспрымацца як «дадатковы», «дамаможны» жанр поруч з сюжэтна-тэматычнымі кампазіцыямі. Былі распрацаваныя вельмі характэрныя для беларускага краявіда наступныя вобразныя матывы: адлюстраванні захаваных куткоў чыстай прыроды, вуліц гарадоў і мястэчак (Мінска, Вільна, Гродна, Віцебска і інш.), ваенных разбурэнняў і аднаўлення роднага краю, будаўніцтва прамысловых аб'ектаў і інш.

Сярод выдатных майстроў розных пакаленняў, якія ўвекапомнілі нашу краіну ў пейзажных творах, былі Фердынанд Рушчыц, Марк Шагал, Міхась Тычына, Язэп Драздовіч, Яўхім Мінін, Аркадзь Астаповіч, Меір Аксельрод, Міхась Сеўрук, Аляксандр Ахола-Вало, Павел Гуткоўскі, Мсціслаў Дабужынскі, Сямён Герус, Барыс Малкін, Аскар Марыкс, Ібрагім Гэмбіцкі, Мікола Тарасікаў, Міхась Філіповіч, Юрый Тышкевіч, Лазар Ран, Мікалай Дучыц, Віктар Марозаў, Павел Гаўрыленка, Давід Генін, Валянцін Волкаў, Анатоль Волкаў, Марыя Бярковіч, Міхаіл Блішч, Іосіф Белановіч, Міхаіл Бельскі, Аляксандр Мазалёў, Монас Монасзон, Уладзімір Кудрэвіч, Абрам Кроль, Сяргей Каткоў, Барыс Звінаградскі, Пётр Дурчын, Акім Шаўчэнка і інш. Пра іх творчасць напісана яшчэ вельмі мала грунтоўных мастацтвазнаўчых матэрыялаў у альбомах, манаграфіях, часопісах [1].

Гэтым вельмі шырокім колам мастакоў было распрацавана шмат тыпаў нацыянальнага беларускага краявіда, якія нясуць вельмі часта першасны характар, не вядомы дагэтуль у еўрапейскай графіцы. Часам мастакі выкарыстоўвалі ўжо сцверджаныя тыпы матываў, але надавалі ім беларускі рэгіянальны каларыт. Для гэтага творцы шмат вандравалі, амаль ніколі не ставілі перад сабою ідэнтычных задач. Яны ахапілі сваёй ўвагаю не толькі вядомыя мясціны, гарадскія сталічныя пейзажы, але шукалі і знаходзілі цалкам асабістае, толькі імі убачанае і эмацыйна перажытае на далёкіх сцяжынках, дзе раней яшчэ, як кажуць, не ступала нага мастака.

Пейзажныя матывы знаходзілі жывы водгук у розных пакаленняў глядачоў. Многія пейзажы былі прызнаны ў свой час узорнымі. З пазіцыі нашага часу можна належным чынам ацаніць і менш вядомыя раней творы, якія значна ўзбагачаюць узровень агульных дасягненняў. Вызначаная вышэй перыядызацыя дазваляе абагульніць і выявіць асноўныя здабыткі пейзажнай графікі ў разнастайным спектры яе вобразных матываў і ў іх паслядоўным творчым развіцці на працягу розных дзесяцігоддзяў. Сярод выяўленых твораў з калекцыі Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь і іншых айчынных і замежных збораў знаходзіцца шмат найвыдатнейшых твораў мастацтва. Неабходна і надалей праводзіць мастацтвазнаўчае даследаванне матываў ад чыста прыродных, захаваных у сваім нязменным выглядзе ад першабытнасці, да тых, у якіх адлюстроўваецца прысутнасць чалавека з архаічным ладам жыцця ў вясковым асяроддзі і дастаткова мадэрнізаваных мясцінаў ў гарадскім наваколлі. Беларускае станкавае графіка, дзякуючы паслядоўнаму развіццю пейзажнага жанру, такім чынам, мае вялікі творчы патэнцыял і магчымасць узбагачаць свае здабыткі ўжо ў новых гістарычных умовах, калі побач з традыцыйным асяроддзем усё больш актыўна працяўляе сябе сучаснае жыццё.

Спіс літаратуры

1. Ruszczyc, F. 1870 – 1936: zycie i dzieło: katalog wystawy / F. Ruszczyc. – Krakow: Muzeum Narodowe, 2002.
2. Язэп Драздовіч, альбом-манаграфія / уклад. М. Купава. – Мінск: Беллітфонд, 2002.
3. Харэўскі, С. Гісторыя мастацтва і дойлідства Беларусі / С. Харэўскі. – Вільня: ЕГУ, 2007.
4. Анатолий Мікалаевіч Тычына, Мой Мінск: альбом / аўтар тэкста Л. Налівайка. – Мінск: Белпрынт, 2008.

УДК 741

С.М. Янкоўскі,

дацэнт кафедры выяўленчага мастацтва факультэта мастацтваў ГрДУ імя Я. Купалы (г. Гродна)

ПОШУК ПЛАСТЫКІ Ў МАЛЮНКУ

Разглядаюцца праблемы, якія ўзнікаюць у студэнтаў у пошуку пластыкі ў малюнку. На падставе фігуры чалавека даюцца кароткія рэкамендацыі да іх завяршэння.

Калі мастак-прафесіянал піша карціну з фігурай чалавека, яму гэта цікава, малое партрэт, і гэта яму цікава, піша нацюрморт, і гэта яму таксама цікава, цікава таму, што ставіць перад сабой задачы, з якімі можа справіцца. Студэнтам, калі намалювалі адзін нацюрморт, то наступны нацюрморт маляваць ужо сумна. Давай ім мадэль галавы. Намалювалі галаву, далей ім ужо сумна. Гавораць, што сілу і моц свайго талента раскрыюць на аголенай мадэлі фігуры чалавека. Але і тут яны не атрымліваюць задавальнення. А не атрымліваюць задавальнення таму, што не могуць справіцца з элементарнымі задачамі, пастаўленымі перад імі. І тут у студэнтаў прападае жаданне да творчасці, таму што больш складанага задання, чым фігура чалавека, знайсці цяжка і паказаць сваё майстэрства больш няма на чым. Тут трэба сказаць, што праблема не ў бяздарнасці маладых людзей, – яны ўсе таленавітыя, а ва неўменні карыстацца элементарнай акадэмічнай граматай.

Для вырашэння гэтай праблемы хочацца нагадаць словы Веры Галубкінай, што перад тым, каб пачаць працаваць з мадэллю, яе спачатку трэба палюбіць. І калі гэта не атрымліваецца з адной, дзвюма, трыма мадэлямі, то праблему трэба шукаць у самім сабе.

Ітак, перш чым прыступіць да малюнка, спачатку трэба палюбіць мадэль. Для гэтага неабходна ўбачыць, адчуць і зразумець яе пластыку, пластыку ў шырокім сэнсе гэтага слова – пластыку лініі, пластыку плямы, пластыку цёмнага і светлага, пластыку штрыха і гэтак далей. Асаблівыя цяжкасці ўзнікаюць пры малюнку жывой мадэлі. Кожны чалавек мае свой характар, свае адметныя рысы, і гэта трэба перадаць у малюнку. Звычайна губляецца многа часу на пошукі позы натуршчыка, дзе вядуцца пошукі пластыкі. Утрымаць знойдзены стан доўга натуршчыку немагчыма. І студэнты звычайна губляюць час на пошукі менш важных праблем. Тут важна паспець «схваціць» стан як знешняй, так і ўнутранай пластыкі натуры, а не займацца правядзеннем розных восяў і вымярэннем колькасці галоў, якія змяшчаюцца ў натуры. Малюнак трэба пачынаць з вызначэння кропак, у якія павінна ўпісацца натура. Затым у межах гэтых кропак хутка вядзецца пошук пластыкі вялікіх мас. І толькі калі справіліся з гэтай задачай, можна прыступаць да вырашэння іншых праблем. Поза натуршчыка ў гэтым выпадку ўжо не так істотная.

Далей малюнак вядзецца паводле ўсіх акадэмічных законаў. Тут трэба звярнуць увагу на адну вельмі істотную дэталю. Для гэтага хочацца нагадаць словы Урубеля, які гаварыў сваім вучням,

што трэба ліст паперы паспрабаваць запоўніць так, каб гэта было цікава, каб быў арнамент формаў.

Звернем увагу на некаторыя моманты, якія могуць для вас быць карыснымі. Калі ўважліва будзеце назіраць за прыродай, вы ніколі не ўбачыце, каб дзве формы сутыкаліся паміж сабой пад вострым вуглом. Гэта выклікае вельмі непрыемныя адчуванні.

Для прыкладу, калі ў месцы сутыкнення формаў нагі ўтвараецца вугал, нага будзе здавацца цяжкай і неэластычнай. Але калі злучыць гэтыя формы плаўнымі лініямі, то адразу нага становіцца больш эластычнай і элегантнай і, у прыватнасці, больш вытанчанай.

Малюючы контур, трэба вокам працягнуць яго да той кропкі, да якой ён змог бы дайсці на другім баку фігуры. Гэтыя лініі могуць быць праведзены з усіх бакоў фігуры. З іх дапамогай можна вызначыць суадносіны паміж формамі, а вы атрымаеце адначасова і гармонію ліній, і іх рух, а таксама пазбегнеце нагрувашчвання формаў, не звязаных паміж сабой.

Гэта, можна сказаць, эквівалент у сагнутых частках тых гарызантальных і вертыкальных ліній, якімі вы карыстаецеся для знаходжання розных кропак фігуры. Такія лініі можна праводзіць бясконца.

Таксама неабходна разумець, што лінія павінна быць пластычнай не толькі сама па сабе, але і ў суадносінах да іншых ліній. Толькі ў такім выпадку можа атрымацца пластычны малюнак.

У заключэнні хочацца адзначыць, што мы часта стрымліваем бурлівы дух моладзі, як ім здаецца, сухімі акадэмічнымі патрабаваннямі. Трэба, накіроўваючы студэнтаў у адпаведным напрамку, даваць магчымасць самастойна ставіць перад сабой задачы, дзе яны змогуць паказаць сябе як творцу. Для фарміравання мастака гэта вельмі неабходна. Такое стаўленне спрыяе больш шырокаму погляду студэнта на сябе, на свае магчымасці, дае магчымасць адчуць патрэбу ў добрай акадэмічнай школе.

The article deals with the problems which students have in search of plasticity in a drawing. Short recommendations how to solve these problems are given on the basis of human figure.

СЕКЦИЯ 4

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ И МЕТОДИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

УДК 373.3.016:78

Г.В. Ананченко,

кандидат педагогических наук, профессор кафедры теории музыки и музыкального инструмента ВГУ им. П.М. Машерова (г. Витебск);

А.А. Гречко,

магистрант кафедры теории музыки и музыкального инструмента ВГУ им. П.М. Машерова (г. Витебск)

ФОРМИРОВАНИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВАХ МУЗЫКИ У МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ

Формирование представлений об элементах музыкальной речи у младших школьников рассматривается в контексте современного содержания образования. Особое значение приобретает накопление опыта творческой деятельности у учащихся начальной школы, а также развитие эмоционально-ценностного отношения к миру.

Музыка, как и другие виды искусства в системе общего образования, имеет особое предназначение – духовное совершенствование человека. Духовная сущность человека выражается в переживании им своих связей с гармонией мира. Музыка выражает и формирует отношение человека ко всем явлениям жизни и к самому себе как части мира. В этом находит своё отражение воспитательная функция музыки.

Воздействуя на чувства и мысли людей, музыка способствует эмоциональному познанию окружающей действительности и помогает ее преобразованию, изменению. При помощи своего эмоционального языка музыка воздействует на чувства, мышление, влияет на мировоззрение человека, направляет и изменяет его.

Музыкальные образы создаются при помощи комплекса средств музыкальной выразительности и являются эмоциональным

отражением образов реального мира. Понятие о музыкальном произведении, о том, что является его содержанием и как оно передается, формируется у учащихся уже в начальной школе – в процессе освоения выразительных элементов *музыкального языка*, раскрытия и передачи музыкального образа.

Современное содержание музыкального образования включает следующие составляющие (элементы): опыт эмоционально-ценностного отношения учащихся к музыкальному искусству; знание музыки и знания о музыке; музыкальные умения и навыки; опыт творческой музыкальной деятельности учащихся.

На первый план в учебном предмете «Музыка» должна выступить ценностно ориентированная и художественная деятельность, т.е. те виды деятельности, которые непосредственно формируют художественный потенциал личности и вследствие этого наиболее тесно могут быть связаны с формированием эстетического отношения к действительности. Отсюда вытекают и *ведущие* для данного предмета компоненты содержания. Ими являются *эмоционально-ценностное отношение к действительности* и *та деятельность*, в процессе которой формируется воспитанность отношений [1, с. 42].

С темой «Средства музыкальной выразительности» младшие школьники более подробно знакомятся во втором классе во втором полугодии [2]. Данное полугодие направлено на решение задачи приобщения детей к *музыкальному языку*, его интонациям, мелодическому и ритмическому рисунку, темповым изменениям, динамическим нюансам. Дети учатся различать и сравнивать яркие средства музыкальной выразительности в связи с содержанием музыкальных произведений. Основная задача этого полугодия состоит в первоначальном ознакомлении учащихся со средствами музыкальной выразительности. Во многих произведениях отчетливо выступают так называемые доминирующие средства, которые выполняют основную роль в создании музыкального образа, в то время как остальные элементы служат лишь определенным фоном. Отмечая выразительное значение тех или иных средств, учитель постепенно приобщает детей к музыкальной речи, в связи с чем целостное восприятие ими музыки становится полноценным, осознанным и эмоциональным.

Следует отметить, что некоторые дети с достаточной легкостью различают отдельные выразительные средства музыки – определяют темп (музыка быстрая, медленная), динамику (тихая,

громкая), регистр (высокий, низкий, средний). Но этого недостаточно. Важна не просто констатация выразительных средств, а выявление их роли в создании музыкального образа. Важно, чтобы они поняли, что характер музыки передается определенным сочетанием выразительных средств: нежная, светлая, спокойная мелодия, как правило, звучит неторопливо, в среднем или верхнем регистре, не громко, плавно; радостный, веселый характер музыки часто создается яркой звучностью, быстрым темпом, отрывистой или скачкообразной мелодией; тревожность передается с помощью низкого, сумрачного регистра, отрывистого звучания. Дети младшего школьного возраста могут различать не только общую эмоциональную окраску музыки, но и выразительные интонации, если сравнить их с речевыми: вопросительными, утвердительными, просящими, грозными и т.д. Учащимся необходимо понять, что музыка имеет свой язык, свою музыкальную речь, которая рассказывает не только словами, но и звуками.

Затем наступает этап, когда перед школьниками ставится задача на основе некоторых представлений о различных элементах музыкальной речи воспринять и осмыслить их выразительное значение. При этом на первом плане находится важнейшая проблема соотношения в музыке содержания и формы. Ребята, вслушиваясь в музыкальную речь различных произведений, размышляют о том, чем обусловлено своеобразие содержания музыкальных образов. Важно, чтобы в процессе занятий, содержание произведения раскрывалось в единстве с формой как организацией всех музыкальных средств, элементов музыкальной речи – мелодии, гармонии, метра, ритма, лада, тембра, регистра, фактуры, темпа, динамики.

В рамках данной темы ребята касаются интонационной природы музыки, размышляя над тем, какими средствами удалось композитору отобразить то или иное жизненное явление и что было бы, если бы он применил другие выразительные средства. Изменение того или иного элемента музыкальной речи сразу же влияет на музыкальный образ в целом. Благодаря этому школьники осознают значение того средства выразительности, которое подверглось изменению.

При ознакомлении младших школьников со средствами музыкальной выразительности, кроме усвоения знаний, умений, навыков, в нашей работе особое внимание уделяется накоплению опыта творческой деятельности, а также развитию эмоционально-ценностного отношения к миру.

Опыт эмоционально-ценностного отношения учащихся к музыкальному искусству проявляется в предпочтениях, интересах, вкусах, как в сфере самой музыки, так и в тех или иных видах музыкальной деятельности. Особое значение приобретает личностный характер накопления данного опыта (отношение человека к миру музыки, к себе через слушание музыки, ее исполнение, сочинение). Этот процесс проходит тем успешнее, чем более развиты у ребенка музыкальность и эмпатийность. Необходимо отметить, что накопление опыта эмоционально-ценностного отношения играет ведущую роль в содержании музыкального образования [1, с. 43; 3, с. 68].

На уроках музыки эмоциональное переживание является результатом выполнения искусством своих функций, а потому становится главным содержанием деятельности школьника. Из данного положения можно заключить, что эмоциональное переживание на уроке музыки – это закономерный итог организации всего учебного процесса, всех действий учителя на уроке и всей деятельности учащихся; это реализация специфики воздействия искусства, при котором органически соединяются эмоции школьников, вызванные творческой деятельностью детей по освоению знаний.

Таким образом, у младших школьников важно сформировать эмоциональную отзывчивость на воспринимаемые произведения, эмоционально-ценностное отношение к миру, к деятельности; развивать творческое воображение, способность изменять, придумывать, сочинять с тем, чтобы уметь выразить свое собственное отношение к музыке и жизни, быть готовым к поиску решения новых проблем, к творческому преобразованию действительности.

Список литературы

1. Ананченко, Г.В. Современный урок музыки в контексте дидактической теории / Г.В. Ананченко // Начальная школа: проблемы и перспективы. – Йошкар-Ола, 2007. – С. 42 – 45.
2. Учебная программа для общеобразовательных учреждений с белорусским и русским языками обучения. Музыка I – IV классы. – Минск: Национальный институт образования, 2008.
3. Абдуллин, Э.Б. Теория музыкального образования / Э.Б. Абдуллин, Е.В. Николаева. – М.: Академия, 2004.

Formation of representations about elements of musical speech at younger schoolboys is considered in a context of the modern maintenance of formation. Special value gets accumulation of experience of creative activity at pupils of an elementary school, and also development of the emotionally-valuable relation to the world.

УДК 7.071.2:78

А.Н. Антончик,

*преподаватель кафедры специального музыкального
инструмента факультета искусств ГрГУ им. Я. Купалы (г. Гродно)*

ЭМОЦИОНАЛЬНО-ВОЛЕВОЙ АСПЕКТ ДИРИЖЕРСКОГО ИСКУССТВА

Рассматривается и анализируется эмоционально-волевой аспект творческой деятельности дирижера, его влияние, значение и роль в дирижерском искусстве.

Б. Вальтер писал, что музыка в реальном звучании «... становится “проводником индивидуальности”, подобно тому, как металл является проводником тепла» [1, с. 71]. Такой индивидуальностью в оркестровом исполнении является дирижер, основной задачей которого является организация и осуществление целесообразного, продуктивного художественно-творческого общения с оркестром. В процессе управления оркестровым исполнением дирижер применяет особые, невербальные умения-действия как ремесленно-технологического, так и художественно-психологического порядка, включающие в себя следующие разноуровневые компоненты: выразительные жесты-движения, игровое перевоплощение, создание мануально-пластического образа, целенаправленное эмоциональное воздействие на оркестр, реакция на получаемый художественный результат. Последние факторы требуют выделить важный аспект творческой деятельности дирижера – **эмоционально-волевой**.

Искусство дирижирования, включающее в себя выразительную мимику, гибкие телодвижения, вовлекает оркестрантов, а также и публику, в мощный художественный поток, яркое эмоциональное состояние, известное под условным названием «заражение». А.М. Пазовский не раз подчеркивал силу эмоционального воздействия дирижера, его природный дар «заражать» и увлекать других своим чувством. При этом «эмоционально-заразительная» функция искусства дирижирования обращена прежде всего к художественному воображению, творческой фантазии воспринимающих оркестрантов. Рассмотрим более подробно это важное для искусства дирижирования социально-психологическое явление.

Исходя из общеизвестных представлений о языке, можно утверждать, что значительная часть художественной информации, подлежащая передаче оркестрантам в процессе их коммуникативно-творческого общения с дирижером, сообщается помимо мануального, конкретно-языкового воплощения музыкального образа. Человеческому общению присуще такое удивительное явление, как произвольная передача дополнительной информации внеязыковой сферой. Подобная уникальная особенность свойственна и художественному, мимико-пластическому общению дирижера с оркестром. Это связано с возникновением вокруг дирижера-мастера такого необычного психологического феномена, как эмоциональный «ореол», своими истоками восходящий к духовной сущности личности и проявляющийся во всем ее внешнем облике, прежде всего – в выразительнейшей мимике, пронзительном взгляде и т.д. Мануальное искусство дирижирования невозможно рассматривать изолированно от общего эмоционального состояния и поведения маэстро за пультом. Оркестранты воспринимают не отдельные выразительные движения и жесты, а целостный эмоциональный образ дирижера, отражающий его художественные намерения. Все это полностью согласуется с общепризнанным пониманием языка, как своеобразной психосферы, проявляемой при осуществлении духовной деятельности человека. Последнее обстоятельство прямо и непосредственно связано с таким понятием, как вдохновение.

Роль вдохновения – состояния фанатической увлеченности, необычайного подъема и концентрации творческих сил исполнителя – поистине незаменима в искусстве. Дирижер Г.Я. Юдин, вспоминая концерты Отто Клемперера, отмечал его какую-то «дьявольскую» одержимость музыкой, полную отдачу ей, «могучий поток воли», по силе своего воздействия «близкий к массовому гипнозу» [2, с. 114]. Именно вдохновение – это мощное творческое озарение – придает мимико-пластическому искусству дирижирования уникальную художественную и социальную значимость, огромную силу эмоционального воздействия на оркестрантов (так же и на публику). Вдохновение – источник энергии творческого взаимодействия дирижера с артистами оркестра. Соответственно – неправомерна абсолютизация как отдельных дирижерских движений, жестов, так и в целом мануального искусства дирижирования. Но так же неправомерна и недооценка дирижирования как двигательного-пластического искусства – главного инструмента передачи оркестру основной художественной информации.

Высокий эмоциональный тонус оркестра, неуловимо утонченная духовная аура, витающая над ним, есть одно из важнейших условий высокохудожественного исполнения музыки. Следует отметить, что повышенный эмоциональный «градус» оркестра вызывается также и неординарной личностью дирижера, его обаянием, харизмой, непререкаемым профессиональным авторитетом и недоушим художественным потенциалом. «Всякий талант, – говорил В.И. Немирович-Данченко, – заключается в способности заражать других людей своими переживаниями <...> Подобно тому, как Земной шар облечен атмосферой, так и человек, благодаря излучению им живой материи, окружен магнетической средой» [3, с. 200]. Такая чуть ли не мистическая среда, аура, несомненно, окружает лишь выдающегося художника-исполнителя.

Эмоционально-волевой аспект искусства дирижирования проявляется не только в феномене своеобразного заражения артистов оркестра, но и в стойком художественном внушении. Поскольку речь идет об эмоциональном воздействии на коллектив музыкантов, то задача дирижера несколько упрощается. Человек в сообществе людей особенно легко поддается внушению, что объясняется психическим взаимовлиянием его членов. Оркестр как художественный коллектив находится в ситуации потенциально максимального и неосознаваемого внушающего воздействия дирижера. Внушенное эмоциональное состояние оркестрантов при определенных обстоятельствах может стать их собственной внутренней психологической установкой, которая будет направлять и регулировать двигательную-техническую активность в соответствии с художественной целью коллективного исполнительства. По этому поводу психолог В.М. Бехтерев писал: «...Внушение, входящее в психическую сферу помимо личного сознания, или так называемого “Я”, при отсутствии психического сопротивления со стороны внушаемого субъекта, действует с непреодолимою силою на последнего, подчиняя его внушенной идее» [4, с. 106].

Искусство дирижирования, несомненно, обладает мощным внушающим воздействием. Носителями осведомляющих знаков здесь выступают преимущественно жесты-действия, а выразительные движения и мимика служат цели возбуждения эмоций, формирования в психике оркестрантов соответствующих чувств и переживаний. «Эмоции вообще нельзя «передать»: их можно только возбудить, – пишет С.Х. Раппопорт, – <...> внушают не сами по себе жест, мимика и т.п., а то словесно-смысловое содержание, кото-

рое в них закодировано <...>» [5, с. 35]. Применительно к дирижированию это звучит так: внушающим свойством обладают не отдельные выразительные движения или мимика, а то эмоционально-смысловое, художественно-образное содержание, которое не сёт в себе мимико-пластическое искусство дирижера.

Итак, внешняя двигательно-пластическая форма проявления внушающих качеств дирижера – его взгляд, мимика, мануальные действия – тесно взаимосвязана с эмоционально-психологическим аспектом его деятельности. Но не только масштаб выдающейся личности дирижера-художника покоряет оркестр и публику. Внушающее воздействие дирижера на оркестровый коллектив эмоциональными мимико-мануальными средствами достигается лишь в контексте творческого музыкально-исполнительского процесса. Дирижирование не воспринимается как искусство – мощное художественное средство воздействия – вне достойно исполняемой музыки. Именно поэтому И.А. Мусин утверждал, что, руководя исполнением, дирижер использует как выразительность собственных движений, так и воздействующую силу музыки.

В заключении необходимо отметить, что действительно великие художники-артисты имеют свою, особую психико-эмоциональную структуру личности, проявляющуюся в творческом общении с другими исполнителями и публикой. Тайна художественно-эмоционального воздействия их творчества лежит в подлинном профессионализме, мастерстве, помноженном на железную, непоколебимую волю и артистический талант.

Список литературы

1. Вальтер, Б. О музыке и музицировании / Б. Вальтер // Исполнительское искусство зарубежных стран; сост. Г.Я. Эдельман. – М., 1962. – Вып. 1. – С. 3 – 118.
2. Юдин, Г.Я. Величие душевной чистоты: К 100-летию О. Клемперера / Г.Я. Юдин // Совет, музыка. – 1985. – № 7. – С. 114 – 118.
3. В.И. Немирович-Данченко: Театр, наследие. В 2 т. / ред.-сост. В.Я. Виленкин. – М.: Искусство, 1952. – Т. 1. Ст., речи, беседы, письма. – 443 с.
4. Бехтерев, В.М. Гипноз. Внушение. Телепатия / В.М. Бехтерев. – М.: Мысль, 1994. – 368 с.
5. Раппопорт, С.Х. Неизобразительные формы в декоративном искусстве / С.Х. Раппопорт. – М.: Совет. художник, 1968. – 272 с.

This article describes and analyzes the emotional and volitional aspect of the creative-tion of the conductor; his influence, significance and role in the art of conducting.

УДК 2-67

М.И. Була,

*профессор кафедры баяна-аккордеона БГАМ (г. Минск), профессор
кафедры специального музыкального инструмента факультета
искусств ГрГУ им. Я. Купалы (г. Гродно)*

КОМПЛЕКСНОЕ РАЗВИТИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА МУЗЫКАНТА

Рассматриваются вопросы подготовки высокопрофессиональных музыкантов-исполнителей, которые связаны с процессом интенсификации обучения игре на музыкальном инструменте.

Вопрос подготовки высокопрофессиональных музыкантов-исполнителей постоянно находится в центре внимания музыкальной педагогики и всегда является актуальным. Эта актуальность самым тесным образом связана с процессом интенсификации обучения игре на музыкальном инструменте.

Задачи, поставленные сегодня перед педагогами-методистами и обучающимися начальных, средних и высших учебных заведений культуры и искусства, предполагают более качественные и эффективные методы обучения, в которых основополагающим является комплексный подход в развитии профессионального исполнительского мастерства музыканта. Поэтому для положительного решения поставленных задач особое значение приобретает теория развивающего обучения.

В чем сущность теории развивающего обучения?

Во-первых, мы должны четко определиться с вопросом, как соотносятся обучение и развитие личности, их взаимосвязанность и взаимозависимость.

По определению выдающегося ученого Л.С. Выготского, обучение должно «забегать вперед развитию, вести его за собой, ориентируясь не на вчерашний или даже сегодняшний день, а на завтрашний день в умственной деятельности» [4, с. 449]. Однако обучение, являясь «локомотивом» всего учебного процесса и задавая более высокий уровень по отношению к развитию, не должно слишком отрываться от реальной действительности (от самой сути своего предназначения). Любое обучение личности, независимо от вида деятельности, активно содействует развитию обучающего, постоянно нацелено на его интеллектуальное развитие и, более того,

постоянно обогащается и пользуется его достижениями. Поэтому процесс обучения всегда направлен на развитие интеллекта обучающегося, формирование его сознания, воспитание и становление личности. Следовательно, процессы обучения и развития личности постоянно взаимодействуют между собой и направлены на усвоение специальных знаний, приобретению необходимых навыков, умений, способствуют поднятию мышления ученика на более высокую ступень.

Во-вторых, не менее важным является вопрос, какова роль педагога в процессе обучения, развития и воспитания музыканта-исполнителя.

Современный педагог должен быть не узким специалистом-предметником, а универсально образованной личностью, обладать высокой нравственной культурой, творческим потенциалом. Только тот педагог, «...который сам много знает и умеет, сможет удовлетворить те разнообразные требования, которые предъявляют к нему ученики, и развить их способности» [8, с. 61]. Поэтому роль педагога в процессе обучения, развития и воспитания обучающихся велика и требует от него обширных знаний, больших творческих поисков, импровизации, умения преодолевать трудности, стимулировать активность, самостоятельность, профессиональный рост учеников и т.д.

В нашей стране достаточное количество специальных учебных заведений культуры и искусства, занимающихся подготовкой профессиональных музыкантов. Ведущие педагоги-методисты республики достигли определенных успехов на международной арене, воспитанники которых являются лауреатами различных престижных конкурсов как у нас в стране, так и за рубежом. Однако необходимо заметить, что основная масса выпускников предпочитает работать преподавателями начальных, средних и высших музыкальных учебных заведений и только немногочисленное количество из них связывают свою судьбу с исполнительством на музыкальном инструменте в качестве солистов, ансамблистов, оркестрантов, т.е. становятся профессиональными музыкантами-исполнителями. Почему так происходит? Причин здесь много и все они представляют многочисленные аспекты, связанные с формированием различных представлений о психологической сущности профессиональной музыкальной деятельности, становлением исполнительского и педагогического мастерства музыканта. Основным содержанием этой деятельности является профессиональный отбор, целенаправленная ориентация, оптимизация учебного процес-

са в обучении и т.д. Но эти задачи не всегда решаются однозначно, так как не все педагоги обладают четкими представлениями о перечне профессионально важных качеств и их значимости в период обучения как музыканта-исполнителя, так и музыканта-педагога. Многие из них не имеют ясного представления о модели будущего специалиста. Поэтому профессионализм многих выпускников средних и даже высших музыкальных учебных заведений остается на недостаточно высоком уровне, несмотря на то, что существующая система музыкального образования располагает всем необходимым позитивом для подготовки не только высокопрофессиональных музыкантов-педагогов, но и музыкантов-исполнителей.

Учебный процесс профессионального музыкального образования отличается от других видов специального образования одной особенностью, которая основывается на изучении специальных дисциплин в форме индивидуальных занятий. Такая возможность предполагает огромные преимущества в процессе обучения и воспитания профессионального музыканта (особенно музыканта-исполнителя). Но, к великому сожалению, система индивидуальных занятий, направленная на воспитание личности музыканта, развитие его индивидуальных способностей, не всегда положительно используется в практике обучения. Здесь культивируется педагогический процесс, направленный на простое выучивание (зазубривание) музыкальных произведений. Большинство обучающихся показывают свое исполнительское мастерство только на академических концертах, экзаменах. И очень мало кто из них выступает с сольными концертами.

В целом деятельность музыканта-исполнителя многокомпонентна по своему содержанию, и процесс обучения базируется на комплексном развитии таких важных качеств музыкальных способностей, как музыкальный слух, музыкальный ритм, музыкальная память, музыкальное мышление и др. Все они в благоприятных условиях в той или иной мере развиваются. Следует учитывать, что в учебном процессе музыкальные способности обучающегося представляют синтез врожденных и приобретенных качеств, что является особенно характерным для способностей профессионального музыканта. Педагог в процессе обучения игре на музыкальном инструменте наряду с формированием исполнительских умений и навыков развивает не только музыкальные, но и общие способности, которые не существуют изолированно, а органически связаны между собой.

Музыкальная деятельность исполнителя складывается из многих отдельных действий, которым для успешной реализации задач необходимо наличие специальных способностей. Следовательно, сочетание музыкальных способностей, способствующее успеху в какой-либо одной деятельности, величают одаренностью.

Необходимо говорить о музыкальной одаренности в целом и музыкально-исполнительской одаренности – в частности. Несмотря на это, они самым тесным образом взаимосвязаны между собой, так как их объединяет одно общее понятие – музыкальность, которая представляет комплекс способностей, необходимых для занятий музыкальной деятельностью.

В деятельности музыканта-исполнителя основное место занимает репетиционная и концертная работа.

Репетиционный труд исполнителя связан с работой над музыкальным произведением и состоит из нескольких этапов, имеющих свои специфические требования. На каждом этапе музыкант решает разные задачи. Так, первый этап работы исполнителя над музыкальным произведением характеризуется созданием целостного музыкального образа (ознакомление с нотным текстом, изучение формы, стиля, жанра, особенности творчества композитора), то есть происходит процесс ознакомления с переработкой музыкальной информации. Специфика второго этапа заключается в том, что исполнитель проводит кропотливую работу над основными деталями музыкального произведения (определяются темп, технические сложности, форма, рациональная (правильная) аппликатура, происходят активизация слуховых, моторных представлений, координация исполнительских движений и т.д.). На третьем этапе отработанные детали формируются в единое целое (пробные проигрывания произведения от начала до конца, уточняются темп, динамика, агогика, исполнительские и художественные приемы, усиливаются требования психомоторной координации рук музыканта, к таким компонентам, как музыкальное мышление, память, к устойчивости внимания и волевым качествам). На этом этапе происходит реализация основной цели музыканта-исполнителя: создание целостного художественного образа музыкального произведения, передача музыкальными средствами его художественного содержания.

Все этапы репетиционной работы исполнителя над музыкальным произведением важны и требуют высококачественного подхода в решении поставленных задач.

Концертная деятельность музыканта – это итог всей проделанной репетиционной работы над музыкальным произведением. На концертном выступлении происходит мобилизация всех главных качеств музыканта, где более полно выражается эмоциональная интеллектуальная и особенно психофизическая отдача. Следует отметить, что чем выше уровень профессиональной подготовленности музыканта-исполнителя в процессе работы над концертной программой (музыкальным произведением), тем успешнее и качественнее решается задача профессионального мастерства.

Подводя итог вышесказанному, необходимо отметить, что подготовка музыканта-исполнителя это очень сложный процесс, требующий индивидуального подхода, больших затрат физических сил исполнителя, комплексного развития исполнительского мастерства музыканта. Здесь следует учитывать знания и умения, полученные исполнителем в процессе обучения игре на музыкальном инструменте. Музыкант-исполнитель должен обладать такими важными качествами, как артистизм, сценическое внимание, надежность в концертном выступлении, уметь перевоплощаться на сцене, быть музыкально одаренной личностью, стремиться к постоянному сценическому самовыражению.

Список литературы

1. Алексеев, А.Д. Методика обучения игре на фортепиано /А.Д. Алексеев. – М., 1961.
2. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. – Кн. 1. – Л., 1971.
3. Баренбойм, Л.А. Об основных тенденциях музыкальной педагогики XX века / Л.А. Баренбойм // – Музыкальная педагогика и исполнительство. – М., 1974.
4. Выготский, Л.С. Проблема обучения и умственного развития в школьном возрасте / Л.С. Выготский // Избр. психологические исследования. – М., 1956.
5. Гольденвейзер, А.Б. О музыкальном искусстве / А.Б. Гольденвейзер. – М., 1975.
6. Голубева, Э.А. Способности и индивидуальность / Э.А. Голубева. – М., 1993.
7. Гофман, И.К. Фортепианная игра: ответы на вопросы о фортепианной игре / И.К. Гофман. – М., 1961.
8. Горлинский, В.И. Модернизация системы музыкального воспитания и образования в современной России: актуальные проблемы переходного периода / В.И. Горлинский. – М., 1999.
9. Коган, Г.М. У врат мастерства. Работа пианиста / Г.М. Коган. – М., 1969.
10. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры / Г.Г. Нейгауз. – М., 1961.
11. Платонов, К.К. Проблемы способностей / К.К. Платонов. – М., 1972.

12. Теплов, Б.М. Психология музыкальных способностей / Б.М. Теплов. – М.; Л., 1947.
13. Фейнберг, С.Е. Пианизм как искусство / С.Е. Фейнберг. – 2-е изд. – М., 1969.
14. Ципин, Г.М. Обучение игре на фортепиано / Г.М. Ципин. – М., 1984.

The author in article considers questions of preparation of highly professional performing musicians which are connected with process of an intensification of training to game on a musical instrument.

УДК 700-799, УДК 300-399

Vaiva Jucevičiūtė-Bartkevičienė,
Lecturer in the Department of Music, PhD Student
Vilnius Pedagogical University (Vilnius)

THE FUTURE MUSIC TEACHER'S COMPETENCES DEVELOPMENT

Рассматриваются аспекты индивидуального вокального выражения в контексте образования будущего учителя музыки. Индивидуальное вокальное выражение связано с музыкальным образованием, и его основное содержание имеет важное значение для формирования эмоциональной, духовной, интеллектуальной, физической зрелости и культурного сознания будущего учителя. Индивидуальное вокальное выражение отличается по специфике содержания и разнообразием влияет на компетенцию будущего педагога.

There are a lot of Lithuanian scientists, who examine and study the questions of the teacher's competence. On the basis of foreign experience and the strategic documents in education – the Bologna Declaration (1999), Memorandum on Lifelong Learning (2001), the Copenhagen Declaration (2002), the National Education Strategy 2003 – 2012 (2003) and other European Union and the Republic of Lithuania documents scientists highlighted the most important modern teacher's competences. It is affirmed that researches in this area are relevant to both – theoretical and practical aspects, as they open the way to adjust and optimize the training of the teachers in the higher education.

Currently it is very important and relevant for the music teachers to develop the competencies like for the teachers of other subjects. Researches and studies do not call into question the importance of music education as also the fact that music is generally recognized the important part of the education. However, the training by the individual vocal

expression (more narrow area of the musical activity) – essentially is examined in the Lithuanian and foreign scientists works very little. And in recent years, the attention to the vocal students' education and their vocal expression is decreasing in the practice of the school music education – especially in the older classes [7]. The theoretical knowledge is more and more acceptable instead of singing, as also it is fully encouraged the use of the popular computer technology innovations. In this way, schoolchildren have a loss of the contact with the real, traditional creative art work, the music making and the music tools. The insufficient attention to the vocal expression in the classroom reduces the possibilities to develop the personalities of schoolchildren, students, to encourage their musical interests, to influence personal values. The exploitation of music becomes very narrow – very often it is used the only music function to achieve the superficial *pleasure – entertainment* purposes [3]. This shows the relevance of the chosen subject. It suggests that the future music teacher's individual vocal expression has not yet been fully disclosed in the theory and in the practice. The problem at the source should be found not within the school and in the changing cultural situation or in the «no longer such as the once» schoolchildren. Everything starts with the teacher, especially the future music teacher and his competences to convey his overall experience. This assumption is confirmed by a recent study in which less than 20 % of future music teachers selected the singing as a priority in music lessons [10], and in general this activity did not appear significant in the music lessons [6].

The established definition of the *competence (Latin competentia)* is such: first, the expression of human qualification or ability to act, resulting from the individual knowledge, skills, attitudes, experience, personal traits and values, on the other – it is a sphere of well-versed topics, questions or phenomena. It is denoted such competences on the basis of foreign countries – France, United Kingdom, Germany and the United States of America: 1) *cognitive competence*, covering formal and implied knowledge based on experience, 2) *functional competence*, covering the skills and technical knowledge, 3) *personal competence*, covering the knowledge of how to behave in a particular situation, 4) *ethical competence*, based on the personal and the professional values [8]. It is clear that mentioned above competences cover a very broad teacher's professional and personal development spectrum. Resuming it could be said, that all the competences are answering the same purpose – to grow the teacher with the fully trained and educated personality. A valuable teacher training is a central part of the educational competencies.

The music teacher, as any other art subject teacher, has many functions – «from multi- and trans-cultural to micro- and macro-cultural education, from moral and civil to patriotic and religious education, and the like» [9]. The limits of the professional competences, which music teachers must have, are very wide. So they require special instruments, special tools, which could effectively raise such complex of the competences in higher education. For this is purpose is particularly suitable a vocal expression, which is the part of the artistic expression, as well as an integral part of the musical expression.

The vocal expression could be group (ensembles, choirs) and individual (solo) expression. The importance and the uniqueness of the individual vocal expression is on that point, that all the competences, which individual vocal expression is training, are reinforced by the *personal* contact with educators. If this teacher-student interaction is good and has high quality (if the teacher is competent), it could be expected much more better results than from group vocal activities. Because it allows creating the optimal conditions for the implementation of musical skills, and the human contact could enhance learning and motivation [1]. The individual interaction is significant, because beside the usual transferring of the knowledge and the raising of the training skills, it is specific for the immediate personal relationship with a student. It could be single out such extremely important elements in this process: adaptation of the training methods and styles, which meets students' temperaments [2]; selection of the appropriate learning rate [2]; personal assessment of the educational situation and the student; personal encouragement; comments and recommendations dedicated directly only for this or that student; emotional safety; in particular, reinforced the sense of self-esteem (the possibility to feel important, required, needful); analysis of the individual vocal material, the vocal outcomes (each student is unique in his voice, for example, everyone has only to him characteristic timbre, vocal habits, etc. It is very important for further development). All these components are the part of the *personal competence*, and they are very significant in the process of its formation.

The individual vocal expression could lead to a fully-fledged personality, who comprehends his nation's and the whole world musical cultural heritage, has an awareness of today's music news, develops cultural and music interests, has an ability to deliver directly his region, his country's musical culture. Also the individual vocal expression determines the formation of values, the easier integration to the broader socio-cultural unions, reinforcing the teacher's competences, which are

one of the most important tasks for the future music teacher education, and its quality putting into execution has the direct influence for the subsequent generations.

Conclusions:

1. The theoretical investigation, which was carried out, suggests that the framework for future education teacher competencies should be considered as a part of a valuable teacher training and the concept of the competence should be defined as fully trained teacher's personality.

2. The individual vocal expression is distinguished by the specificity of the content and the immediacy of the emotional impact for the future music teacher, which is determined by its indispensability to the educational process.

3. The individual vocal expression is a significant tool in the educational process of the future music teacher's competences, especially the *personal competence*, which basement consists of the personal features.

References

1. Atas, A. Pamokų nelankymo priežastys / A. Atas [Electronic resource]. – 2008. – Mode of access: <http://www.akiracio.vilnius.lm.lt/info/priezastys.doc>.
2. Gage, N. Pedagoginė psichologija / N. Gage, D. Berliner. – Vilnius: Alma litera, 1994.
3. Jucevičiūtė, V. Vyresniųjų paauglių emocijų būsenų per muzikos pamokas ir muzikinių interesų ryšys / V. Jucevičiūtė // *Pedagogika: mokslo darbai*. – 2005. – T. 80. – P. 141 – 145.
4. Kleinerman, K. Women sing, women lead: the transformation of identity and emergence of leadership in women through voice / K. Kleinerman // *GEMS – Gender, Education, Music & Society*. – 2008. – T. 4. – P. 17. [Electronic resource]. – Mode of access: www.queensu.ca/music.links-gems/kleinerman5.pdf.
5. Kleinerman, K. Exploring the Link Between Singing and Leadership [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.cantabile.org/youth/pdfs/news-articles/exploringlink-kay1.pdf>.
6. Lasauskienė, J. Dalykinė kompetencija kaip muzikos mokytojų rengimo tikslas. Daktaro disertacija / J. Lasauskienė // *Vilniaus pedagoginis universitetas*. – 2007.
7. Marcinkevičius, Z.K. Gimnazijos klasių mokinių muzikinio ugdymo problemos: pažinimas, dvasingumas, istoriškumas / Z.K. Marcinkevičius // *Pedagogika: mokslo darbai*. – 2008. – T. 91. – P. 122 – 128.
8. Martišauskienė, E. Studentų asmenybinio ugdymo(si) pedagoginių kompetencijų sklaida per pedagoginę praktiką / E. Martišauskienė // *Pedagogika: mokslo darbai*. – 2007. – T. 86. – P. 14 – 22.
9. Matonis, V. Art Teacher Qualification Model: Multicompetence Perspective / V. Matonis // *Teachers and Their Educators – Standards for Development. Proceedings of the 30th Annual Conference ATEE*. – 2005. – Amsterdam [Electronic resource]. – Mode of access: http://www.atee2005.nl/download/papers/65_ac.pdf.

10. Vitkauskas, R. Tautinis identitetas ir muzikinis ugdymas: problemos, paralelės / R. Vitkauskas // Pedagogika: mokslo darbai. – 2007. – Т. 87. – Р. 112 – 118.

The article discusses the aspects of the individual vocal expression in the context of the future music teacher's education related to becoming a competent member of this profession. The individual vocal expression associated with the music education, and its substantive content, knowledge, values is significant for the future teacher's emotional, spiritual, intellectual, physical maturity and the cultural awareness.

УДК 37.016:78

Е.Н. Гаврикова,

*преподаватель кафедры специального музыкального инструмента
факультета искусств ГрГУ им. Я. Купалы (г. Гродно)*

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПОКАЗ И ЕГО РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ МУЗЫКАЛЬНО-СЛУХОВЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ УЧЕНИКА В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Рассматривается метод музыкального показа и возможности его воздействия на ученика в классе фортепиано.

На уроке в классе фортепиано используются различные методы, помогающие ученику понять характер исполняемой музыки и добиться нужных результатов. Чаще всего это показ, т.е. педагогически направленное исполнение, и словесные пояснения. Пояснения и показ взаимно дополняют друг друга: показ обогащает память ученика новыми слуховыми и двигательными представлениями, а словесные указания помогают найти решение исполнительской задачи, опираясь на уже имеющийся в памяти материал.

Однако иногда (на определенной стадии работы над произведением, при решении конкретных задач) именно показ выходит на первый план. М.Э. Фейгин, например, называет показ «наиболее впечатляющим приемом в процессе работы с учеником» [1, с. 61].

И в самом деле, примеры «могущественного» воздействия на ученика исполнения произведения педагогом можно найти в воспоминаниях музыкантов, имевших счастье учиться у крупных педагогов-артистов. Но даже при обычном соотношении исполнительских возможностей учителя и ученика разница между ними доста-

точна, чтобы игра педагога могла принести ученику большую пользу. Исполнение педагогом разучиваемой пьесы может послужить стимулом для его дальнейшей самостоятельной работы, обогащая ученика яркими художественными впечатлениями и вдохновляя его фантазию.

На каком этапе работы следует проигрывать произведение ученику?

Б. Кременштейн считает, что показ педагога обязателен в работе с начинающими. «Чтобы выразительно сыграть, ученик должен представить себе, как он хочет сыграть, т.е. услышать это внутренним слухом. Чтобы внутреннее представление стало конкретным и ясным, ученик должен ранее услышать соответствующее реальное звучание. Но пока арсенал технических навыков ученика и багаж его музыкальных представлений практически близок нулю, ...педагогу приходится создавать для ученика звуковую картину» [2, с. 76].

Опыт показывает, что лучше, ярче других развиваются те дети, которые слушают как можно больше музыки (и в классе, в исполнении учителя, и в концертах, и в записи). И наоборот, чем меньше слуховых впечатлений получает ученик, тем менее выразительна и его игра.

К тому же следует учитывать, что большую часть своего репертуара юные пианисты могут услышать только в собственном исполнении и в исполнении педагога. Поэтому необходимо, чтобы ученик достаточно часто слышал хорошую, полноценную музыку, а не имел в своей памяти лишь впечатления от собственной неполноценной игры.

На начальном этапе обучения приносит большую пользу исполнение произведения целиком перед началом работы. Такой показ дает импульс к дальнейшей работе, так как ребенку иногда трудно самостоятельно разобраться в некоторых сочинениях.

В общем можно сказать, что исполнять сочинение целиком полезно либо на начальном этапе изучения, чтобы заинтересовать ученика, либо в конце, когда это может помочь «собрать» пьесу, лучше почувствовать форму, глубже проникнуть в образ.

Сопоставление с помощью показа («как есть» и «как нужно») – один из эффективных приемов в случае неполноты самоконтроля у ученика, в педагогическом обиходе именуемом «неумением слушать себя». Услышав разницу между тем, как звучит в его игре произведение, и тем, как оно должно звучать, ученик не только

поймет требование педагога, но и сделает выбор в пользу более выразительного, более правильного (нужного) звучания.

Исполнение педагогом разучиваемого произведения, а также показ отдельных фрагментов и деталей приобретают громадное значение на срединном этапе изучения произведения: на стадии поиска адекватных средств воплощения композиторского замысла, на стадии преодоления технических трудностей. Здесь с помощью показа педагог может продемонстрировать ученику тот или иной технический прием, выразительный нюанс, звуковую краску, но только после того, как ученик сам попытался их найти.

Незаменим показ при работе над полиритмическими сочетаниями, когда ученик получает от учителя своего рода эталон, помогающий устранить ритмические погрешности.

Так пишет об этом Б.М. Теплов: «Начинать нужно с показа, точнее, с многих показов. Показы эти не должны превращаться в осуществляемую в очень медленном темпе звуковую иллюстрацию к арифметической схеме. Цель их совсем другая: они должны создать у ученика «образ целого» и дать ему возможность «почувствовать» ритм всего движения в целом, то есть совокупный ритм, создаваемый партиями обеих рук» [3, с. 81].

Не следует, однако, считать, что показ педагога полезен только начинающим. Исполнительские советы педагога важны на любом этапе обучения.

К показу педагога предъявляются строгие требования. Учитель должен играть на уроке в полную художественную силу, на высшем уровне, а не применительно к уровню подготовки ученика. Он не может позволить себе играть бескрасочно, небрежным звуком, даже, например, проигрывая ученику отрывок из партии сопровождения. Каждое прикосновение педагога к инструменту должно очаровывать ученика, побуждать его самого играть как можно выразительнее, тоньше, интереснее.

Говоря о музыкальном показе, нельзя обойти вопрос о подавлении индивидуальности ученика. На уроках педагог показывает произведение в различных целях: то обращает внимание ученика на упущенные им грани произведения и таким образом учит полнее и тоньше воспринимать музыкальную ткань; то воспроизводят удачные и неудачные моменты в исполнении ученика; то показывает нужные на данном этапе приемы работы. Произведение каждый раз исполняется по-новому, так, как это нужно ученику именно сейчас. Таким образом, педагог не дает ученику неизменного

образца, который можно было бы скопировать. К тому же, если ученик обладает хотя бы крупницей своего собственного, индивидуально окрашенного дарования, индивидуальность его проявится так или иначе.

Индивидуальность ученика в полной безопасности, пока педагог сохраняет живое, творческое отношение к работе, видит одну и ту же пьесу глазами каждого нового ученика, замечает находки, которые случаются у любого из них. При подлинно творческой работе ученик только раскрывает свою индивидуальность и приобретает новые качества, непрерывно обогащается чертами индивидуальности педагога.

In article the method of musical display and possibility of its influence on the pupil in a piano class is considered.

УДК 37.01:78

Е.П. Гончарова,

*кандидат педагогических наук, зав. кафедрой фортепиано
факультета эстетического образования БГПУ
им. М. Танка (г. Минск)*

ВОПРОСЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ МЕТОДОЛОГИИ ПЕДАГОГИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Рассматривается проблема интерпретации музыкального искусства в контексте современных исследований философской антропологии; обозначаются негативные проявления постмодернистского музыкального сознания.

Развитие педагогики музыкального образования на территории постсоветского пространства в последние два десятилетия осуществляется на базисе методологических оснований, разрабатываемых с 1991 года кафедрой методологии и методики преподавания музыки Московского педагогического государственного университета, возглавляемой доктором педагогических наук, профессором Э.Б. Абдуллиным. Актуальность исследований сформировавшейся за эти годы научной школы Э.Б. Абдуллина (под его научным руководством защищены пять докторских и двадцать три кандидатские диссертации) определяется двумя позициями:

– для музыкантов-педагогов-практиков – овладение профессионально ориентированной методологией есть путь индивидуального совершенствования на основе рефлексии собственной деятельности с привлечением достижений смежных наук;

– для музыкантов-педагогов-исследователей – это способ соблюдения научного подхода к выполнению научного исследования любого уровня в контексте современных требований [1].

Проблема интерпретации жизненного пространства в целом и музыкального искусства в частности вышла на авансцену методологии через фокусирование в последние годы вопросов философской антропологии. Человек не может существовать вне эпохи – его восприятие и интерпретация явлений музыкального искусства подвержены влиянию современного мира. Такое состояние человека нашло свое выражение в термине «эпистема», введенном философами постмодернизма (Н.С. Автономова и др.), отражающем бессознательную условность любой системы знаний, давящей над каждым человеком определенной эпохи.

Эпистема реализуется в практике современников как строго определенный код, слепок культуры, языка искусства, музыки и т.д. Эта главенствующая эпистема диктует автору и соответствующую логику реконструкции истории, в результате чего каждая эпоха создает свой «архив знаний» (М. Фуко), призванный обслуживать доминантную эпистему. Эпистема XXI века объединяет самые разные течения в современной философии и культуре, обозначаемые термином «постмодернизм». Очевидно, что музыкальной средой обитания современного человека является культура постмодернизма.

Между тем ряд исследователей отмечает, что современное постмодернистское музыкальное сознание человека имеет свою историю (А.В. Торопова [2] и др.). Анализ явлений культуры приводит к пониманию структуры и исторических фаз развития музыкального сознания, а именно: фазы Магия-Религия-Наука могут быть соотнесены с данными по истории музыки и музыкальных культур, осмыслены в музыкально-антропологическом интонационном ключе, обозначены как Архаика-Ритуал-Искусство-Матрица (виртуальное поле интонирования переживаний) (Дж. Фрезер).

На каждой из фаз музыка соответствует определенной функции смыслового (мифологического) уровня сознания человека: 1) звук как обеспечение базовых потребностей в безопасности (магическая архаика); 2) звук, музыка как обеспечение потребности в

приобщении и причащении (религиозно-ритуальная фаза); 3) звук и музыка как предмет познавательной активности и оттачивания художественного мастерства (когнитивная стадия развития); 4) звук и музыка как конструирование виртуальных миров в бесконечном поле вероятностей смысла (современная стадия компиляции матриц музыкального сознания).

Таким образом, в основе проблемы интерпретации, с точки зрения музыкально-психологической и музыкально-педагогической антропологии, лежит принцип диалога с современностью; иными словами, диалог индивида и эпистемы, его окружающей. Исследователи отмечают, что «постмодернистская чувствительность» (термин А.В. Тороповой) конца XX века привела к смещению искусствоведения, литературы и философии. XXI век характеризуется сближением философии и наук, «рефилософизацией» научного знания (А.И. Щербакова).

В работах по современной философской антропологии констатируется, что постмодернистское сознание характеризуется фрагментированностью, разорванностью, смятением, покинутостью. По мнению А.В. Тороповой, главным итогом постмодернистской рефлексии является констатация условности и иллюзорности продуктов человеческого познания, замыкание сознания на собственных игровых моделях, когда форма и содержание закольцевались на самоосмыслении и потеряли какое бы то ни было позитивное поступательное движение (вспомним музыкально-антропологические свидетельства эпохи – произведения, построенные на компьютерных возможностях бесконечного кольцевого воспроизведения одних и тех же построений).

То же, на наш взгляд, наблюдается и в музыкальной культуре: отчуждение художественно-эстетического пространства от жизненного. Бытие человека в культуре напоминает некий «культурный туризм», поверхностное скольжение без «пропускания через себя» глубинных смыслов художественных явлений. Общая потерянности сознания ищет выход из этой ситуации, что приводит к исчезновению авторства.

Между тем в музыкальных исследованиях мы встречаем целый ряд высказываний о непреходящей ценности исполнительской интерпретации, поскольку в нотном тексте заложено и все, и ничего. А. Франс говорил, что понять произведение искусства – значит, в общем, создать его в себе заново. Известен афоризм А. Корто о том, что музыка является «мертвой буквой» без интер-

претации. Я.И. Мильштейн утверждал, что пианист должен найти для исполняемой им музыки язык, понятный людям его времени; исполнитель должен быть по-новому выразителен. В этом, по мнению Я.И. Мильштейна, и заключается авторство, или, точнее, со-авторство интерпретатора с тем композитором, которого он играет.

Современная методология педагогики музыкального образования, констатируя в вопросах интерпретации негативные проявления матричного музыкального сознания, обозначает пути развития для теоретиков и практиков музыкальной деятельности.

Список литературы

1. Абдуллин, Э.Б. Методология педагогики музыкального образования как предмет обсуждения / Э.Б. Абдуллин // Методологические проблемы современного музыкального образования: материалы междунар. науч.- практ. конф. (Санкт-Петербург, 17 марта 2009 г.). – СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2009. – С. 3 – 10.

2. Торопова, А.В. Антропологический подтекст «текстов» музыкальной культуры и образования / А.В. Торопова // Педагогика вчера, сегодня, завтра: сб. материалов 8-й конференции «Григорьевские чтения». – М., 2006.

The article touches upon the issue of interpretation of the art of music in the context of contemporary research into philosophical anthropology and defines negative manifestations of post-modernistic music consciousness.

УДК 008

Daiva Žitkevičienė,

Vilnius Pedagogical University, Music Department (Vilnius)

EXPERIENCE OF AN EARLY INSTRUMENTAL PLAYING

In this article, the author analyzes musical methodic of pre-school education, and evaluates her own, foreign and Lithuania's educational experience. The author analyzes the structure of the manual 'Teacher and Pupil', the methodical tendencies of pre-school and musical education, and presents the case analysis of Vilnius educational institution of arts (kindergarten/school) 'Dainorėliai'.

Goal: To reveal the experience of musical pre-school education.

Objectives:

1. To analyze the ideas of musical education of foreign and Lithuanian educators.

2. To discuss a manual in the manner of analysis and modeling.

3. Case analysis of educational institution 'Dainorgliai', associated with the structure of pre-school musical education.

Keywords: musical experience, skills, musical methodic.

The review of musical teachers' ideas. A child comes in to the world with unlimited opportunities to develop. It depends on the family and its atmosphere, and other conditions whether the child's musical experience, musical skills and their evolution will be disclosed or not. Music is always playing in child's surroundings. Listening of the music starts when the faculty of hearing starts to function, which is well developed from the birth. In other words, brain stores musical experience from early childhood.

'Musical experience is musical knowledge, skills that represent themselves in a subjective emotional manner in different musical practice that form the musical value system'. Many educators, psychologists, such as Sh. Suzuki, E. Gordon, E. Souriou, B. Ilari, B. Bolton, D. Campbell, O.M. Aivanov, A. Katinienė, H. Reikuvienė, analyze the influence of musical education over musical experience, in their works.

Media society that gave prominence to information, benefit and pleasure, transferred their values to the mass culture, which conditioned the approach to music, firstly, as leisure, entertainment and sphere of pleasure. Musical educator Z. Rinkevicius (2006), while analyzing music as the phenomenon of educational factor, contemplates, that, not long ago, in musical pedagogic, there dominated an attitude to music and musical education as a source of fulfillment of hedonistic needs, or elevated the formal technical and academical understanding. However, among the contemporary musical educators and psychologists there appear more followers that think, that music (as the other arts) is, firstly, the art of emotions, the way to express and reflect emotional state of a person, which has a big impact on the process of 'emotional education'. Children react to music extremely sensitive, after all, 'music renders assorted benefits: develops intelligence, expands imagination, trains and controls sensuality'.

These questions that reflect outlined tendencies were discussed in The World Conference of Artistic Training (Lisbon, 2006): 'Is artistic training designed as a tool to acquire a skill to pressure art as a separate subject, or it should be only a measure to foster the study of other subjects?', 'should art be trained only to expand the art itself, or in order to acquire knowledge, skills and values that are acquired by artistic training (or for both)', 'is artistic training only for the few gifted persons

of separate spheres of art, or is it for everyone?’ (Resolution of World UNESCO Conference, 03/2006’). Vilnius kindergarten-school of art ‘Dainoreliai’ discusses these questions for 15 years. It develops and perfects a unique education system for children, which is based on humanistic attitude towards education: education of a child is an integral process. Its success is the ability to cognize the child and his/her environment (family, experience) in order to meet child’s needs of education ‘here and now’. Much attention is paid to nurture child’s individuality, to unfold and develop his/her personal skills. Credo of musical trainers of the school is – music is the way to up bring and create a human being; musical activities can help to elevate child’s emotions, intellect, psychomotorics, form values and social skills.

Case analysis of educational institution ‘Dainoreliai’. From the establishment of this institution traditions of elevation of arts, Lithuanian folk culture are cherished there. Art educators of this school work according to the programs of Elevation of Musical Culture of a Child and Integral Art Education. Arts are the integral part of these programs and they are integrated into pre-school and elementary educational process, subsidiary education.

Integral pre-school and art education programs are intended for 3–6 year-old children. The programs are meant to secure safe, interesting and happy childhood, to help acquire the knowledge required for this age, to prepare for a successful education in school. Medium of the program is artistic activities that are the best mean to educate children of this age, according to the educators. Children are taught by teachers that know the musical educational methodic. Children participate in dance, art, ethno culture and individual activities. Artistic activities are associated with cognition of the world, elevation of language skills, physical and social development. The main difference between kindergarten – school ‘Dainoreliai’ and other institutions of the same kind is that all children have an opportunity to play any musical instrument (piano, flute, violin). It is important to note, that instrumental playing is only a part of complementary education. The most important provision of instrumental music is that a teacher seeks to play with a child according to his/her individual potential and needs.

What are the specific musical goals of the early period? Individual musical instrumental training encompasses playing the instrument, singing, rhythmic, listening to the music and improvisation. All musical activity is based on the ‘an ear for music’, trying to relate the sound to the motion, in parallel with musical literacy and basics of musical theory.

From the first individual playing lesson, it is promoted to play together in the ensemble, when, even one sound made by a child is encompassed into the ensemble together with the teacher and the playing group. In the ensemble a child naturally develops his musical abilities, timbre ear, musical orientation, his musical – aesthetic understanding, in parallel with the basic instrumental skills. Instruments that are used during the lessons are violin, flute, piano, and synthesizer, Orff instruments (glockenspiel, xylophones, pentalyros, drums, wooden drums, and triangle).

It is a huge responsibility to start teaching the child to play the piano. Initiatory training is the basis for further musical training of a child. During this period, the basic skills of understanding, listening and playing the music are shaped. Psychologists define the concept 'skill' as the automatic component of the deliberate action, which is formed while learning the action.

The child that is starting to play the piano is acquainted with the main skills, such as, comfortable seating, position of a hand, the possibilities of the sound, frazing, and the changes of contours of the melody. A teacher should 'fascinate', intrigue the child; for this you need to have not only the knowledge, but patience, endurance, stubbornness and diligence. Child acquires first skills in a simple way – copying the teacher's moves, 'hand to hand', transponing simple motives, playing, improvising. The child that is beginning to play the piano or the other instrument does not know the notes, does not read, and does not have a developed memory. A system of notes is usually too complicated for children of such an age and it can distance him/her from the music itself. Many famous authors of musical training, such as, E.J. Dalcroze, Sh. Suzuki, Z. Kodaly, stress the preference to the 'aural learning', because it is the basics that allow a child to play music beginning with the first classes and prepare the child for musical writing. That is, naturally, while 'copying', playing, improvising teacher's actions the child learns music and its ways of expression. E. Souriau wrote 'the child bears music in himself, which sprouts spontaneously. If we help him/her to keep and elevate the music, which lies in him, we would up bring not only a better and civilized, but a happier person'.

Manual 'Teacher and pupil'. Ensemble playing is one of the most popular and likable forms of music. Ensemble playing stimulates a wish to play music, broadens musical horizon, and elevates need for musical self-expression, communication and cooperation skills. It is the way to learn to listen, control your own and your friend's performance, play

synchronically and feel common metrorhythmic structure of the work. Playing the music should be a pleasure to a child, should spring creativity and need of self-expression. However, most importantly, ensemble playing stimulates a wish to play with a teacher, a friend and parents. While taking any of the instruments, the child does not think that he/she does not know something or that he/she can fail. The result of playing the music is that the child is self-confident, feels pleasure, concentrates, it stimulates to gather in the presence of the friends. In the case of failing the child does not feel psychological discomfort, or 'fear of stage', contrary, he/she feels himself as a creator, and does not spend much time or efforts.

Nowadays, in many schools, music education is oriented to a professional training: they have old traditions, training programs inline with the content, teaching methods. For children that don't want to become professionals, musical education is a problem. The author's considerable experience is reflected in the manual 'Teacher and Pupil'.

Manual 'Teacher and Pupil' reflects large Author's experience. It is a collection of piano ensemble for 4 hands designed for children of 4 – 6 year's old and for teachers that teach children piano playing in musical schools and kindergartens. Large amount of compositions for 4 hands, created for young musicians are of pedagogical purpose, (for e.g., compositions by V. Bagdonas, L. Povilaitis, A. Kubilynas, J. Andrejev, V. Barkauskas, V. Mikalauskas, V. Krakauskaitis, F. Emonts, H.J. Noiring, O. Irmer and others). Importantly, there are many pedagogical compositions, they are widely published and incorporated into the publications for piano players. However, there are only few ensembles for the youngest musicians, who do not know the musical notes. The goal of a manual 'Teacher and Pupil' is to provide a possibility to the youngest to play in the piano ensemble with a teacher, contemporaries and parents. It consists of 16 not complicated, famous compositions that children like and play (authors: B. Balakauskienė, D. Kabalevskij, F. Emonts, W.A. Palmer, A. Filipenko), also it encompasses works by Lithuanian, Czech, French, Negro songs, arranged for piano, for playing with 4 hands. The compositions are arranged in the series according to the complexity, starting with simple, easy ones, that can be played by one finger non legato, in staccato lines going unto more complicated, played by all fingers, various lines and rhythm.

Manual can be divided into 3 stages of playing in the ensemble:

1. Playing of non complicated compositions, elevations of basics of piano playing, ensemble paying with a friend with Orff instruments, learning the clavier.

2. Learning the clavier names, positions of octaves; forming of the hand, playing with right and left hands with 3-fingers non-legato, elevation of rhythm.

3. Playing more complicated compositions; elevating of primary piano skills (playing with all 5 fingers non-legato, in staccato lines), elevating an ear for music, orientation, advertence and memory skills, and rhythm.

The manual is valuable because the author provides the reading-list for fingering, articulation, dynamics and pedalization.

Collection of compositions that are arranged by the author would leaven child's repertoire and would give joy to the young piano players. 'After all, playing piano enlightens us. It is the essence of music. Playing makes a person that is playing happy, because he/she can play – although just for a good time' (A. Rubenstein).

Conclusions:

1. Readings showed that early music playing is very important for children's musical experience and elevation of musical skills.

2. Case analysis of educational institution 'Dainorėliai' showed that integral instrumental playing with different musical instruments is the main factor that conditions child's interest in music.

3. The manual for piano ensembles 'Teacher and Pupil' provides the youngest with the possibility to play music in a piano ensemble together with his/her teacher, friend or parents.

References

1. Karalienė, J. Fortepijono pamokos 3-5 metų vaikams: profesionalus mokymas žaidimo metodu / J. Karalienė // Meno ir žmogaus sąveika: kūryba, interpretacija, pedagogika: Mokslinės konferencijos pranešimai ir moksliniai straipsniai. – Vilnius, 2004. – P. 228 – 229.

2. Souriau, E. Muzikos įtaka vaiko psichikos raidai / E. Souriau // Menas ir estetinis auklėjimas. – Vilnius, 1989. – № 197.

3. Žitkevičienė, D. «Mokytojas ir mokinys» – sėkminga grojimo fortepijonu pradžia / D. Žitkevičienė // Ankstyvasis instrumentinis muzikavimas: teorija ir praktika: Respublikinės konferencijos seminaro pranešimų medžiaga. – Vilnius, 2008. – P. 48 – 52.

4. Butkienė, G. Mokymasis ir asmenybės brendimas / G. Butkienė, A. Kepalaitė. – Vilnius, 1996. – P. 175.

5. Kačiušytė-Skramtai, L. Instrumentinio muzikavimo reikšmė pagal d/m «Dainorėliai» ugdymo programas / L. Kačiušytė-Skramtai // Ankstyvasis instrumentinis muzikavimas: teorija ir praktika: Respublikinės konferencijos seminaro pranešimų medžiaga. – Vilnius, 2008. – P. 24 – 27.

6. Pasaulinės UNESCO konferencijos (Lisabona, 2006. 03. 06-09) baigiamasis dokumentas. www.lrs.lt

7. Rinkevičius, Z. Žmogaus ugdymas muzika / Z. Rinkevičius, R. Rinkevičienė. – Klaipėda, 2006.

8. Vilniaus d./m. «Dainorėliai» integruota ikimokyklinio ir meninio ugdymo programa (patvirtinta 2007 m.); Vilniaus d./m. «Dainorėliai» integruota priešmokyklinio ir meninio ugdymo programa (patvirtinta 2007 m.);

9. Šečkuvienė, H. Muzikinės patirties vieta muzikinio ugdymo struktūroje / H. Šečkuvienė // Pedagogika. – 2000. – T. 40.

УДК 792.0 (075.8)

Т.Г. Жилинская,

старший преподаватель кафедры теории и методики преподавания искусства факультета эстетического образования БГПУ им. М. Танка (г. Минск)

ПРОЦЕСС СТАНОВЛЕНИЯ ЛЕКТОРСКОГО МАСТЕРСТВА В ПОДГОТОВКЕ БУДУЩИХ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ К МУЗЫКАЛЬНО-ЛЕКТОРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Рассматривается проблема формирования лекторского мастерства преподавателя музыки. Пути его формирования автор видит в становлении речевого мастерства в процессе педагогической подготовки к данному типу деятельности.

Важность проблемы подготовки будущих преподавателей к музыкально-лекторской деятельности возрастает в связи с падением интереса к академическому музыкальному наследию и слабым знаниям в области музыки современной. Полноценное духовное развитие личности невозможно без систематического общения с высокохудожественными музыкальными произведениями. Музыкальное искусство многомерно отражает жизнь современного человека, раскрывая его отношение к действительности. Это своеобразное воплощение безграничности человеческой мысли и духа. Музыка позволяет активизировать личную сопричастность к настроениям, чувствам, идеям, волнующим наших современников, переживающим потрясение казавшихся незыблемыми основ. Отношение человека к данному виду искусства неизбежно получает определенную социокультурную ориентацию, открывая тем самым возможность оказывать влияние на духовность и нравственность поколений целого столетия.

Отказываясь от облагораживающего влияния музыки, человек лишает себя общения с искусством, создающим надежные предпосылки нравственного совершенствования. Преодолеть негативное отношение учащихся к музыкальному искусству может только преподаватель, подготовленный к организации музыкально-лекторской работы и владеющий методикой ее проведения.

О.А. Апраксина и Д.Б. Кабалецкий не раз подчеркивали, что главной целью преподавания музыки является передача воспитанникам широких знаний о данном предмете, формирования навыков слушания музыки, художественного вкуса, эмоциональной отзывчивости, потребности в постоянном общении с ним. Авторы придерживались мнения, что беседа о музыке должна быть эмоционально яркой, убедительной, обоснованной, но без навязывания собственных убеждений и вкусов. Умение живо, образно и увлекательно рассказывать о музыке – это большое искусство, которому нужно постоянно учиться. Ведь уже Кабалецким было замечено: «...юная аудитория особенно чутко реагирует на непосредственность и эмоциональность (не заготовленность!) обращенного к ней разговора, решительно отвергая сухую, монотонную речь, в какой бы форме она не преподносилась» [1, с. 33]. Отсюда следует, что речь педагога является не только показателем его мастерства, но и одним из главных условий формирования нового педагога. Мысли о специальной подготовке преподавателя речевой культуре неоднократно высказывались А.С. Макаренко. По его мнению, она должна была содержать синтез теоретических знаний, практических умений и таланта воспитателя. В.А. Сластенин определяет воспитательной значение речи, намечает параллель между речевой культурой и функциональной деятельностью лектора. А.А. Леонтьев определяет общение как процесс установления и поддержания целенаправленного, прямого или опосредованного теми или иными средствами контакта между людьми, так или иначе связанными друг с другом в психологическом отношении. Он выделяет следующие его характеристики: контактность, ориентированность, направленность, семиотическую специализацию и психологическую динамику. На этой основе рассматриваются два типа общения: личностно-ориентированное и социально-ориентированное. Они отличаются коммуникативной, функциональной, социально-психологической и речевой структурой. По этим характеристикам лекция определяется, как социально-ориенти-

рованное общение «с различной психологической динамикой (но предполагающее в основном убеждение и информирование) приближающееся к межличностному общению (беседа) по характеру используемых в нем средств и по социальной опосредованности» [2, с. 24].

Стиль общения преподавателя должны отличать: пристальное внимание к мыслительному процессу; наличие эмпатии; доброжелательность; рефлексия; суггестивные способности. Это система взаимосвязанных элементов. Качество, стиль и характер общения во многом определяют успешность осуществления лекторской деятельности. Лектор должен быть артистичным, эстетически привлекательным, активизирующим эмоциональный тонус и оптимистическое мироощущение учащихся, переживания ими радости общения, чувства прекрасного. Все это ведет к продуктивному взаимодействию с воспитанниками, позволяет более глубоко и многосторонне понимать студентов, устанавливать индивидуальные и групповые психологические контакты с ними, а также самих обучаемых друг с другом.

Культура речи, по Б.Н. Головину, – совокупность определенных признаков и свойств, которые говорят о ее коммуникативном совершенстве; навыков и знаний человека, обеспечивающих целесообразное и незатрудненное применение языка в целях общения. Основой эффективной культурно-речевой деятельности является правильность речи и речевое мастерство. Сакцентрируем внимание на том, что решение проблемы творческого метода в процессе преподавания какого-либо предмета оказывается неполным без привлечения невербальных средств. Чем выше уровень мастерства, тем естественнее в речевой компонент будут вплетаться литературные отрывки, стихи, выразительные жесты и мимика, соответствующие эмоционально-волевому состоянию, необходимому при передаче того или иного музыковедческого материала. Такой, достигший своего оптимального значения, активно-положительный стиль взаимодействия оставляет эмоциональный отпечаток в сердце как исполнителя, так и слушателя. Ведь истина прочно усваивается тогда, когда она пережита, а не просто преподана. Переживать материал должна заставить театральная трансформация лекционного текста, позволяющая говорить на языке образов.

Готовность будущих преподавателей к лекторской деятельности определяется как состояние психологического комфорта лич-

ности, опирающееся на ее профессионально-коммуникативную компетентность.

Компоненты готовности:

1) *психологический* – предполагающий обязательное наличие положительной мотивации профессиональной (лекторской) деятельности;

2) *познавательный* – предусматривает не только определенный уровень музыкально-теоретических знаний и музыкального кругозора, но и возможность их постоянного пополнения и обновления. Данный компонент определяется профессионально-педагогической направленностью, является ведущим мотивом познавательной активности студентов.

Вопросы лекторского мастерства и ораторского искусства нашли отражение в фундаментальных трудах Г.З. Апресян, И.А. Зимней, С.Ф. Ивановой, А.Е. Михневича, А.Е. Ножина. Осуществление музыкально-лекторской деятельности может в значительной степени способствовать формированию духовного мира учащейся молодежи.

Подобная деятельность предусматривает расширение рамок педагогического процесса за счет проведения внеклассных форм работы музыкально-просветительского характера, к которым следует отнести, например: «Музыкальные путешествия», лекции-концерты, «музыкальные гостиные», эстетические часы, литературно-музыкальные вечера, театральные музыкальные постановки и т.д. В процессе таких мероприятий при соответствующей подготовке педагога-музыканта – просветителя у учащихся воспитывается хороший художественный вкус, вырабатываются четкие критерии эстетических оценок. Музыкально-лекторское мастерство понимается как мера готовности и способности музыковеда творчески и целостно реализовывать педагогические функции при решении конкретных учебно-воспитательных задач.

Важное условие развития лекторского мастерства – опора на межпредметные связи.

Функции межпредметных связей:

- образовательная – межпредметные связи способствуют развитию диалектического и системного мышления учащихся, гибкости ума, умения переносить и обобщать знания из разных предметов и наук;

- воспитательная – создание благоприятных условий для формирования научного мировоззрения, развития высокой нравственности, этических и эстетических понятий;

- развивающая – межпредметные связи влияют на активизацию познавательной деятельности, а также на развитие творческих качеств и самостоятельности.

Успешное формирование лекторско-речевых умений зависит от:

- последовательного и целенаправленного обучения технике музыкально-лекторского мастерства на всех этапах учебно-воспитательного процесса;

- проведения зачетов и экзаменов в форме лекторской практики, когда студенты ставятся в условия, аналогичные будущей профессиональной деятельности;

- реализации межпредметных связей, выполняющих функции связующего звена между теоретической и практической подготовкой и содействующих поэтапному включению студентов в лекторскую деятельность.

Профессия преподавателя музыки требует новаторского стиля мышления, широкого кругозора, развитой общей культуры, артистизма, грамотного владения всеми компонентами педагогического мастерства и, безусловно, мобильной методической оснащенности. Ведь студенты должны воспринимать его не только как носителя определенной суммы знаний, но и как яркую, интересную личность – творца. Поэтому становление лекторского мастерства в подготовке будущего педагога музыканта, базирующегося на формировании речевой культуры, не менее значимо, чем формирование профессионального комплекса знаний, умений и навыков.

Список литературы

1. Кабалевский, Д.Б. Творческие встречи, очерки, письма / Д.Б. Кабалевский. – М.: Советский композитор, 1974.

2. Леонтьев, В.В. Лекция как общение / В.В. Леонтьев. – М.: Просвещение, 1974.

Study reveals a problem of shaping an speech skill of teacher of music. Ways of its deciding an author sees in shaping a speech culture, in the full tilt on relationships between scholastic subjects and in pedagogical preparing a teacher of music to given a type of activity. All theoretical thesises on the problem based on the deep scientific base.

УДК 37.091.64:78

А.В. Зайцева,

*старший преподаватель кафедры специального музыкального
инструмента факультета искусств ГрГУ им. Я. Купалы (г. Гродно)*

ОБЩИЕ ДИДАКТИЧЕСКИЕ ТРЕБОВАНИЯ К СОЗДАНИЮ УЧЕБНОГО ПОСОБИЯ

*Дидактика дает четкие ориентиры в реализации содержания образова-
ния в учебниках и учебных пособиях, которые дополняются и развиваются му-
зыкальной педагогикой.*

В педагогике традиционно учебные пособия рассматриваются как средства обучения, предназначенные для расширения, углубления и лучшего усвоения знаний, предусмотренных учебными программами. Учебник – всегда определенное выражение содержания образования. В последнее десятилетие в свете идеи гуманизации образования все более утверждается лично ориентированный подход к выявлению сущности содержания образования. При таком подходе абсолютной ценностью являются не отчужденные от личности знания, а сам человек. При лично ориентированном подходе обеспечивается выбор содержания образования (чему учить), потребностей личности, гуманное к ней отношение, становление ее индивидуальности и возможности самореализации.

В педагогике разработана общедидактическая система критериев отбора содержания образования, т.е. материала, который должен быть отражен в учебниках и учебных пособиях:

- критерий целостного отражения задач формирования творческого, самостоятельно мыслящего человека;
- критерий высокой научной и практической значимости;
- критерий соответствия сложности содержания материала реальным возможностям школьников данного возраста;
- критерий соответствия объема содержания имеющемуся времени на его изучение;
- критерий учета международного опыта.

Еще в 60-е годы в советской педагогике и психологии родилась идея развивающего обучения. Л.С. Выготский ввел понятие о двух уровнях развития ребенка: первый – зона актуального развития; второй – зона ближайшего развития. Первый уровень харак-

теризует собой уже достигнутый ребенком уровень развития. Это уровень задач, с которыми он способен справиться полностью самостоятельно, без помощи взрослого. Второй уровень обнаруживается в совместном решении задач ребенка и взрослого.

Л.С. Выготский сделал следующие выводы:

- обучение создает зону ближайшего развития, которая затем переходит в сферу актуального развития;

- обучение двигает вперед развитие, опираясь не только на созревшие функции, но и на те, которые еще созревают. Обучение должно идти впереди развития.

Учениками и последователями Л.С. Выготского внедрены в практику дидактические принципы развивающего обучения, учет которых обязателен для современных учебников и учебных пособий:

1. Обучение на высоком уровне трудности.

2. Ведущая роль теоретических знаний. Характеризует содержание учебного процесса как преодоление трудностей в познании взаимосвязи явлений.

3. Изучение и овладение материалом в сжатые сроки. Обогащение мышления учащегося разносторонней информацией создает благоприятные условия для более глубокого осмысления сведений.

4. Осознание процесса обучения.

5. Развитие всех учащихся, а не только способных и подготовленных.

Заметим, что в инструментальном классе развивающее обучение будет таковым, если опираться на принципы, разработанные профессором Г.М. Цыпиным. Конечная же цель развивающего обучения состоит в том, чтобы обеспечить каждому ученику условия для развития как самоизменяющегося субъекта учения. В связи с вышеизложенным меняются функции и характер учебников и учебных пособий. В общей дидактике их выделено четыре:

- исследовательская функция – эту функцию учебник выполняет не только через побуждение учащихся к самостоятельному решению проблем, но и через постепенное введение их в курс самостоятельного исследования в доступном масштабе;

- практическая функция – материал в виде упражнений и задач;

- самообразовательная функция. Этим требованиям отвечает учебник, в котором проявляется изобретательность в подборе содержания, в умении пробудить заинтересованность и самостоятельность;

• информационно-познавательная функция – предполагается живой, богатый язык; апеллирующие к воображению примеры; представление трудных и сложных проблем наиболее понятным способом.

Список литературы

1. Педагогика / под ред. П.И. Пидкасистого. – М., 1996.
2. Выготский, Л.С. Проблемы психического развития ребенка / Л.С. Выготский // Хрестоматия по психологии. – М., 1977.
3. Яконюк, В.Л. Развивающее обучение в классе фортепиано / В.Л. Яконюк. – Минск, 1985.

Didactics gives clear guidance in implementation of educational content in textbooks and educational materials that reinforce the musical pedagogy.

(УДК 700-799, УДК 300-399)

Zita Grigienė,

Assoc. Prof. of LMTA Choir Conduct Dept.

LOCALITY AS IMPULSE AND EXPRESSION OF EDUCATION AND PEDAGOGICAL CREATION

Purpose of the article is to evaluate importance and relevance of locality (international as well as territorial-communal) from methodological point of view by standing for educological trend, whereas attention is mostly paid to problems of musical education. The text developing on perception and structure of locality is based on special literature and longevous experience as music pedagogue.

The article puts emphasis on lack of locality in current educational practice as well as its conjunctions with national identity and, thereby, the necessity to correct and supplement musical education practices

Relevance of the topic: Choice of the topic is based on the existing necessity to vitalize musical education with half-forgotten or untapped accents of problems in cultural locality.

Keywords: Locality, creativity, oneness, national identity, musical education.

Aim: To interpret the meaning of locality in its wider sense by turning it to methodological position in education.

Tasks: To change attitudes of the students and their parents to environment and communication to others through better appreciation

of effects of immediate cultural environment and emphasis on idiosyncrasy of ethnic culture.

Methods: Analysis of theoretical literature, pedagogical observation and analysis of pedagogical experiences.

Object: Importance of cultural locality in education.

Enunciation: Appealing directly to relevant problems of the conference (music in the context of modern culture) the author is concentrating on particular cultural phenomena and cultural behaviour features of developing personality that are affected by their immediate environment. The author holds the opinion that such perception of locality is one of the main constituents of national identity; no matter what nation or culture is to be taken from their immediate environment **more detailed** perception of educational potential inside them can contribute to more resourceful, creative and cordial development of identity through musical education, if we are willing to demonstrate ourselves as strong, organized, wise and intellectual nation.

Topical spread. Problems of locality and identity are especially relevant for the reason that perception of nation as historical and cultural subject has not yet become a topic of more developed or, moreover, systematized discussion' [1, p. 17]. It is relevant to any nation and especially a small one.

First of all everyone should be aware of their nationality and values of what identity should be appreciated. This begins in infancy. 'Locality conditioned by medium (family, school, groups of contemporaries, cultural organization of living environment, networks of social and psychological relations, etc.) of life related to initial socialization of an individual. The medium, as source of primary suggestion, forms the 'load' strong enough and such 'load' can follow the person all his/her life' [1, p. 18]. To continue on the idea I would like to pay attention to importance of family and primary education system in forming and formation of child's point of view (in the area of his/her identity and creativity in particular).

Thus, education cannot be isolated from social-cultural environment of a person. Condition of social and cultural life of any nation corrects and changes trends of education, naturally. Locality offers feelings of unity, surety and safety to people but only if routine practice of topical spread is enriched with joint values and if range of the values is the thing cared of, that is, if notional and ethnocultural network of social relation is always under construction.

Physical, emotional and psychological safety is of high importance in nurturing and developing individuality, artistic identity and expression

of the students. People feel safe only in well-known and familiar environment. Homes, kindergartens, schools, villages or cities they live in are such spaces. They are territorial or spiritual; it depends on how much we have taken from them and how much of ourselves we left in them. Perception and understanding of homeland begins from mother land and from home. Such small topical spreads as home, kindergarten and school can and must help to develop creativity, which serves for artistic individuality as well as national identity. Locality is not a relic; it is rather the contrary. One cannot imagine vitality and renewable universality of an individual as well as territorial and even wider community of people without locality. Locality and universality in society, just like in nature, which perfectly combines variety and generality, are power sources of social activity.

National and artistic identity

Personal, group or national identity combines a wide range of phenomena and characteristics. National and artistic identities are different characteristics to define general identity. There are direct and indirect links between national and musical identity, naturally.

I am going to begin with things we know and understand best, namely, our language and our unique regional dialects. 'How seldom we realize each dialect (including ours) is the most perfect creature of human spirit polished by many generations throughout many centuries and, therefore, perfectly adjusted to routine details as well as the most individual subtleties of spiritual life <...> we should bother, lament and worry about our crumbling but true and native language, dialect, about each minor feature of it, which is jaded already. Dialect disappears and one more window to look at the world is closed, and the view of the world inside us becomes simpler, greyer and colder' [5, p. 12]. Other people are interesting to us (just like we are interesting to others) because they are different. Knowing this and realizing the meaning of our oneness we must constantly develop every single detail of our identity.

Being a representative of the art of music I would like you to pay attention to importance of development of musical identity as one of the characteristics necessarily intertwined with national identity. Speaking of musical identity I have in mind the ones creating the world of music as well as the ones reflecting it (performing the music created) and nourishment of their oneness. I would like to emphasize importance of relation between the said characteristics and national identity. All of us interested in spiritual life and its destiny should consider what we, each nation, can offer to us and the world from our most unique treasury.

B. Avramecs and V. Muktupavels, being the contemporary researchers of national musical cultures worldwide, describe Lithuanian glee in the following words: 'Tradition of glees is really old, perfect and subtle; glees can be considered a kind of half-professional elite type of music. <...> Glee is a polyphonic way of singing with polyphony in music and text: two musical lines sound at once and text (the so-called set) as well as refrain (the so-called undersong) can be heard simultaneously' [6, p. 89]. Well-known Lithuanian composer K.V. Banaitis wrote in pre-war years: 'The glees being sung in *secundas* with sharp dissonance in intervals are true treasures of our national music! So to say, it is like Lithuanian village singers educated themselves and emancipated dissonance in the old days and excelled modernists of European music in centuries' [7, p. 23]. Edwin Geist, the music scientist of Jewish origin, who lived in Lithuania in 1933 – 1942, wrote 'mystical bridge between glees and contemporary musical phenomena is a proof that the type of early Lithuanian songs is not extinct <...>. Music has remained the same and its cycle reminds me the Buddha circle' [8, p. 65]. I have employed the said quotes from various authors to make you understand and realize uniqueness and inimitable identity of our and every other nation in its inexhaustible heritage of national music. Failing to know our roots and parting ourselves from traditions we condemn us for decay and extinction. We hurt ourselves and make our nature 'dry'. Moreover, we hurt 'the other' world as well making it lose its natural colours, which may potentially be used to decorate and mottle it and thus make it unique.

Singing of songs by foreign composers (especially in English) and teaching children foreign languages from their early years even though they have not yet mastered their own speech has already become really stylish and modern and, perhaps, even natural (which would be especially awful). Various TV broadcasts show our children trying to incorporate themselves in overall worldwide culture kettle perfectly by faceless attempts to fuse in the noise of the world rather than demonstrate some uniqueness. Such perception and behaviour as well as the nation tolerating it hardly deserve respect by other nations...

Pre-school institutions are the best and the most open medium for development of national identity. Let our students understand senses of words of our old Lithuanian tribe, which is a still-alive tribe of the Balts, let them listen and catch meanings and concepts brought by words. Being the educator of the art of singing I offer, desire and request to start from folk songs and from music and songs created by our authors to make our students aware of whom they are and who they are going to be in future.

Conclusions:

1. Extinction of territorial and ethnocultural boundaries caused by globalization makes attention, which should be paid to local cultural phenomena, relevant.

2. Respect to sources of cultural behaviour and music development in immediate local environments (territorial communities, schools and families) should be increased, whereas such sources maintain students's affection for homeland and beginnings of their individual vitality as well as creativity.

3. Each nation has excellent sources and experiences in live musical education. These are yet unexploited resources in musical education practice. Appreciation of things topical for each region can reinforce affection in students, change their world outlook values and strengthen their national mentality.

References

1. Grigas, R. Lokalumas ir tapatybė (identitetas) sociopolitologinės įžvalgos / R. Grigas // Lietuvos lokalinių tyrimų padėtis. – Vilnius, 2005.
2. Maceina, A. Tautinis auklėjimas / A. Maceina. – Vilnius, 1990.
3. Antinienė, D. Lietuvos studentijos tapatumo nuostatos ir jų raiška / D. Antinienė. – Kaunas, 2005.
4. Edenson, T. National Identity, Popular Culture and Everyday Life / T. Edenson. – Oxford: Berg, 2002.
5. Girdenis, A. Tėviškė ir gimtoji tarmė / A. Girdenis // Kultūros barai. – 1987. № 7 (295).
6. Avramecs, B. Pasaulio muzika / B. Avramecs, V. Muktupavels. – Vilnius: Kronta, 2000.
7. Kučiūnas, A. Kazimieras Viktoras Banaitis / A. Kučiūnas // Kultūros barai. – 1990. – № 1.
8. Geist, E. Antikes und Modernes im litauishes Wolklied / E. Geist. – Kaunas: Pribačis, 1940.

УДК 37.015.3:78(07)

Ю.С. Иватович,
учитель фортепиано СШ № 178 (г. Минск)

ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ОБЩЕНИЕ В ИНДИВИДУАЛЬНОМ ОБУЧЕНИИ

Анализируются структура и функции музыкально-педагогического общения на уроке дисциплин музыкально-исполнительского цикла. Особое вни-

вание уделяется деятельности педагога в художественно-коммуникативном процессе.

К числу профессионально значимых качеств и свойств учителя музыки несомненно относится и умение общаться на высоком творческом уровне как с классом в целом, так и в индивидуальном обучении. Урок музыки предполагает создание духовной атмосферы во время занятия, т.к. особым субъектом общения выступает музыка. Смысл и специфика музыкально-педагогического общения на уроках музыки заключается в постижении художественного *Я* (термин В.В. Медушевского) музыкального произведения, а также в установлении с ним духовно-личностного контакта [1]. А также, специфику музыкально-педагогического диалога следует видеть в его эстетизации (от греч. *aisthesis* – ощущение, чувство), то есть в насыщении чувствами и обогащении знаний эмоциональными отношениями с одной стороны, с другой – эстетизация может быть рассмотрена как нацеленность на прекрасное (эстетика – наука о прекрасном). Немецкий психолог В. Дильтей писал: «Понятие душевной жизненной связи находится в тесном отношении к ценностям жизни. Ибо ценность жизни состоит в душевной действительности, поскольку последняя находит своё выражение в чувствах» [2, с. 89]. Вероятно, музыкально-педагогическое общение в своем концентрированном виде наиболее ярко может проявляться на индивидуальном уроке, в частности, в процессе обучения игре на фортепиано.

Учитывая специфику музыкально-педагогического общения, само «общение» можно трактовать как особую деятельность, направленную на создание таких коммуникативных связей и отношений в музыкально-педагогическом общении, которые отвечали бы в полной мере природе музыкального искусства [3].

Музыкально-педагогическое общение является неотъемлемой составной частью целостного профессионального творчества педагога-музыканта, а также системой с определенными функциями, которые современные исследователи (Б.Г. Ананьев, А.А. Бодалев, Г.М. Андреева и др.) сводят к следующим задачам: 1) сообщение информации; 2) познание личности человека в процессе общения; 3) установление творческих взаимоотношений. Эти функции в сочетании с психолого-педагогическими функциями стали основой музыкально-педагогического общения. Наиболее значимые из них: информационно-коммуникативная, регулятивная и аффективно-коммуникативная.

Первая из них охватывает процессы приема и передачи информации между педагогом и учащимся. Вторая функция обеспечивает управление эмоционально-эстетическим процессом в ходе художественного общения с музыкой и корректировку действий при осуществлении совместной деятельности (педагог-ученик на индивидуальном уроке). И наконец, третья функция оказывает особое воздействие на аффективные стороны личности как учащегося, так и самого педагога, которые наиболее полно могут быть учтены не на групповом, а на индивидуальном уроке.

В целостной структуре музыкально-педагогического общения Л.С. Майковская выделяет 3 важнейших элемента: мотивационный, содержательно-смысловой и художественно-исполнительский. Вкратце рассмотрим каждый из них.

Мотивационный элемент. Он охватывает эмоционально-ценностную потребностную сферы личности учителя музыки, отражает понимание его специфической сущности. Значительное место занимают эмоционально-эстетические и творчески-волевые явления педагога-музыканта, такие, как потребность эмоционально и открыто выржать перед учеником свои мысли и чувства, стремление достичь в ходе музыкально-педагогического общения духовно-личностного контакта с музыкальным произведением и с ребенком, а также – настойчивость и целеустремленность в решении художественно-коммуникативных задач. Т.е. в составе данного элемента можно выделить две взаимосвязанные между собой стороны – содержательную (система мотивов) и динамическую (значимость этих мотивов) [3]. Причем все это имеет отношение как к личности педагога, организующего процесс музыкально-педагогической коммуникации, так и к личности ученика, являющегося активным субъектом этой коммуникации.

Основой следующего структурного элемента – *содержательно-смыслового* – являются художественно-коммуникативные задачи, важнейшей из которых считается создание ситуации эстетической коммуникации. По своей структуре это сложный процесс общения педагога и учащегося с художественным миром музыкального произведения и, в то же время, очень творческий по своему содержанию.

Организация ситуации эстетической коммуникации осуществляется в несколько стадий:

- ориентировочно-подготовительная, связанная с изучением реальных условий предстоящего художественного общения учащегося с музыкой;

- художественно-конструктивная, где задачей является «заражение» учащегося эстетическими эмоциями, подведение его через них к постижению смысла музыкального произведения и, может быть, новых и неизвестных граней своей собственной личности;

- художественно-аналитическая, устанавливающая обратную связь в музыкально-педагогическом общении [3].

Содержание третьего элемента в структуре музыкально-педагогического общения – *художественного-исполнительского* – составляют специальные художественно-коммуникативные умения и способности. Важная роль в этом процессе принадлежит воображению педагога, что являет собой личностное образование, позволяющее создать нечто новое в результате переработки прошлого опыта.

Продуктивность функционирования воображения зависит во многом от степени развития у педагога-музыканта эмпатии, адекватному пониманию движений души учащегося. Не меньшее значение для этого имеет также способность педагога-музыканта к рефлексии, т.е. к «самонаблюдению», наблюдению за своими действиями и тем, как они воспринимаются учащимися.

Также важное место в музыкально-педагогическом общении занимает внимание, которое характеризуется прежде всего эмоционально-эстетическим началом.

Решение любой художественно-коммуникативной задачи основывается еще на одном психологическом «фундаменте» – аффективной памяти педагога-музыканта, которая позволяет ему сохранять и оживлять в нужный момент эмоционально-чувственные реакции, возникшие в процессе предыдущих встреч с тем или иным музыкальным произведением [1].

Особая роль в процессе музыкально-педагогического общения отводится волевым проявлениям, без которых решение поставленных педагогом задач невозможно.

Не стоит также забывать, что плодотворное музыкально-педагогическое общение невозможно без развитых невербальных средств общения: мимика и пантомимика, что является «внешней» формой передачи внутреннего отношения педагога-музыканта к музыке.

Поиск «внутренних» и «внешних» форм передачи своего отношения к музыке и к учащимся охватывает не только эмоциональную, но и художественно-интеллектуальную сферу личности педагога-музыканта. Современные педагоги-музыканты особенно

подчеркивают связь «логического» и «художественного», считая, что и научное, и художественное мышление – суть проявления общего человеческого мышления, которое содержит в себе координаты истины, добра и красоты.

Все перечисленные художественно-коммуникативные умения и способности должны имплицироваться на личность учащегося, т.к. в процессе общения ученика с музыкой, с личностью композитора, с художественным миром музыкального произведения у ученика также проявляются внимание, воля, воображение, рефлексия (обучение которой является одной из важнейших функций педагога), что способствует ценностно-смысловому содержанию музыкального произведения вступать во взаимодействие с ценностно-смысловыми структурами личности, вызывая в них те изменения, которые субъективно переживаются как эффект воздействия музыкального искусства, формируя и развивая в нем важнейшие стороны высоко нравственно-духовной личности [1].

Музыкально-педагогическое общение являет собой настоящее мастерство и искусство, в основе которых доминируют такие общечеловеческие ценности, как:

- принятие учащегося как личности, как равноправного партнера общения, как потенциального носителя социально-психологических и творческих ценностей;

- душевная открытость, доверительность, неподдельная заинтересованность в общении, доброжелательность, естественность, чувство меры в общении;

- вера в физические и духовные силы учащегося, в возможности совершенствования и укрепление этих сил в его развивающейся личности;

- умение прочувствовать, понять и откликнуться на душу обучаемого, «переселиться в его духовный мир»;

- умение выступить косвенным инициатором общения, направляя его на воспитание, обучение, развитие, духовное совершенствование учащегося;

- совершенствование себя, целенаправленная работа по освоению методики, техники, технологии общения с учащимися всех возрастных групп.

Таким образом, способности преподавателя музыки организовать музыкально-педагогическое общение на индивидуальном уроке фортепиано обеспечивает:

- включение ученика в художественно-коммуникативный процесс;

- формирование его как художественного субъекта;
- совершенствование духовно-личностной направленности учащегося-музыканта.

Список литературы

1. Медушевский, В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В.В. Медушевский. – М., 1976.
2. Дильтей, В. Описательная психология / В. Дильтей. – М., 1924.
3. Козырева, А.Ю. Лекции по педагогике и психологии творчества / А.Ю. Козырева. – Пенза, 1994.
4. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений / Д.К. Кирнарская [и др.]; под ред. Г.М. Цыпина. – М.: Издательский центр «Академия», 2003.

In this article analyzes the structure and function of music-teacher communication at the lesson of music performing cycle disciplines. Particular attention is paid on the teacher's activities in art and communicative process.

УДК 78 (07) – 057.87

И.А. Каминская,

*магистр педагогических наук, преподаватель кафедры вокала
факультета эстетического образования БГПУ им. М. Танка
(г. Минск)*

САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ РАБОТА СТУДЕНТОВ В КЛАССЕ ВОКАЛА (МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

Рассматриваются методологические подходы к исследованию проблемы проектирования самостоятельной работы студентов в процессе обучения вокалу.

Современная практика обучения, подготовка педагогических кадров высшей школы, в частности учителей музыки, предъявляют новые требования к содержанию образования, организации учебно-воспитательного процесса, выдвигая на первый план необходимость использования самостоятельной работы студентов в современных условиях. В связи с этим особую значимость приобретает рассмотрение проблемы проектирования самостоятельной

работы студентов в процессе обучения вокалу на факультете эстетического образования.

Проектирование – это процесс создания проекта, т.е. прототипа, прообраза предполагаемого или возможного объекта, состояния, предшествующих воплощению задуманного в реальном продукте; это деятельность, под которой понимается в предельно сжатой характеристике промысливание того, что должно быть. В вокальном обучении проектирование самостоятельной работы студентов предполагает организацию их учебной деятельности как во время практических занятий в классе, так и в процессе работы во внеурочное время таким образом, чтобы помочь им получить запланированный результат. Проектирование самостоятельной работы по вокалу позволяет предвидеть конкретные пути, средства, операции, критерии вокального аспекта профессиональной подготовки специалиста – учителя музыки. Сущность проектирования самостоятельной работы студентов в процессе обучения вокалу заключается в создании и реализации многоуровневой системы заданий, предполагающей взаимодействие субъектов образовательного процесса по формированию вокальных умений и навыков будущих учителей музыки. Проектирование самостоятельной работы студентов выявляется как в целенаправленной деятельности педагога, который ставит необходимые задачи, находит средства педагогического взаимодействия и контроля за результатами учебной певческой деятельности студента, так и в планировании и самоорганизации самостоятельной учебной работы самим студентом, где он имеет возможность проанализировать и дать самооценку достигнутым результатам.

Проектирование самостоятельной работы студентов в процессе обучения вокалу осуществляется с учетом лично ориентированного, системного, деятельностного и культурологического подходов.

Личностно ориентированный подход обосновывает представление о деятельностной, социально-творческой сущности человека как личности [1; 7; 9; 10]. Личностный подход означает ориентацию на личность как цель, субъект, результат и главный критерий эффективности педагогического процесса при его конструировании и осуществлении. Такой подход предполагает признание уникальности личности, ее интеллектуальной и нравственной свободы, право на уважение. В рамках данного подхода предполагается опора в проектировании самостоятельной работы студентов в

процессе обучения вокалу на естественный процесс саморазвития музыкальных способностей и творческого потенциала личности, создание для этого соответствующих условий, где предусматриваются:

- педагогическое исследование студентов по выявлению их отношения к самостоятельной работе по вокалу;
- разработка каждым студентом с помощью преподавателя примерных программ профессионального самовоспитания с опорой на самостоятельную работу по вокалу;
- управление процессом самовоспитания студентов в рамках проблемы исследования;
- систематически организованный объективный контроль за вокальным развитием студентов;
- включение студентов в разные виды самостоятельной работы с целью обязательной отработки, совершенствования и прослеживания роста профессионализма в вокальном аспекте.

Центральным понятием **системного подхода** является понятие системы, которую большинство авторов определяет «как общенаучную категорию, понимая под ней совокупность объектов, взаимодействие которых вызывает появление новых интегративных качеств, не свойственных отдельно взятым образующим систему компонентам» [3, с. 19]. Каждая социальная система является частью системы более высокого уровня.

Системный подход является методологическим основанием проектирования самостоятельной работы студентов в процессе обучения вокалу:

- опирается на методы индукции и синтеза, методы системного анализа используются в качестве общих составляющих;
- ставит своей целью оптимизацию (предельную полезность) системы; при этом оптимизация и улучшение не тождественны;
- требует рассмотрения самостоятельной работы студентов по вокалу в целостности и развитии;
- ориентирует исследование на определение психолого-педагогических условий самостоятельной работы студентов по вокалу как системообразующего фактора, цели системы не в рамках отдельных подсистем, а с точки зрения системы в целом.

В исследовании проблемы проектирования самостоятельной работы студентов в процессе обучения вокалу мы считаем необходимым опираться и на другие методологические подходы, которые имеют важное значение для данного исследования и дополня-

ют изучение рассматриваемой проблемы, а именно: деятельностный и культурологический [10, с. 11 – 25].

Установлено, что деятельность – основа, средство и решающее условие развития личности. Этот факт обуславливает необходимость реализации в исследовании тесно связанного с личностно ориентированным **деятельностного подхода**.

Учение о человеческой деятельности – решающе важное для материалистической философии – в творческом наследии Л.С. Выготского, В.В. Давыдова, Н.В. Кузьминой, А.Н. Леонтьева, С.Л. Рубинштейна, Н.Ф. Талызиной, Г.П. Щедровицкого и др., стало функциональным понятием, позволяющим сформулировать и закон формирования у человека диалектического мышления (в рамках концепции развивающего обучения), и вообще показать человека как человека в его родовой сущности, во всем многообразии его взаимоотношений с окружающим миром.

Деятельность – это целесообразное изменение людьми окружающей действительности. Творческое преобразование окружающего мира воплощается в многообразии материальной и духовной деятельности человека. Основание деятельности лежит в сфере его мотивов, идеалов и ценностей.

Самостоятельная работа будущего учителя музыки в вокальном классе осуществляется в процессе совместной учебно-познавательной деятельности студента и преподавателя. Методологический анализ предполагает рассмотрение самостоятельной работы студентов в процессе обучения вокалу как системы деятельности.

С позиций деятельностного подхода самостоятельную работу студентов в процессе обучения вокалу можно изучать как процесс, протекающий в социокультурном пространственно-временном континууме. Структура этого процесса имеет субъект-субъектный и субъект-объектный уровни организации. Важнейшими компонентами субъект-субъектного уровня являются люди, занятые в сфере педагогической подготовки студентов, цели и мотивы, идеалы, направляющие их деятельность, объем научной информации, которой они располагают и используют в своей деятельности и т.д. [2, с. 65].

Культурологический подход имеет своим основанием аксиологию – учение о ценностях и ценностной структуре мира [10]. Культурологический подход детерминирован объективной связью человека с культурой как системой ценностей [4; 5; 6; 8]. Культура имманентно содержит в себе человека. Именно он придает культуре смысл, значение и сам при этом становится носителем культур-

ных ценностей и творческой личностью. В связи с этим освоение культуры как системы ценностей представляет собой, во-первых, развитие самого человека и, во-вторых, становление его как творческой личности.

Художественное познание мира включено в освоение человеком всего многообразия культуры. Оно базируется на неразрывном соотношении интеллектуального и эмоционального, объективного и субъективного и отражает конкретный мир жизненных явлений.

Вокальное обучение студентов факультета эстетического образования осуществляется в соответствии с учебной программой дисциплины «Вокал», обязательный содержательный минимум которой включает овладение умениями и навыками вокально-исполнительской деятельности, в основе которой лежит академическая манера пения, приобретение опыта этой деятельности, овладение такими формами вокального исполнительства, как пение без сопровождения инструмента и исполнение вокального произведения под собственный аккомпанемент, исполнение разнообразного по содержанию, характеру, жанру и стилю вокального репертуара, изучение природы голосообразования и формирование умений применять вокально-методические знания в профессиональной практической деятельности. Учебная дисциплина «Вокал», рассчитанная на 1 час в неделю на протяжении 4 лет обучения, входит в цикл специальных дисциплин, основывается на общенаучной и общепрофессиональной подготовке и осуществляется в тесной взаимосвязи со специальными музыкальными дисциплинами и смежными областями педагогики, психологии и искусства.

Таким образом, активная позиция обучающихся вокалу, понимание целей и задач учебного процесса в вокальном классе создают благоприятные условия для выстраивания самостоятельной работы, направленной на плодотворный поиск путей индивидуального певческого развития студента, закладывают фундамент для дальнейшего творческого саморазвития и самообразования. Выстраивание самостоятельной вокальной работы студентов на основе проектирования, с учетом рассмотренных методологических подходов, само по себе уже является долгосрочным проектом, уходящим в дальнейшую педагогическую деятельность, в которой будущий учитель музыки сможет избежать трудностей, связанных с утратой постоянного слухового и визуального контроля и руководства педагога-вокалиста, и проявить свою компетентность в вопросах собственного вокального исполнительства и вокального воспитания школьников.

Список литературы

1. Алиев, И.Ю. Методологическое содержание деятельности педагога-вокалиста (теоретический аспект): автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / И.Ю. Алиев; Моск. гос. пед. ун-т. – М., 1996. – 19 с.
2. Ананьев, Б.Г. Избранные психологические труды. В 2 т. / Б.Г. Ананьев. – М.: Педагогика, 1980. – 287 с.
3. Афанасьев, В.Г. Общество: системность, познание и управление / В.Г. Афанасьев – М.: Политиздат, 1981. – 432 с.
4. Библер, В.С. Школа диалога культур / В.С. Библер // Искусство в shk. – 1992. – № 2. – С. 47 – 50.
5. Гершунский, Б.С. Философия образования / Б.С. Гершунский. – М.: Моск. психолого-социальный ин-т, Флинта, 1993. – 432 с.
6. Ильясов, И.И. Структура процесса учения / И.И. Ильясов. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1986. – 198 с.
7. Каган, М.С. Философия культуры / М.С. Каган; Акад. гуманитар. наук. – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1996. – 416 с.
8. Леонтьев, А.Н. Избранные психологические произведения. В 2 т. Т. 2 / А.Н. Леонтьев. – М.: Педагогика, 1983. – 320 с.
9. Педагогика: педагогические теории, системы, технологии: учеб. для студ. высш. и сред. пед. учеб. заведений / С.А. Смирнов [и др.]; под ред. С.А. Смирнова. – М.: Изд. центр «Академия», 2000. – 512 с.
10. Рубинштейн, С.Л. Проблемы общей психологии / С.Л. Рубинштейн. – М.: Педагогика, 1973. – 424 с.

Methodological approaches to research of the problem of designing of independent work of students in the course of training to the vocal.

УДК 373.1.02 (072)

А.А. Ковалевская,

*кандидат педагогических наук, доцент, зав. кафедрой музыки и методики преподавания музыки МГПУ им. И.П. Шамякина
(г. Мозырь)*

КОЛЫБЕЛЬНЫЕ ПЕСНИ В ПРЕНАТАЛЬНОМ РАЗВИТИИ БУДУЩЕГО РЕБЕНКА

Представлена специфика колыбельных песен и их влияние на пренатальное музыкальное образование будущего ребенка. Главное направление исследования – поиск средств счастливой жизни будущего ребенка, адаптации к положительным и отрицательным факторам современного общества благодаря музыкальной и эстетической сфере развития.

Полесский топос включает в свое пространство обширные территории Восточного Полесья, обладающие социокультурным, ресурсным и экономическим потенциалом. По мнению Н.Ю. Клега [1], за последние десятилетия в нем произошли значительные антропогенные и культурные изменения, вызванные совокупностью факторов, среди которых наиболее влиятельным оказалась техногенная катастрофа на Чернобыльской АЭС. Трансформация духовной культуры, катализатором развития которой выступили необходимость адаптации к изменившимся внешним условиям, решение внутренних проблем и противоречий, обострившихся в духовной культуре, переоценка ценностей, символов, форм традиционного музыкального творчества, продиктована необходимостью гипертрофированного индивидуализма, особенно беременных женщин. Музыка оказывает интеллектуальное воздействие на будущего ребенка, что подтверждают исследования зарубежных (А. Бертин, С. Гроф, Д.Дж. Кэмпбелл, А. Томатис и др.), российских (М.Л. Лазарев, Е.А. Ряплова, Н.А. Чичерина и др.) и белорусских (Г.И. Герасимович, Е.А. Эйныш и др.) ученых.

По мнению Д. Дженкине [2], левая половина мозга анализирует ритм и высоту звуков, а правая – тембр и мелодику, что способствует развитию разных зон головного мозга младенца. Наиболее благоприятное воздействие на организм и психологию женщины оказывают произведения В.А. Моцарта. Beth Israel Center Deadical Center [3], применяя магнитно-резонансный метод сканирования мозга, доказал увеличение относительного объема серого вещества в обоих полушариях и резкое отличие в мозжечке у музыкантов по сравнению с немусыкантами. Психоневролог академик В.М. Бехтерев организовал комитет (1913) по изучению воспитательного и лечебного действия музыки. По его мнению, музыка положительно влияет на дыхание, кровообращение, устраняет усталость и придает физическую бодрость. Ученый подчеркивает важное значение колыбельных песен для полноценного развития, узнавания, активного реагирования, предпочтения музыки, «услышанной» до рождения. Японские ученые установили, что слушание беременными женщинами эстрадной музыки ведет к рождению дебильных детей. Умственная отсталость наблюдается у рэперов, т.к. рэп разрушает клетки головного мозга, приводя к даунизму.

Спустя более двадцати лет после аварии на Чернобыльской АЭС остаются нерешенными проблемы, касающиеся влияния радиоактивных выбросов на здоровье облученного населения, в т.ч.

на исходы беременности. Г.И. Лазюк, И.О. Зацепин, Р.Д. Хмель совместно с французским Институтом радиационной защиты и безопасности проанализировали данные Белорусского национального регистра врожденных пороков развития за 1983 – 1999 гг. [4]. Учеными выявлен максимальный пик синдрома Дауна в январе 1987 г. (зарегистрированное число (31) превысило ожидаемое (14) в Гомельской области). Время появления кластера соответствовало периоду рождения детей, зачатых в течение первых дней после аварии, а территориальное распределение – месту проживания матери, повторяющему траекторию движения радиоактивных облаков. Необходимо отметить, что Белорусский национальный регистр признан надежным инструментом для изучения возможных генетических и тератогенных эффектов катастрофы на ЧАЭС, т.к. его основные принципы соответствуют европейским регистрам – участникам Международной системы мониторинга ВПР «Clearinghouse», а полнота учета превышает 85 % на протяжении всего анализируемого периода во всех исследованных регионах.

С учетом влияния Чернобыля на умственное развитие будущих детей, их интеллектуальное развитие средствами музыки в Мозырском государственном педагогическом университете им. И.П. Шамякина разрабатывается гипотетический вариант проекта «Беременность и музыка». Его цель – содействовать средствами музыки формированию позитивного эмоционального состояния беременных женщин-студенток, оптимистического восприятия ими окружающей действительности, сглаживанию эмоционального кризиса и интеллектуального развития будущего ребенка в пренатальный период (рецензенты – Л.Е. Радецкая, доктор медицинских наук, профессор кафедры акушерства и гинекологии УО «Витебский государственный ордена Дружбы народов медицинский университет» и кафедра фортепиано и вокально-хоровых дисциплин Могилевского государственного университета им. А.А. Кулешова (зав. кафедрой – Т.И. Когачевская, кандидат педагогических наук, доцент).

Студенческий возраст – это время приобретения молодежью экономической ответственности, включения ее в различные виды социальной и общественной жизни страны, возникновения большой серьезной любви, поиска спутника жизни, вступления в брак и рождения первого/второго ребенка. Число студенческих семей на этапе профессиональной подготовки не сокращается. Базируясь на теоретических и пилотажных исследованиях, мы разработали этапы проектирования моделей музыкальной деятельности беременных сту-

денток (рис. 1). Они включают образовательные услуги на этапах подготовки к родам: I (*до 6 недель*) – **инерционный** (интуитивные действия женщины по выбору музыкальных произведений); II (*7 – 11 недели*) – **синергетический** (хаос и порядок в музыкальных ассоциациях, т.к. музыка – это вечный хаос всех вещей, их исконная извечная сущность (А.Ф. Лосев); III (*12 – 15 недели*) – **мобильный** (готовность к переменам видов деятельности, стилей и направлений в музыке); IV (*16 – 19 недели*) – **ценностный** (метаценность – уникальный будущий ребенок, философские, эстетические, психологические, педагогические, медицинские, социологические, музыковедческие ценности); V (*20 – 24 недели*) – **сенсорный** (музыкотерапевтическая сущность эрготрофной и трофотропной музыки); VI (*25 – 28 недели*) – **дистанционный** (музыкальное общение с плодом); VII (*29 – 32 недели*) – **интеллектуальный** (новая музыкально-художественная информация укрепляет внутреннюю позицию плода-слушателя); VIII (*33 – 36 недели*) – **импровизационный** (авангардные направления в музыке и жизни); IX (*37 неделя*) – **идентификационный** (сформированный в филогенезе «культурный геном» трансформируется в онтогенезе (обогащаясь или обедняясь), социализируется и внегенетически передается последующему поколению).

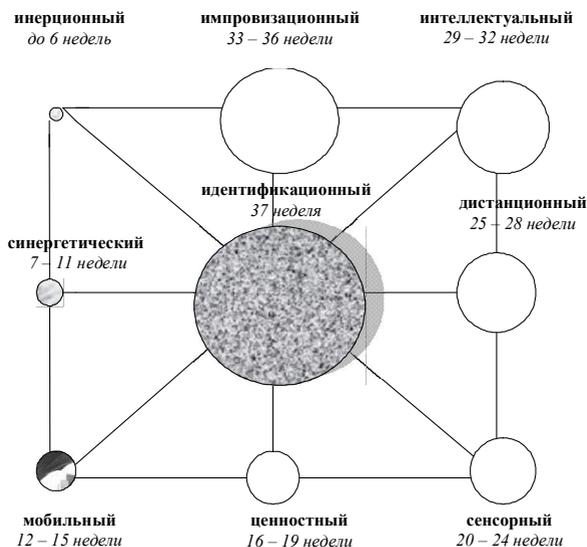


Рисунок 1 – Этапы проектирования моделей музыкальной деятельности беременных студенток

По нашему мнению, отличительными особенностями создания разноуровневой модели являются: а) опора на медицинскую периодизацию созревания плода; б) возможность управлять эмоциональным состоянием беременных студенток к родам через изменение музыкального звукового ряда в соответствии со сроком беременности, физическим самочувствием и др.; в) многовариантность и динамичность алгоритмов управления; г) включение студенток в процесс моделирования управления адаптацией к родам средствами музыки.

Создавая коллекцию музыкальных произведений для беременных женщин-студенток, мы провели исследование, элементами которого явились выяснение необходимости исполнения беременными женщинами в период беременности колыбельных песен своим будущим малышам, а также эмоциональное отношение к детскому фольклору. В качестве респондентов избраны 156 студенток дневной и заочной форм обучения специальностей «Начальное образование. Музыкальное искусство» и «Дошкольное образование. Физическая культура» в возрасте от 16 до 42 лет, прослушивающих белорусские народные сказки и колыбельные.

Анализ результатов исследования показал: а) наибольшее эмоциональное впечатление от знакомых с детства мелодий («Калыханка», Л. Прончак («Песняры»), А. Вольский (Данчик)); б) эстетическую значимость фольклорного звукового ряда, идейная направленность которого заключается в раскрытии противоречивого внутреннего мира, доказательстве уникальности явлений жизни, защите любви от преград и др. («Устану-ўстану я раненька», «Ой, ляцелі гусачкі»); в) развитие воображения будущей роженицы, а возможно, эмбриона или плода, т.к. фольклорные песни предоставляют свободу самовыражения раздумий, настроения, меланхолии лирического героя («Даліна – далінушка», «Расла ў полі рабінушка» и др.); г) взаимосвязь с географическим местом рождения и территориальным проживанием в Республике Беларусь (Поозерье, Поднепровье, Понемонье, Центральная Беларусь, Западное Полесье, Восточное Полесье) – «Лісічка і зайчык», «Коцік», «Баран – бок абадран». Студентки, имеющие детей, отмечают в интервью, что с колыбельными песнями, сопровождаемыми мягким прикосновением к животу, информацией на бессознательном уровне о любви и ожидании, малышу передаются любовь, нежность, поддержка и знания о невраждебности внешнего мира, а также покой и хорошее настроение матери, гармонизирующие окружение женщины и ребенка.

Таким образом, эффективность колыбельных песен определяется: а) успокоением ребенка и матери после дневных стрессов; б) настройкой биологических часов будущего ребенка на режим дня; в) развитием музыкального слуха ребенка и любовью к музыке; г) борьбой с внутриутробной гипоксией (физиологически незрелый ребенок); д) подготовкой беременных женщин к родам средствами дыхания; е) релаксационным, обезболивающим эффектом, активизацией внутренних сил организма; е) утверждением национальных белорусских корней.

Список литературы

1. Клега, Н.Ю. Трансформация духовной культуры полесского топоса в постчернобыльских условиях: музыкально-онтологический аспект: автореф. дис. ... канд. культурологии / Н.Ю. Клега. – Минск, 2006. – 25 с.
2. Дженкине, Д. Музыка Моцарта оказывает терапевтический эффект / Д. Дженкине // Психотерапия и клиническая психология. – 2001. – № 1. – С. 6.
3. Москва: треть россиян – потенциальные пациенты психиатра // Психотерапия и клиническая психология. – 2001. – № 1. – С. 7.
4. Лазюк, Г.И. Эффекты преконцепционного и внутриутробного воздействия радиоактивных выбросов Чернобыльской АЭС на исходы беременностей и врожденные пороки развития в Беларуси / Г.И. Лазюк, И.О. Зацепин, Р.Д. Хмель // Достижения медицинской науки Беларуси [Электронный ресурс]. – 2004. – Режим доступа: <http://www.med.by/dmn/book.php?book>. – 2009. – Дата доступа: 15.12.2009.

The article presents specificity of lullabies of songs and their influence on prenatal music education of the future child. A research mainstream – search of means of a happy life of the future child, adaptation to positive and negative factors of a modern society thanks to musical and aesthetic sphere of development.

УДК 373.016:78

А.Б. Коженевская,

*старший преподаватель кафедры дирижирования и вокала
факультета искусств ГрГУ им. Я. Купалы (г. Гродно)*

МУЗЫКАЛЬНАЯ ГРАМОТА НА УРОКАХ МУЗЫКИ В 1 КЛАССЕ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЫ: ДОНОТНЫЙ ПЕРИОД (ПРАКТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

Раскрываются методы и приемы работы по развитию у первоклассников музыкально-теоретических понятий.

В школьной программе по музыке изучение музыкальной грамоты как самостоятельного вида деятельности не предусмотрено. Но ознакомление с нею все же должно осуществляться. Как? Д.Б. Кабалецкий в «Основных принципах и методах программы по музыке для общеобразовательной школы пишет: «Что же касается элементов теории музыки, то включать их в школьные уроки (особенно в начальной школе) надо в высшей степени осторожно и лишь после того, как в ребятах вызваны интерес и любовь к музыке, выработаны первоначальные навыки слухового восприятия и исполнения музыки». Далее он продолжает: «Избегая поначалу всего, что требует от ребят заучивания каких-либо правил и многократного повторения каких-либо упражнений, учитель должен исподволь приучать их к простейшим музыкальным понятиям» [1, с. 21]. Как же избежать механического заучивания, скучного для ребенка? Этому способствует игровая методика. Особенно она важна в работе с шестилетними детьми. Играя, ребенок увлекается процессом, содержанием игры, и, следовательно, познаёт, впитывает и запоминает материал гораздо легче, быстрее и прочнее. Цель данной статьи – осветить практический опыт формирования музыкально-теоретических понятий с использованием игровых методов и приёмов.

Одной из важнейших задач музыкальной грамоты является освоение **звуквысотности**. На начальном этапе формируются такие понятия, как «высоко, низко», «выше, ниже». Какие методы и приёмы могут в этом помочь? К примеру, **речевые игры**. Можно проговаривать интересный для ребёнка небольшой текст – считалку, потешку, поговорку, загадку и т.п. от лица разных героев – комарика, медведя, мышки, котёнка и др. В этом случае дети подстраивают свои голоса к выбранному образу, вживаются в него, осознают важность правильного звукового представления своего героя. Следует заметить, что многие дети путают понятия «высоко, низко». Поэтому вначале можно пользоваться словами «тоненько, толсто», но постепенно нужно приучать детей к правильному произношению понятий.

Хороши также **речевые диалоги**, звучащие в разных регистрах. Например:

Зайка Мишеньку спросил:

- Ты куда, дружок, ходил?

Мишка Зайке отвечал:

- Я малину собирал.

Слова: «Зайка Мишеньку спросил» проговариваются в среднем регистре. Далее в высоком регистре звучит вопрос: «Ты куда,

дружок, ходил»? Слова: «Мишка Зайке отвечал» вновь звучат в среднем регистре. Ответ: «Я малину собирал» – звучит низко.

Наиболее интересными для ребят оказываются **двигательно-речевые игры**, в ходе которых читается текст на нужной высоте (всем классом) и одновременно «рисуется» руками. Например:

ВЫШЕ ЛЕСА СТОЯЧЕГО,

дети встают на носочки, руки тянут вверх, говорят в высоком регистре

НИЖЕ ОБЛАКА ХОДЯЧЕГО

салятся на корточки, говорят низким голосом

СТОИТ БЕЗУГЛЫЙ ДОМ

руками рисуют вокруг себя дом, говорят

БЕЗ ДВЕРЕЙ, БЕЗ ОКОН.

естественным голосом

Вокальные игры являются для детей наиболее сложными, но и их важно использовать уже на начальном этапе работы. Можно предложить всему классу или отдельному ученику спеть *как колокольчик*: «ди-ли-динь» – высоко, на соседних звуках (колокольчик качается); *как падающая капелька*: «кап-кап» (нисходящая интонация); *как росинка*, упавшая на землю: «динь-динь»; *как кукушка*: «ку-ку» (нисходящая интонация); *как белочка*, прыгающая с ветки на ветку: «цок-цок» (восходящая интонация), и т.д.

Интересным, но более трудным для детей будет следующее задание: один из учеников поет свободно выбранный им звук на каком-либо слоге, а учитель рисует линией на доске его высоту (относительно параметров доски). Далее свой звук поет другой ученик. Дети определяют на слух: выше или ниже он звучит в сравнении со звуком предыдущего ученика, делают зарисовку и этого звука на доске, поют его и т.д.

Кроме этого, можно петь песенки, слова которых подсказывают детям направление мелодии. Например, показываем гномика, шагающего вверх и поющего свою песенку: «Я по ступенькам вверх иду» (восходящая гамма, связно, не быстро) «Там постою и отдохну» (пение на одном звуке), «Потом обратно побегу» (нисходящая гамма, в более быстром темпе, отрывисто).

Игра на музыкальных инструментах – еще один способ освоения звуковысотности. Можно предложить детям сыграть на металлофоне, например, мелодию звезд:

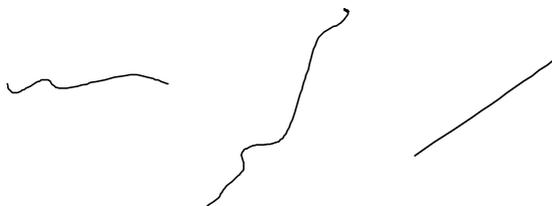


Мелодию дождевых капелек, «вальсирующих» снежинок, «танцующих» осенних листочков, «путешествующего» солнышка, воздушного шарика, летающего мотылька и мн. др. Эти задания можно выполнять по рисункам, тем самым приучать детей играть по записи.

Слуховые игры связаны с прослушиванием отдельных звуков или звуковых «пятен». Например, учитель предлагает определить на слух высоту звучания и отразить её жестами. Услышав высокие звуки, дети должны поднять руки вверх, средние – положить на колени, низкие – опустить вниз. Интересной будет игра на определение по звуковому «пятну», когда «мишка упал в яму» (детям нужно наклониться, дотянуться до пола руками), когда «на небе загорелось много звездочек» (на носочках потянуться вверх, потрясти кистями рук), когда «на земле растекалась огромная лужа» (присесть) и др.

Далее учим детей слышать восходящее и нисходящее движение музыкальных звуков, на одной высоте; поступенное, скачкообразное. Учитель играет небольшую мелодию в медленном темпе, дети на бумаге рисуют ее направление черточками или же показывают рукой в воздухе. Важно, чтобы предлагаемые мелодии были разнообразными по своему движению.

В ходе работы над звуковысотностью на помощь детям должна прийти наглядность: зрительная или двигательная. Зрительная может быть выполнена в виде графики (черточками, кружочками, квадратиками и др.) или рисунков (листочков, грибочков, зайчиков, ежиков и т.д.). Такая наглядность поможет связать слуховые и зрительные представления и петь более осознанно и чисто. Полезной в этом будет следующая игра: учитель предлагает детям отправиться в увлекательное путешествие в волшебную страну «Линий», в которой эти линии «спят». И только голоса детей смогут их «разбудить», оживить. Используются карточки с изображением разных мелодических вариантов, выполненных линиями:



Дети поют, глядя на карточки, и показывают рукой направление мелодии. Каждая карточка может переворачиваться и, следовательно, исполняться по-разному. Освоение таких схем будет способствовать скорейшему развитию у детей координации между зрительным и звуковым воплощением мелодии. Выполнять эти упражнения можно двумя способами: настраивая ребят на начальный звук или не настраивая. В обоих случаях будет звучать хорошей кластер.

Чтобы первоклассники хорошо овладели понятием «высота звука», необходимо постоянно использовать зрительную наглядность в ходе разучивания песен, попевок (петь, показывая рукой направление мелодии) и в ходе их закрепления (узнавать по графической записи знакомые песни). Кроме зрительно-иллюстративной наглядности, активно используется образно-двигательная. Например, разучивая песню, дети следят за движением мелодии в воздухе, представленной учителем с помощью игрушки (собачки, ежика и т.д.) или какой-либо модели (кленового листочка, кукушки, вырезанной из картона, и др.) в зависимости от образа, сюжета песни. Хорошо, когда дети и сами показывают движение мелодии.

Как видим, существует немало интересных способов работы по формированию *звуковысотности*.

Другой, не менее важной, задачей является освоение *метро-ритма*. С чего начинать работу? Конечно же, с движения под музыку. С развития у детей чувства пульсации в музыке, ощущения сильных и слабых долей. Этому хорошо способствуют *маршировка* (ногами, пальчиками по столу, по стульчикам, ладонями по коленкам в разном характере (легко, тяжело); *танцевальные движения* – «полечные», вальсовые; *свободное дирижирование*, в ходе которого дети учатся чувствовать «ударение» в музыке; *изобразительная* (шагаем как медведь, кружимся как снежинки) и *имитационная пластика* (показываем кулачком перезвон бубенчиков). Эти виды работы используются в ходе слушания и пения музыкального материала.

Ощущению *длительности* звука поможет на начальном этапе проговаривание и пение своего имени в разных ритмических вариантах (Катя, Катенька, Катюша), различных слов с одновременным отстукиванием. Когда же первоклассники научатся на слух определять длинные и короткие звуки, можно учить записывать их графически (палочками) и читать по «именам» – на слоги «та, ти-ти, та-а».

Игровым способом вводится понятие паузы – через рисунки, которые помогают детям осознать ее назначение в музыке. Важно, чтобы сюжеты этих картинок не были оторваны от музыкального материала урока. К примеру, знакомясь с песней «Тузик», можно показать картинку, на которой изображены две собачьи будки. В одной из них видна собачка (мы как бы слышим лай), в другой – ее нет (собачка спит, спрятавшись в будке).

Огромный интерес для ребят представляют **ритмические игры**: *эхо*; **ритмический телефон** (учитель говорит на ухо ученику ритмический рисунок, используя ритмические слоги («та, ти-ти»). Этот ученик передает его своему соседу по парте – также на ухо – и т.д. Последний в цепочке ученик проговаривает ритм вслух – весь класс его хлопает); **цветные ритмы** (ритмический рисунок выполняется голосом, музыкальным инструментом, звучащим жестом); **ритмическая загадка** (по ритму узнается знакомая песня); **ритмический разговор** (чтение двухголосной партитуры разными группами); **ритмический спектакль** и др. Приведем пример ритмического спектакля на основе стихотворения М. Исаковского «Ветер» (модель А.Б. Коженевской). Учитель декламирует текст и «разыгрывает» его ритмом в размере 4/4. Дети повторяют действия учителя:

ОСТОРОЖНО ВЕТЕР	мягко ударять ладонями по парте половинными
ИЗ КАЛИТКИ ВЫШЕЛ,	длительностями;
ПОСТУЧАЛ В ОКОШКО,	кулачком по парте стучать четвертными;
ПРОБЕЖАЛ ПО КРЫШЕ,	пальчиками по парте стучать восьмыми;
ПОИГРАЛ НЕМНОЖКО	хлопками выполнять триольный ритм;
ВЕТКАМИ ЧЕРЁМУХ,	
ПОЖУРИЛ ЗА ЧТО-ТО	хлопать восьмыми длительностями;
ВОРОБЬЁВ ЗНАКОМЫХ.	
И, РАСПРАВИВ БОДРО	хлопками чередовать четыре шестнадцатые –
	четверть;
МОЛОДЫЕ КРЫЛЬЯ,	
ПОЛЕТЕЛ КУДА-ТО	ударять ладошками о край парты шестнадцатыми
ВПЕРЕГОНКУ С ПЫЛЬЮ.	длительностями, чередуя правую и левую руки.

Описанные игровые упражнения вносят эмоциональную и мышечную разрядку первоклассникам, снимают усталость, вызывают интерес к музыкальной работе. Важно помнить, что освоение музыкальной грамоты – не самоцель, а средство для более качественного восприятия музыки. Поэтому знакомить с нею нужно

не от случая к случаю, а последовательно, придерживаясь принципа системности.

Список литературы

1. Кабалецкий, Д.Б. Программа по музыке для 1–3-х классов с поурочными разработками / Д.Б. Кабалецкий. – М.: Просвещение, 1975. – С. 21.
2. Румер, М.А. Музыкальная грамота / М.А. Румер // Хрестоматия по методике музыкального воспитания в школе: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2119 «Музыка» / сост. О.А. Апраксина. – М.: Просвещение, 1987. С. 240 – 248.
3. Stasinska, K. 120 lekcji muzyki w klasach 1–3 / K. Stasinska. – Warszawa, 1995.

The paper disclosed methods and techniques for working on the development of a first-grade music-theoretical concepts.

УДК 378.147

С.Г. Козел,

старший преподаватель кафедры теории и методики эстетического образования БрГУ им. А.С. Пушкина (г. Брест);

В.В. Клёнина,

старший преподаватель кафедры теории и методики эстетического образования БрГУ им. А.С. Пушкина (г. Брест).

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ МУЗЫКИ В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ УЧИТЕЛЯ НАЧАЛЬНЫХ КЛАССОВ

Рассматривается возможность использования современной белорусской музыки во внеаудиторной работе со студентами, направленной на дальнейшее развитие их общей культуры.

На педагогической практике в школе будущие учителя начальных классов, наряду с другими предметами, ведут и уроки музыки. Одной из целей учебного предмета «Музыка» является присвоение учащимися нравственно-эстетических ценностей национальной и общечеловеческой культуры [1, с. 6]. Знакомясь на уроках с музыкальной культурой Беларуси, ученики осваивают жанровое и содержательное разнообразие белорусской музыки, характерные особенности белорусской

музыкальной культуры XVI – XX веков. А также непременно знакомятся с современными белорусскими композиторами, исполнителями и исполнительскими коллективами. Тема первого полугодия в 4 классе так и называется – «Музыкальная культура Беларуси».

Так как музыка преподается в школе для учащихся младших классов, большое значение имеет освоение студентами современной детской музыки. Белорусская профессиональная школа представлена достаточно широко: опера «Анчутка» В.В. Кондрасюка; мюзиклы «Даптылівы слонік», «Драўляны рыцар», «Сцяпан – вялікі пан» О.Б. Залётнева, «Пітер Пэн» А.И. Будько; музыкальные сказки «Зачараваны камень», «Прыгоды трох парасят» О.Б. Залётнева, «Медвежонок», «Волшебная утка», «Два Маразы» Э.А. Казачкова; балеты «Бураціна» В.П. Кондрусевица, «Дзюймовачка» В.И. Каретникова, «Маленькі прынец» Е.А. Глебова, «Кірмашовыя забавы» Г.Ф. Суруса.

Для того чтобы владеть таким обширным материалом, порой недостаточно занятий по методике преподавания музыки и практикума по музыке, которые в качестве специальных дисциплин преподаются на психолого-педагогическом факультете Брестского государственного университета имени А.С. Пушкина будущим учителям начальных классов. На этих занятиях в первую очередь студенты осваивают психолого-педагогические основы музыкального воспитания младших школьников, методику проведения урочных и внеклассных музыкальных занятий, изучают и исполняют инструментальные пьесы и произведения школьно-песенного репертуара [2, с. 25]. А такие мероприятия, как студенческие конференции, круглые столы, методические семинары, тренинги и др., позволяют обсудить и более широкий спектр вопросов:

- проблемы преподавания музыки и пения;
- исторический аспект инструментального исполнительства;
- музыкальные стили фортепианного искусства;
- детское ансамблевое инструментальное творчество.

Преподавателями кафедры теории и методики эстетического образования был организован и проведен круглый стол «Современное белорусское искусство: вопросы изучения и преподавания», в котором приняли участие не только студенты Брестского государственного университета имени А.С. Пушкина, но и ученики и преподаватели средней школы № 3 г. Бреста – филиала кафедры теории и методики эстетического образования. Цель проведения круглого стола – знакомство с творчеством современных белорусских композиторов. Он был организован как музыкальная гостиная.

В прозвучавших докладах было проанализировано творчество А. Мдивани, Ю. Семеняко, Е. Глебова, Э. Казачкова, Л. Сверделя, В. Дорохина, Л. Шлег, В. Солтана, И. Лученка. Было подчеркнуто, что в последние десятилетия возрос художественный уровень национальной музыки, ярче проявились творческие индивидуальности и стилевые манеры значительной группы композиторов. Например, среди жанров камерно-вокальной музыки получили распространение монолог, баллада, драматическая песня, романс, циклические формы. Авторы стремятся показать в своих произведениях облик современника, его духовный мир, философски осмыслить прошлое и настоящее.

В выступлениях отмечалось, что в ряде случаев композиторы идут по пути глубоких жанровых и интонационных преобразований народных мелодий. Фольклор перестал быть для композиторов исходной информацией образного содержания произведения. Главным в художественном творчестве становится система мышления композитора, основанная на всестороннем обобщении всей духовной культуры народа [3, с. 10].

Доклады чередовались с музыкальными номерами. В исполнении студенческого хора под руководством старшего преподавателя А.П. Гриняка прозвучали песни А. Мдивани «Гусельки» и Ю. Семеняко «Край любимый». Фортепианная музыка была представлена произведениями И. Лученка «Над Неманом стоят дубы», В. Каретникова «Калыханка Дзюймовачкі», А. Клеванца «Блюз птушак», В. Дорохина «Восеньскі пейзаж з жураўлямі». Прозвучавшая «Калыханка Дзюймовачкі» в полной мере характеризует гармоническую красочность и рельефность тематизма композитора, компактность и лаконизм формы его творческих работ, выразительность и тонкий психологизм художественных образов. Тембровая красочность и яркая образность музыки характеризуют стиль Александра Клеванца, который вобрал в себя многие явления современного искусства. Его пьеса является примером разнопланового синтеза – от слияния музыкальных жанров и стилей, гармонии, метроритмических особенностей до своеобразного использования и трактовки мелизматике, формы произведения и его драматургии. Творчество Владимира Дорохина знакомит слушателя с глубинными пластами национального искусства, воплощая в своих интонациях белорусские фольклорные истоки, единение с природой родного края, что выражается в современной форме и языке.

В исполнении баянного дуэта прозвучала белорусская народная песня «Янка», а в исполнении баянного трио (в переложении) – Адажио Розы и Маленького принца из балета Е. Глебова «Маленький принц». Были представлены и белорусские цимбалы: звучали известные «Белорусские танцы» И. Жиновича. Музыкальные номера были подготовлены и исполнены студентами специальности «Начальное образование. Музыкальное искусство».

Участники круглого стола, подводя итог, отметили, что прозвучавшие доклады и музыкальные произведения значительно обогатили их представление о современной белорусской музыке. Таким образом, внеаудиторная работа со студентами – будущими учителями начальных классов – может и должна быть направлена на дальнейшее развитие их общей культуры, расширение кругозора, в том числе и средствами музыкального искусства.

Список литературы

1. Концепция учебного предмета «Музыка» // Музыкане і тэатральнае мастацтва: праблемы выкладання. – 2009. – № 1.
2. Образовательный стандарт Республики Беларусь. – Минск: Министерство образования РБ, 2008.
3. Белорусская музыка 1960–1980-х годов / сост. проф. К.И. Степаневич; под ред. проф. Г.С. Глущенко. – Минск: Беларусь, 1997.

In the publication possibility of use of modern Belarus music in out-of-class with the students, their general culture directed on the further development is considered.

УДК 37.02:78

Т.П. Королева,

кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории и методики преподавания искусства БГПУ им. М. Танка (г. Минск)

ВИЗУАЛЬНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА НА ОСНОВЕ КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

Рассматривается методика организации слушания музыки на основе визуализации музыкального языка. С использованием компьютерных технологий создается наглядная модель музыкального произведения с анимационным пред-

ставлением основных средств музыкальной выразительности. Ясно, доступно и понятно показывается игра музыкальных красок в произведении, способствуя восприятию музыкального образа в целом. Кратко характеризуется опытно-экспериментальная работа с учащимися, на основе разработанных критериев определяется ее результативность.

Музыка несет информацию содержательного и энергетического плана. В ее восприятии можно выделить две важные стороны: музыкальное произведение как художественный образ (единный целостный знак) и одновременно всякое музыкальное произведение – это речь, высказанная на специфическом языке, требующем некоторого знания и понимания. Однако, как и всякий язык, *музыкальный язык требует последовательного изучения*. Особую сложность представляет процесс обучения восприятию музыки учащихся младших классов, постепенное становление их понимания музыкальной ткани, движения духовной энергии. Слуховое нетренированное внимание – это мотылек, готовый упорхнуть в любую секунду, улететь вместе с ассоциацией, вызванной вступительными аккордами или темой. Вернуть его довольно сложно, так как процесс слушания музыки требует тишины и не всегда удобно нарушать его комментариями и замечаниями.

Одной из эффективных методик и технологий решения проблемы выступает **визуализация музыкального языка** (выделяются и визуализируются наиболее характерные средства музыкальной выразительности для каждого конкретного произведения), где объяснение сложных явлений с помощью компьютерных технологий можно сделать доступным, простым, наглядным и ясным. Напомним, что еще Я.А. Коменский принцип наглядности считал основой обучения, которое стремится дать истинное понимание явлений «...правильно обучать юношество – это не значит вбивать в головы собранную из авторов смесь слов, фраз, извращений, мнений, а это значит – раскрывать способность понимать вещи, чтобы именно из этой способности, точно из живого источника, потекли ручейки (знаний), подобно тому как из почек деревьев вырастают листья, цветы, плоды, а на следующий год из каждой почки вырастет целая новая ветка со своими листьями, цветами и плодами» [1, с. 129]. Роль представления учащимся для ясного осознания явлений во всей своей полноте, а также с использованием наглядных моделей в процессе познания раскрывается в целом ряде работ [2; 3; 4]. В условиях высокотехнологической образовательной среды [5] широко применяемые нагляд-

ные методы (чаще всего они основаны на взаимодействии искусств) имеют современную интерпретацию, как, например, метод визуализации.

В широком понимании *визуализация* – это процесс представления данных в виде изображения с целью максимального удобства их понимания. Процесс визуализации заключается в придании *зримой* формы любому мыслимому объекту, или процессу, созданию четких, устойчивых и ярких образов любой сложности и специфики (как реально существующих, так и созданных в сознании) при помощи технических устройств или мыслеобразов (мыслеформ) непосредственно в своем уме. Это могут быть предметы, чувства или символы. Существует множество определений визуализации, как и видов, методов, сфер ее применения. Визуализация – это намеренное создание реальных или мысленных образов (серии образов) в качестве объекта внимания, что требует технического воплощения. *Визуализация* (от лат. *visualis* – зрительный), методы преобразования невидимого для человеческого глаза объекта, в том числе звукового, в видимое (черно-белое или цветное). В учебном процессе не обойтись без визуализации на основе компьютерных технологий, которые в настоящее время имеют фантастический запас возможностей.

В принципе, любое наше слово и действие начинается с мысленного программирования и сопровождается сознательной или подсознательной *мысленной* визуализацией. Прежде чем что-либо сделать или произнести, а произнося те или иные слова, выполняя определенные действия или обсуждая какие-либо вопросы, мы, вольно или невольно, мысленно представляем себе то, что собираемся сказать, выполнить или уже обговариваем и выполняем, т.е. создаем определенные мыслеобразы, мыслеформы, матрицы, программы. Мысленная визуализация (составление программ в виде мыслеобразов-мыслеформ) в той или иной форме присуща всем людям и при всех видах визуализации. Но больше всего ею занимаются люди творческих профессий, так как мысленная визуализация является начальной стадией любого творческого труда.

Каждый человек имеет свой рабочий диапазон понимания музыкальных явлений и воспринимает отчетливо те, которые находятся в пределах его возможностей в определенный период времени. *Для того, чтобы расширить рамки восприятия, необходимо разработать методику визуализации каждого нового для ре-*

бенка музыкального явления, только тогда оно будет восприниматься осознанно и переноситься впоследствии на другие ситуации. В нашем исследовании были отобраны такие явления, как ритм (темп, ускорения и замедления – агогика, чередование сильных и слабых долей, длительность звуков и др.), тембр, мелодические контуры, звуковысотное движение мелодии, форма (фразировка и простые формы) музыкального произведения, динамика.

По названным средствам музыкальной выразительности был разработан (или найден из других источников) визуальный вспомогательный материал, в котором отчетливо и ясно изображается отдельно выделенное специальное средство в конкретном музыкальном произведении. Изображение, в отличие от слов, является универсальным языком, который без специального обучения могут понять все люди, способные видеть. К тому же при передаче видеоизображения почти исключается «эффект испорченного телефона», который из-за многозначности многих слов не позволяет иногда собеседникам понять друг друга даже в том случае, если они говорят на одном и том же языке. Все это делает показ изучаемых звуковых явлений более определенным и понятным.

В итоге проведения поиска средств визуализации было найдено визуализированное выражение художественных музыкальных средств для конкретных музыкальных произведений И.С. Баха, И. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, Э. Грига, И. Брамса, П.И. Чайковского, И. Стравинского (9 произведений были положены в основу опытной работы со студентами и учащимися). Так, во время звучания пьесы Э. Грига «Утро» одновременно наглядно изображался каждый звук фразы, высота изображенных шариками звуков менялась вместе со звучанием мелодии. Цвет этого анимационного показа устанавливался в зависимости от тембра инструмента (флейта – красный, гобой – фиолетовый и т.д.). Инструменты также изображались наглядно, как подсказка, какой из них ведет мелодию в данный момент.

После специально организованного неоднократного «наблюдения» за развитием музыкальных произведений с визуализацией определенных деталей проводился опрос учащихся. Проведенная опытно-экспериментальная работа показала значительное повышение эффективности процесса слушания музыки для разных возрастных групп. Это отразилось в следующих критериях: состоятельность процесса наблюдения за определенным средством музыкальной выразительности в связи с его визуализацией, целенаправлен-

ность и сосредоточенность внимания в процессе слушания музыки, осознанность использования композитором и исполнителями определенного художественного средства, ясность представлений при последующем обсуждении, отчетливая фиксация в памяти и долгосрочность запоминания изученного материала, способность к повторению голосом, эмоциональная отзывчивость, положительные эмоции.

Организация процесса слушания музыки на основе методик визуализации показывает результаты не на 10 – 12, а в среднем на 40 – 50 процентов выше, чем в обычных условиях, по каждому из названных критериев.

Изучая мотивы учебной деятельности младших школьников, можно сделать вывод, что детей больше привлекают серьезные занятия, которые являются для них новыми по сравнению с играми и развлечениями. Думается, что эти выводы необходимо иметь в виду учителю-музыканту, особенно потому, что в практике можно наблюдать крен или в сторону «развлекательности», или в сторону чрезмерной сухости, убивающей саму специфику музыкального урока – урока искусства. Существующий и развивающийся передовой опыт требует более оперативного вхождения в программы, методики и учебно-методическое обеспечение по предмету.

Музыкальные занятия с методикой визуализации поставленных задач, основанные на слушании преимущественно классической музыки (допустимо сравнение с музыкой любых направлений), обеспечивают развитие музыкальной наблюдательности у школьников, укрепляет интерес, что может послужить прочным фундаментом для их дальнейшего самостоятельного изучения музыки.

Список литературы

1. Хрестоматия по истории зарубежной педагогики: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов / сост. и авт. вв. статей А.И. Пискунов. – М.: Просвещение, 1981. – 528 с.
2. Штофф, В.А. Роль моделей в познании / В.А. Штофф. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1963. – 128 с.
3. Фридман, Л.М. Наглядность и моделирование в обучении / Л.М. Фридман. – М.: Знание, 1984. – 80 с.
4. Славин, А.В. Наглядный образ в структуре познания / А.В. Славин. – М.: Политиздат, 1971. – 271 с.
5. Песоцкий, Ю.С. Высокотехнологическая образовательная среда учебных заведений: Основы проектирования / Ю.С. Песоцкий. – М.: Педагогика, 2001. – 96 с.

УДК [371:78]:21'276.6

М.Л. Кузьмініч,
кандыдат педагагічных навук, дацэнт БДПУ імя М. Танка (г. Мінск)

ДЫФЕРЭНЦЫЯЦЫЯ І ГЕНЕРАЛІЗАЦЫЯ МЭТАВЫХ УСТАНОВАК У ТЭОРЫІ І ПРАКТЫЦЫ АГУЛЬнай МУЗЫЧнай АДУКАЦЫІ

Разглядаецца праблема мэтапалагання ў тэорыі і практыцы агульнай музычнай адукацыі. Аналізуецца навучальна-метадычная літаратура з пункту погляду дыферэнцыяцыі прадстаўленых у ёй мэтавых устаноў. Дыферэнцыяцыя дапаўняецца генералізацыяй асобных якасцяў малодшых школьнікаў, якія прадстаўлены ў аналіземай навучальна-нарматыўнай літаратуры ў форме патрабаванняў да планаванага ўзроўню музычнага развіцця школьнікаў. Параўнальны аналіз атрыманых вынікаў дазваляе знайсці некаторыя недахопы ў існай практыцы мэтапалагання, удакладніць змест мэты навучальнага прадмета «Музыка» і прапанаваць шляхі пераадолення выяўленай супярэчнасці.

Удакладненне мэтавых устаноў у дзейнасці настаўніка музыкі з'яўляецца найважнейшай метадалагічнай праблемай педагогікі музычнай адукацыі, вырашэнне якой уплывае на саму музычна-педагагічную дзейнасць і яе вынікі. Дамінантная роля мэты як сістэмаўтваральнага фактара музычна-педагагічнага працэсу зафіксавана ў змесце шэрагу навучальна-нарматыўных дакументаў – у Адукацыйным стандарце, у Канцэпцыі вучэбнага прадмета «Музыка», у вучэбнай праграме. Пры гэтым змест мэты прадмета «Музыка» павінен раскрывацца, з аднаго боку, пералікам задач вучэбнага прадмета (ці іерархіяй мэтаў), а з другога – змястоўнай характарыстыкай плануемага выніку вучэбнага працэсу.

У сучаснай педагогіцы музычнай адукацыі для абазначэння мэты і выніку музычна-педагагічнага працэсу выкарыстоўваецца паняцце «музычная культура асобы» (Э.Б. Абдулін, Д.Б. Кабалеўскі, Л.В. Школяр, А.А. Цымбалюк, В.Л. Яканюк і інш.). Але ў большасці выпадкаў аўтары абмяжоўваюцца толькі яго агульнай змястоўнай характарыстыкай. Таму мэта дадзенага артыкула – вызначыць шляхі ўдасканалення практыкі ўдакладнення мэты музычна-педагагічнай дзейнасці на падставе аналізу мэтавых устаноў у вучэбна-нарматыўных дакументах шляхам дыферэнцыяцыі мэты (аналізу заяўленай іерархіі мэт ці пераліку задач) і генералізацыі плануемага выніку музычна-педагагічнага працэсу (пры аналізе

прадстаўленых у названых дакументах патрабаванняў да ўзроўню падрыхтоўкі школьніка па прадмеце «Музыка»).

Адпаведна Адукацыйнаму стандарту вучэбнага прадмета «Музыка. I – IV класы» мэтай яго вывучэння з’яўляецца «формирование музыкальной культуры учащихся как части их духовной культуры» [1]. Прыведзеныя ў Стандартзе чатыры задачы вучэбнага прадмета адпавядаюць тром асноўным функцыям педагагічнага працэсу: выхавання, навучання, развіцця. Для вызначэння выніку музычна-педагагічнага працэсу па прадмеце «Музыка» ў Адукацыйным стандартзе прадстаўлены «требования к уровню подготовки учащихся за период обучения на уровне общего базового образования», якія ўключаюць фарміруемыя ў школьнікаў прадстаўленні, веды, ўменні і навыкі. На наш погляд, «патрабаванні да ўзроўня падрыхтоўкі...» павінны складаць структуру паняцця «музычная культура школьніка», гэта значыць, адпавядаць мэце і задачам вучэбнага прадмета. Аднак прыведзены пералік прадстаўленняў і ведаў выпускнікоў чацвёртага класа не раскрывае сутнасці паняцця «музычная культура асобы» і ў найбольшай ступені ахоплівае змест толькі адной азначанай у праграме задачы вучэбнага прадмета – дыдактычнай.

Аўтары Канцэпцыі вучэбнага прадмета «Музыка» адыйшлі ад прынятай у сучаснай музычна-педагагічнай літаратуры трактоўкі мэты, прыведзенай вышэй. Фарміраванне музычнай культуры асобы яны спачатку называюць асноўнай функцыяй прадмета «Музыка», а потым атаесамляюць змест гэтага паняцця са зместам пазнавальнай функцыі вучэбнага прадмета [2].

У вучэбнай праграме па прадмеце «Музыка» яго мэта цалкам паўтарае «Адукацыйны стандарт». Для вызначэння выніку музычна-педагагічнага працэсу таксама выкарыстоўваецца паняцце «музычная культура асобы», змест якога раскрываецца праз пералік фарміруемых у школьнікаў прадстаўленняў і ўменняў. Гэта супярэчыць прыведзенаму ў вучэбнай праграме правільнаму па сваёй сутнасці сцвярджэнню аб тым, што «вхождение ребенка в музыку не сводимо к усвоению комплекса музыкальных знаний, умений и навыков. Оно предполагает формирование у учащихся ценностного отношения к музыке и жизни, приобщение к разнообразным способам музыкальной деятельности, раскрытие творческого потенциала личности» [3, с. 3]. Гэта пацвярджаецца і задачамі прадмета «Музыка», якія паўтараюць адпаведны раздзел «Адукацыйнага стандарта».

Такім чынам, у вучэбна-нармавыўнай літаратуры назіраюцца пэўныя супярэчнасці ў вызначэнні мэты і выніку музычна-педагагічнага працэсу ў межах вучэбнага прадмета «Музыка». Гэта адмоўна ўплывае не толькі на тэарэтычнае асэнсаванне настаўнікамі музыкі мэты і выніку сваёй прафесійнай дзейнасці, але і яе метадычных асноў. Калі мэтай вучэбнага прадмета «Музыка» з’яўляецца фарміраванне музычнай культуры асобы навучэнцаў як часткі іх агульнай духоўнай культуры, то задачы можна ўявіць у адпаведнасці з вылучаемымі ў педагагіцы трыма асноўнымі функцыямі педагагічнага працэсу – задачамі музычнага выхавання, навучання і развіцця асобы. Музычную культуру асобы як вынік музычна-педагагічнага працэсу магчыма абазначыць паняццем «музычная адукаванасць асобы», укладаючы ў яго змест гарманічнае адзінства складаючых адукаванасць кампанентаў – музычнай навучанасці, музычнай выхаванасці і музычнай развітасці. Кожны кампанент характарызуецца пералікам адпаведных элементаў, якія паміж сабой тоесна звязаны і ўзаемаабумоўлены. У структуры музычнай выхаванасці – гэта маральна-эстэтычныя адносіны, пачуцці, музычныя інтарэсы і патрэбнасці, эстэтычныя ідэалы, перакананні, погляды. У структуры музычнай развітасці – гэта музычныя здольнасці, эмацыянальная, інтэлектуальная, матывацыйна-валявая сферы асобы, сфера падсвядомага, унутраная актыўнасць асобы, рысы яе характару. У структуры музычнай навучанасці – веды, уменні, навыкі, вопыт вучэбнай дзейнасці, вопыт у галіне відаў дзейнасці, вопыт творчай дзейнасці.

Спіс літаратуры

1. Образовательный стандарт учебного предмета «Музыка» (I – IV классы): утв. постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 29.05.2009 г., № 32.
2. Концепция учебного предмета «Музыка»: утв. Приказом Министерства образования Республики Беларусь от 29.05.2009 г., № 675.
3. Музыка. I – IV классы: учебная программа для общеобразовательных учреждений с русским языком обучения. – Минск: НИО, 2009. – 32 с.

Describes a problem-setting in theory and practice of General musical education. Examines the educational-regulatory literature in terms of differentiation provided it targets. Differentiation is complemented by the generalization of personality schoolchildren, presented in a test training and normative literature in the form of requirements to the alimpeks level of musical development of schoolchildren. Comparative analysis of the results allows you to set some gaps in existing practice goal-setting, to clarify the content of the subject «music» and propose ways to overcome the identified contradictions.

УДК 378.016.78

Т.В. Лантух,

кандидат педагогических наук, доцент кафедры специального музыкального инструмента факультета искусств ГрГУ им. Я. Купалы (г. Гродно)

ОРГАНИЗАЦИЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ В КЛАССЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТА

Рассматривается проблема организации управляемой самостоятельной работы студентов в классе музыкального инструмента.

Современный педагог-музыкант должен быть конкурентоспособным, уметь быстро приспосабливаться к меняющимся условиям своей профессиональной деятельности, обладать творческим мышлением, систематически пополнять свои знания, постоянно совершенствовать специальные умения, обобщать и переносить их на разные виды музыкально-педагогической деятельности. Вместе с тем практика работы высших музыкальных учебных заведений показывает, что не все студенты умеют работать самостоятельно, не знают, как лучше организовать свою работу, как ставить перед собой задачи и каким способом их решать [1; 2 и др.]. В результате они демонстрируют слабую подготовленность к освоению необходимого репертуара, проявляют исполнительскую и творческую пассивность в процессе обучения [3]. К сожалению, имеют место и такие случаи, когда выпускники высших музыкальных учебных заведений «могут качественно исполнить программу, с успехом выступить на престижном конкурсе, а передать полученные умения и знания своим ученикам, подготовить их к конкурсным выступлениям иногда не могут» [4]. Наблюдается противоречие между требованиями общества к качеству подготовки специалистов и практикой работы музыкальных учебных заведений республики.

Управляемая самостоятельная работа является одной из наиболее эффективных форм учебной деятельности студентов. Вместе с тем она представляет собой сложнейший момент организации учебного процесса. Под управляемой самостоятельной работой в классе музыкального инструмента мы подразумеваем такую учебно-познавательную деятельность студентов под руководством компетентного преподавателя, при которой, в условиях планомерного уменьшения прямой помощи преподавателя, студенты выполняют специально

разработанные учебные задания разных уровней, способствующие активному эмоционально-исполнительскому отношению к музыкальному произведению; грамотной расшифровке авторского текста; сознательному преодолению технических сложностей; совершенствованию игровых умений и навыков; активизации слухового контроля; объективному оцениванию качества своей игры, а также игры других исполнителей; формированию познавательной активности как черты личности будущего педагога-музыканта.

Разрабатывая модель управляемой самостоятельной работы студентов в инструментальном классе, мы основывались на структурных блоках, предложенных Е.В. Заикой [5]. В качестве основных компонентов управляемой самостоятельной работы студентов выделили мотив, цель, способ деятельности и внешние условия. Мотив является важнейшей составляющей данной структуры, своеобразной энергетической батареей учебной деятельности. Он реализуется путем достижения намеченной цели. Цель реализуется в процессе осуществления способов деятельности, т.е. конкретных приемов и операций. Разным целям соответствуют различные способы деятельности. Внешние условия представляют собой совокупность различных факторов, способствующих или препятствующих осмыслению деятельности.

Классифицируя уровни самостоятельных заданий студентов в классе музыкального инструмента, мы исходили из трех уровней самостоятельной деятельности обучающихся: репродуктивного, реконструктивного и творческого [6].

Проведенное нами исследование показало, что грамотно организованная управляемая самостоятельная работа студентов способствует:

- тщательному изучению авторского текста, пониманию сути музыкального произведения, осознанию своего к нему отношения, воплощению своего замысла в концертном звучании;
- пониманию необходимости использования научной и методической литературы, технических средств в процессе подготовки к занятиям по музыкальному инструменту;
- умению слушать себя и критически оценивать свою игру, анализировать свои достижения и ошибки, продумывать способы преодоления недоработок и недостатков;
- активизации самостоятельной деятельности, художественного (музыкального и исполнительского) мышления;
- созданию предпосылок к реализации своих возможностей, самосовершенствованию и самовыражению в будущей профессиональной деятельности.

Список литературы

1. Зеленин, В.М. Организация самостоятельных занятий студентов-инструменталистов: уч.-метод. пособие / В.М. Зеленин; под ред. Н.И. Копысова. – Минск: Белгосконсерватория, 1992. – С. 3.
2. Савина, С.В. Самостоятельная работа студентов – одна из основных форм учебной деятельности в подготовке будущего учителя музыки / С.В. Савина // Актуальные проблемы маастхта: гісторыя, тэорыя, метадыка: матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 10 – 11 крас. 2008 г. / Бел. дзярж. пед. ун-т імя М. Танка; пад рэд. Ю.Ю. Захарынай. – Мінск: БДПУ, 2008. – С. 209.
3. Новосёлова, Ю.Б. Самостоятельная работа студентов – одна из основных форм учебной деятельности в подготовке будущего учителя музыки / Ю.Б. Новосёлова // Актуальные проблемы маастхта: гісторыя, тэорыя, метадыка: матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 10 – 11 крас. 2008 г. / Бел. дзярж. пед. ун-т імя М. Танка; пад рэд. Ю.Ю. Захарынай. – Мінск: БДПУ, 2008. – С. 197.
4. Сахарова, В. Некоторые аспекты подготовки будущего педагога-музыканта / В. Сахарова // Актуальные проблемы теории и практики музыкальной педагогики: сб. науч. тр. / Белор. гос. акад. музыки; под ред. К.И. Степановича. – Минск, 2005. – С. 79.
5. Заико, Е.В. Психологические вопросы организации самостоятельной работы студентов в вузе: учеб. пособие / Е.В. Заико. – Харьков: ХГУ, 1991. – С. 72.
6. Педагогические основы самостоятельной работы студентов: пособие для преподавателей и студентов / О.Л. Жук [и др.]; под общ. ред. О.Л. Жука. – Минск: РИВШ, 2005. – С. 20.

Article is dedicated to the problem of the organization of the controlled independent work of students in the instrument class.

УДК: 760.616.432

Л.И. Меркулова,

старший преподаватель кафедры специального музыкального инструмента факультета искусств ГрГУ им. Я. Купалы (г. Гродно);

В.И. Захаров,

магистр искусств, преподаватель Гродненского музыкального колледжа (г. Гродно)

ОСОБЕННОСТИ ЗВУКОПИСИ В МИНИАТЮРАХ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО «АНТИЧНЫЕ ОБРАЗЫ» ВЛАДИМИРА ЗАХАРОВА И ИХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ

Приводится пример содружества композитора и интерпретатора. Чтобы точно донести авторский замысел до слушателя и при этом показать соб-

ственную концепцию, исполнителю необходимо понять произведение: изучить его форму, стилевые и жанровые особенности, преодолеть технические трудности. Автору в свою очередь – установить творческий контакт с артистом для успешного итога: публичного показа (звукозаписи или видеозаписи) композиции.

Античная культура прочно вошла в жизнь современного человека, она стала неотъемлемой частью европейской и мировой культуры. Термин «античный» (франц. *antique*) был впервые применен в среде писателей-гуманистов Итальянского Возрождения для обозначения самой древней из известных в то время культур. Мирозерцание древнего человека связано с обожествлением природы, с нераздельным единством человека и природы, которая дает покой, свободу и раскованность. «На протяжении веков, если не тысячелетий, миф был естественным спутником племен и народов в различных жизненных ситуациях. Многие поколения черпали в нем мудрость, находили объяснение своему происхождению, искали защиты от страшных стихий, брали примеры героизма и преданности роду» [1, с. 8]. В литературе и поэзии, скульптуре и живописи, а также в музыке широко бытовали, переосмысливались сюжеты греческих и римских авторов. «Особенно густо заселены античными персонажами оперы, балеты, оратории и кантаты XVII – XVIII веков... заметно возрастает их число в западноевропейской музыке XX века» [2, с. 42]. Используя такие образы, композиторы ставили различные художественные задачи, по-своему освещали факты древней истории. Легенды и мифы Греции предоставляли им прекрасные образцы для подражания, служили для поэтизации повседневного и обыденного.

Один из авторов этой статьи, композитор Владимир Захаров, попытался отобразить звуками отдельные сюжеты древнегреческих мифов, в форме чередующихся миниатюр для фортепиано: *Нарцисс и Эхо; Леда; Танцующая нимфа; Шествие; Порхающий Эрот; Заклинание; Поединок.*

Часть этих пьес была сочинена им в 1978 году под руководством известного белорусского композитора Дмитрия Смольского, который тогда перевёл внимание юного музыканта от сочинительства для гитары – к фортепианному. Последняя редакция с добавлением новых произведений и объединением всех миниатюр в единый цикл с названием «Античные образы», появилась совсем недавно. Это стало возможным благодаря освоению автором компьютерной программы Finale, а также сотрудничеству с артисткой Гродненской областной филармонии Ларисой Меркуловой, которая и стала первой исполнительницей этих композиций.

Основу звукописи сюиты составляет изобразительно-характеристическое начало. «Звукопись – воплощение музыкальными средствами объективного «предметного» мира. Изобразительные возможности музыки позволяют создавать имитации различных звучаний (пение птиц, шум леса, звон колокола и др.), а также использовать ассоциативные связи звуковых и внезвуковых явлений (воспроизведение «подъёмов» и «спусков», мерного шага или бега и т.д.). Главное свойство звукописи – передача не внешних черт, а того впечатления, которое оно производит на человека, тех чувств, которые оно в нем вызывает» [3, с. 201]. Так, в миниатюре *«Леда»* автор, чтобы передать впечатление мерного движения плывущего по воде лебедя, использовал гаммообразное движение натурального минора сверху вниз и наоборот, повторяя одну и ту же ритмическую формулу. Чтобы раскрыть чувства опечаленной безответной любовью Эхо к самовлюбленному Нарциссу, проводится диалог мелодических линий в далеких друг от друга регистрах. Все произведение построено на чередовании, «витиеватого» вопроса в верхнем голосе и «скупого» ответа в нижнем. В некоторых пьесах сюиты четко выражен жанр танца или марша, что придает сочинениям эмоциональность, выразительность и характерное движение (*«Танцующая нимфа»*, *«Поединок»*). Важную роль в композициях выполняют интервалы. Гармонические кварты и квинты придают миниатюре *«Леда»* спокойствие и созерцательность, а повторяющейся мотив, построенный на тритоне в *«Заклинании»* завораживает бесконечной пульсацией и уносит сознание в «глубокое подземелье».

По мнению интерпретатора «Античных образов», миниатюры В. Захарова – это тонкие жанровые и психологические зарисовки, передающие многообразие впечатлений современного человека и связанные с миром древней культуры.

Уже в первом произведении *«Нарцисс и Эхо»* виден индивидуальный почерк автора. Эта пьеса наполнена ароматом таинственности, светлой грусти, чистотой и искренностью чувств. Вся ткань прозрачна, тонкая цепь диалога создает мажоро-минорные светотени. При исполнении этой композиции важную роль играет глубокое пальцевое legato, точное соблюдение динамических нюансов и аппликатуры. Следует уделить пристальное внимание строению музыкальной фразы, определить в ней кульминацию и спад, наполнить чувственностью и внутренним движением. Благодаря такой работе можно добиться выразительного, осмысленного исполнения. *«Леда»* – это определенно кантилена. Широкая, свобод-

но льющаяся мелодия, спокойная и плавная, с постепенным движением то в правой, то в левой руке. Исполнителю важно обратить внимание на непрерывность музыкального дыхания, а также динамическое соотношение аккомпанемента и мелодии. Образ «*Танцующей Нимфы*» представлен композитором в жанре вальса. Это произведение отличается свежестью гармонических последовательностей и изощренной мелодикой. Определенную техническую трудность создают для исполнителя «скачки» двойными нотами. Важно найти правильный динамический баланс между мелодией и аккомпанементом, научиться придавать фактуре различную звуковую окраску. Следующий опус отличается своей серьезностью. Мерная поступь аккордов на фоне медленно пульсирующего, идущего вниз басового голоса придает «*Шествию*» скорбный характер. Успех исполнения пьесы будет зависеть от того, насколько рельефно и естественно пианист сумеет интонировать горизонтальные мелодические линии в цепи гармонических последовательностей, услышать все задержания в голосах, прочувствовать и осознать модуляцию из тональности «*fis moll*» в «*C dur*». «*Порхающий Эрот*» – конкретная и лаконичная характеристика «посланника любви». «Эрот носится на блестящих золотых крыльях над землями и морями, быстрый и легкий, как дуновение ветерка» [4, с. 59]. Рождаясь из не громкой, но выразительной интонации – радостного возгласа, – мелодическая линия «как бы раскачиваясь», исполняется то правой, то левой рукой и в гармоническом единстве с нижним голосом также совершает модуляцию в другую тональную сферу. Непринужденный образ этой миниатюры допускает темповые отклонения, которыми следует пользоваться умеренно. Двойные ноты в 12 и 13 тактах должны исполняться выразительно, постепенно «затормаживая» начальное оживленное движение. В пьесе «*Заклинание*» нет конкретного сюжета, но программу лаконично и объемно определил композитор в первой части этой публикации. Основной раздел с темповым ускорением и динамическими градациями обрамлен зыбким пульсом мотива на тритоне в начале и в конце произведения. Исполнение этой композиции требует большой отчетливости и точности пальцевых движений. Свободным репетициям шестнадцатых нот в правой руке противопоставляется навязчивый пульс восьмых в левой. Закрывает сюиту динамичный и порывистый «*Поединок*». Может это борьба (см. иллюстрацию в книге Н.А. Куна «*Легенды и мифы древней Греции*», стр.159) величайшего героя Греции Геракла с великаном Антеем? Сочинение отличается современным музыкальным язы-

ком, где едва уловима тональность, меняется размер, преобладают диссонирующие созвучия, поэтому интерпретатор должен осмыслить все особенности композиторской звукописи, в которой, благодаря четкому пульсу и энергичному характеру, сразу же угадывается жанр марша. Некоторые технические проблемы возникают во время игры двойными нотами (л.р.) и скачков в мелодии (пр.р.). Точно подобранная аппликатура, внимательное изучение ритмических особенностей и динамических градаций помогут исполнителю преодолеть данные трудности.

Обращает на себя внимание тот факт, что миниатюры значительно различаются друг от друга по уровню сложности и содержанию. Одни из них могут быть использованы при обучении юных музыкантов, другие – стать частью исполнительского репертуара более опытных пианистов. Все это позволяет говорить о том, что подобные сочинения не только обновляют концертные программы профессиональных исполнителей, но также помогают воспитывать музыкантов, способствуют более качественному обучению учащихся и студентов игре на музыкальном инструменте, воспринимающих новую музыкальную лексику со вниманием и любовью. Хочется верить, что композиторское творчество Владимира Захарова, в котором хоть и небольшое место занимает фортепианная музыка, будет радовать и восхищать слушателей, учащихся и преподавателей не только в Белоруссии, но и за её пределами.

Список литературы

1. Беспмятных, Н.К. Мифология: введение в теорию мифа: моногр. / Н.К. Беспмятных. – Минск: ФУАинформ, 2004.
2. Брянцева, В.Н. Мифы древней Греции и музыка / В.Н. Брянцева. – М.: Музыка, 1988.
3. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990.
4. Кун, Н.А. Легенды и мифы древней Греции / Н.А. Кун. – Минск: Народная асвета, 1984.

This work is a good example of collaboration between a composer and an interpreter: To deliver the author's conception to the audience, and at the same time to demonstrate his own view, the performer needs to understand the musical composition: to study the peculiarities of its form, style and genre? to overcome technical difficulties. The author, in his turn, needs to establish contact with the performer to achieve perfect results in the public demonstration of the musical composition (its audio- or video-record).

УДК 378.016:780.61

Н.А. Панина,

преподаватель кафедры дирижирования и вокала факультета искусств ГрГУ им. Я. Купалы (г. Гродно)

РАБОТА НАД ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕМ НА ДОМРЕ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ АКУСТИЧЕСКИХ ЗАКОНОМЕРНОСТЕЙ ЗВУКООБРАЗОВАНИЯ

Раскрываются акустические возможности и закономерности звукообразования на домре.

Среди проблем, связанных с обучением игре на музыкальных инструментах, выразительность звукоизвлечения занимает одно из главных мест. Не случайно в центре внимания многочисленных методических пособий по обучению игре на скрипке, виолончели, фортепиано и других инструментах стоят вопросы звукоизвлечения. Искусство игры на них развивается уже на протяжении ряда столетий, а изучение вопросов звукоизвлечения не утратило своей актуальности [1].

Народные инструменты, в частности домра, стали предметом углубленного изучения сравнительно недавно, и проблемы звукоизвлечения стоят особенно остро. Сознательный подход к работе над звукоизвлечением без освещения основных акустических закономерностей звукообразования немислим и не отвечает современным требованиям педагогики. В этом аспекте рассмотрим и основные положения, непосредственно относящиеся к работе над овладением и совершенствованием техники звукоизвлечения.

Домра, как и другие музыкальные инструменты, представляет собой довольно сложную акустическую систему, состоящую из ряда частей, играющих определенную роль в звукообразовании. Колеблющаяся струна является источником звука; корпус, дека и подставка предназначены для усиления звука; гриф и лады служат для изменения его высоты; колки для настройки инструмента. Но центром акустической системы домры и определяющим моментом в звукообразовании является струна. Она же представляет собой ту исходную часть системы, воздействуя на которую тем или иным способом, исполнитель имеет возможность управлять качеством извлекаемого на домре звука. Рассмотрим основные свойства колебаний струны.

Установлено, что струна колеблется не только всей своей длиной, но и отдельными ее частями. В результате этого звук, издаваемый струной, представляет собой сложное сочетание ряда звуков, соответствующих колебаниям, как всей струны, так и отдельных ее частей. Слух, воспринимая данный комплекс звуков как нечто целостное, фиксирует в сознании два основных качества звука: высоту и окраску – тембр. Причем высота звука определяется колебаниями струны всей своей длиной (принято называть основным тоном), а тембр – колебаниями отдельных ее частей (принято называть обертонами) [2].

Количество обертонов в звучащей струне определяется рядом факторов. Т. Юнг, исследуя колебания струн, определил закономерности данного явления. Известно два закона Т. Юнга.

Сущность первого заключается в следующем: «В колебаниях струны, приведенной в вибрацию в какой либо точке ее длины, отсутствуют те частичные колебания, для которых данная точка возбуждения является узлом» (узел – точка условного деления струны на колеблющиеся части). Из этого следует, что место возбуждения струны определяет состав обертонов, присутствующих в издаваемом звуке, т.е. его тембр. Соответственно, наименьшее число обертонов будет содержать звук, извлекаемый в точке, соответствующей середине струны (или звучащего его отрезка), наибольшее – вблизи его края: у подставки или вблизи лада, на котором она зажата. И как следствие этого, при извлечении звука в точке вблизи середины струны тембр его будет мягким, напевным, завуалированным; по мере же приближения точки воздействия на струну от середины к ее краям тембр звука становится полнее, ярче – из-за обогащения его обертонами, а затем переходит в резкий, неприятно раздражающий слух, так как если число высоких обертонов велико, их совокупность воспринимается слухом как шум. Необходимо заметить, что приближение места возбуждения струны от середины ее звучащего отрезка к ладу, на котором струна зажата, дает тот же эффект, что и при приближении к подставке [3].

Высотное соотношение основного тона и обертонов – постоянно и составляет определенные интервалы. Например: основной тон → ↑ ч. 8 → ↑ ч. 5 → ↑ ч. 4 → ↑ б. 3 → ↑ м. 3 → ↑ м. 3 (6 основных обертонов).

Для управления качеством извлекаемого на домре звука от правными моментами являются:

1. Выбор места контакта медиатора и струны.

2. Характер возбуждения ее колебаний, т.е. способ извлечения звука.

Тембр звука определяется не только количеством присутствующих в нем обертонов, но и их относительной силой. Обертоны могут звучать слабее основного тона, в некоторых случаях и заглушать основной тон. Немецкий ученый-физик Г. Гельмгольц установил, что сила обертонов и степень их влияния на тембр звука зависят от времени соприкосновения струны с предметом, приводящим ее в вибрацию с момента начала ее колебаний. И чем продолжительней это время, тем сильнее заглушаются высокие обертоны, и наоборот. Чем спокойнее характер воздействия на струну, тем сильнее заглушаются высокие обертоны и ярче проявляют себя низкие; при резком кратковременном воздействии на струну создаются благоприятные условия усиления высоких обертонов, которые заглушают обертоны низшего порядка. В первом случае звучание струны более мягкое, во втором – более резкое, хотя состав обертонового спектра звука в обоих случаях совпадает. Вывод Г. Гельмгольца указывает на зависимость качественного проявления обертонов от характера воздействия на струну, т.е. от способа звукоизвлечения [2].

В состоянии покоя натянутая струна имеет форму прямой линии. Под воздействием усилия, прилагаемого к струне в момент звукоизвлечения, прямолинейная форма струны нарушается, а ее деформация в зависимости от степени эластичности струны, копирует форму предмета, которым возбуждаются колебания струны. Если воздействовать на струну твердым, острым предметом, в месте соприкосновения с предметом струна деформируется в форме острого угла – излома. В момент колебания струны, излом будет перемещаться вдоль всей ее длины, что приведет к появлению в звуке большого числа высоких обертонов, в результате этого звук приобретет резкий, жесткий характер. Если же возбуждать колебание струны мягким, эластичным предметом, например, пальцем, струна охватит его без изломов; в результате воспроизводится мягкий, напевный звук. Но если твердый предмет, с помощью которого вызываются колебания струны, имеет мягкую, округлую форму, струна деформируется без заметного излома. В таком случае качество звука значительно улучшается, приближаясь к звучанию, воспроизводимому щипком или ударом пальца.

Звукоизвлечение на домре в большинстве случаев осуществляется с помощью медиатора и от его свойств зависит форма деформации струны, следовательно, и качество извлекаемого звука [2].

В отличие от фортепиано, где место удара молоточка по струне определено конструкцией инструмента, на смычковых и щипковых инструментах выбор места возбуждения колебаний струны предоставлен исполнителю. Это, с одной стороны, усложняет технику звучания. Но с другой – открывает перед исполнителем большие возможности в управлении качеством и окраской звука.

Выбору места возбуждения колебаний струны уделяется большое внимание при извлечении звука на всех струнных инструментах: величайшие скрипачи-педагоги К. Флеш, Л. Ауэр видели в этом секрет извлечения чистого, свободного от побочных призвуков, красочного звучания [1].

Чтобы избежать непредусмотренной пестроты звучания, сохранить ровность тембра, необходимо постоянно перемещать точку контакта (т.е. медиатор), соответственно перемещению левой руки по грифу. К. Флеш в своей работе «Искусство игры на скрипке» эту задачу скрипача определяет следующим образом: «...большое значение для звукоизвлечения имеет постоянно меняющееся место контакта смычка и струны. В выборе места, в постоянном его нахождении кроется секрет свободного от побочных призвуков извлечения звука» [4].

Большие возможности в достижении разнообразия в красочности звучания домры должны использоваться разумно и служить средством к наиболее полному выявлению смысла и содержания произведения.

Увлечение чисто колористической стороной исполнения может исказить авторский замысел. Следует учитывать стилистические особенности автора, круг образов исполняемого произведения.

Таким образом, работа в направлении поиска звуковых красок является частью работы над произведением, и успех в этой работе определяется не только творческой фантазией исполнителя, но и его чуткостью, тактом и интеллектом [5].

Работа по овладению техникой звукоизвлечения объемна и многогранна. Изучение и усвоение акустических закономерностей звукообразования лишь один из его аспектов, сам по себе не решающий всей проблемы. В то же время значение этого аспекта как основы, на которой строится практическая работа над звукоизвлечением красочного, выразительного звучания, бесспорно. Знание акустических закономерностей поможет направить в сознательное русло работу над звукоизвлечением и не только ускорить достижение положительных результатов в овладении известными приемами

ми игры, но и способствовать успеху в поиске новых выразительных средств домрового звучания.

Список литературы

1. Ауэр, Л. Моя школа игры на скрипке / Л. Ауэр. – М., 1965.
2. Лысенко, Н. Школа игры на 4-струнной домре / Н. Лысенко, Б. Михеев. – Киев, 1989.
3. Пухоль, Э. Школа игры на шестиструнной гитаре / Э. Пухоль. – М., 1985.
4. Флеш, К. Искусство игры на скрипке / К. Флеш. – М., 1967.
5. Шульпяков, О. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ / О. Шульпяков. – Л., 1986.

Disclosure of acoustic features and patterns of sound formation domra.

УДК 37.017.924:78(07)

Е.С. Полякова,

*кандидат педагогических наук, доцент кафедры фортепиано
БГПУ им. М. Танка (г. Минск)*

ГУМАНИЗАЦИЯ И ДЕМОКРАТИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ (МЕТОДИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

Проанализированы различные формы музыкального обучения, описываются системы методов, обеспечивающие гуманизацию и демократизацию университетского образования: творческие, проблемно-ситуационные, коррекции и регуляции эмоциональных состояний и суггестивные методы.

Анализ современных исследований позволил выявить методологические позиции гуманизации и демократизации университетского музыкального образования. Определяющей в музыкальном образовании признается личность обучающегося; интенциональность переживания смысла служит пусковым механизмом для самоорганизации человека; субъект образовательного процесса создает индивидуальную траекторию и осуществляет жизненную стратегию; нравственные отношения являются основой демократизации и гуманизации; самоосуществление личности обеспечивается взаимодействием с культурной средой; процесс соотнесения музыкально-концентрированных общечеловеческих эмоций с

собственными эмоциями лежит в основе воспитания личностного способа отношения к произведениям искусства, миру, самому себе. При этом сосуществование, взаимопроникновение и диалог культур, аксиологическое расширение личностных смыслов культурных феноменов, актуализация духовной культуры, диалогичность и свобода выбора были определены как основные принципы позитивных изменений музыкального образования [1].

Дальнейшие исследования показали, что специфические характеристики гуманизации и демократизации музыкального образования в значительной степени связаны: а) с духовной составляющей музыкального искусства как предмета деятельности, обладающего способностью интегрировать переживания личности в мгновенной модели времени и линейно-временное осознание ею собственного опыта; б) с расширением степени свободы, проявляющимся в актуализации и овладении эмоционально-энергетическими и темпоральными ресурсами личности; в) с трансформацией в управлении музыкально-образовательным процессом (переходом от управления – через *co*-управление – к самоуправлению).

Задачей настоящей работы является анализ форм и методов гуманизации и демократизации музыкального образования. Следует отметить, что качественная подготовка педагога-музыканта (вокальная, инструментальная, дирижерская, теоретико-музыковедческая, психолого-педагогическая, методическая и т.д.) обеспечивается комплексом аудиторных и внеаудиторных форм (массовых, коллективных, групповых микрогрупповых, индивидуальных, самостоятельных домашних) обучения и воспитания, который представляет собой систему взаимодействующих элементов, организованных на основе совместимости, актуализации функций, нейтрализации дисфункций, сосредоточения и лабилизации функций [2]. Студенческое самоуправление, концертно-исполнительская практика, научно-исследовательская работа (индивидуальная и коллективная) как формы реализации гуманного и демократического музыкально-образовательного процесса обеспечивают рост личностного потенциала студента, представляют студентам возможность обретения позитивных жизненных ориентаций и укрепления ценностных позиций личности в контексте социума [3].

Многообразные формы работы должны обеспечиваться мощной методической базой. Поскольку методы полифункциональны, постольку они дополняют друг друга, а их использование в практике преподавания может быть комплексным, системным. В этом

случае систему методов можно определить как *группу системно-структурированных методов и методических приемов, целостность которой обеспечивается едиными теоретическими основаниями создания, функционирования и применения при многозначности целей и результатов.*

Механизмы действия в разных системах методов – различны. Так, в основе системы **творческих методов**, используемых в музыкальном образовании гуманно-демократического направления, лежит логика образного мышления, обеспечивающая металогику творческого процесса. Творческие методы опираются на механизм активизации функциональных систем, которые необходимы для получения желаемого и прогнозируемого результата и способны решить поставленную задачу. Среди системы общедидактических методов развития творческого потенциала личности наиболее употребительными являются: проблемное изложение, частично-поисковый и исследовательский методы, деловые игры, игромоделирование, проектное обучение. Особую подгруппу составляют эвристические методы и приемы: методы «мозгового штурма», «мозговой атаки»; методы дефиниций, эвристических вопросов, аналогии, синектики; методы экспертных оценок, рефлексии, схематизации, противоречий и др. В музыкально-педагогическом процессе значительное распространение получила подсистема методов, состоящая из *индивидуальных творческих заданий, коллективной творческой деятельности, творческих научно-исследовательских и художественно-эстетических проектов.*

Проблемно-ситуационные методы в основном используют механизм возникновения личностных качеств на основе переживаемых в проблемных ситуациях эмоциональных состояний (в теории деятельности – механизм сдвига мотива на цель при накоплении положительных эмоций) и эмоционально-осознанное усвоение нравственных ценностей. Одним из наиболее перспективных в системе проблемно-ситуативных методов является *метод эмоциональных нравственно-эстетических ситуаций*, который представляет собой совокупность условий и обстоятельств, при которых (в результате эмоционально окрашенной музыкально-познавательной деятельности обучающихся, эмоционального общения с педагогом и эмоционального отношения к своей деятельности) возникают объективные и субъективные противоречия. Разрешая возникшие противоречия, осваивая нравственно-эстетические ценности предметов и явлений окружающего мира, обучающиеся фор-

мируют весь многообразный спектр личностно-профессиональных качеств и свойств.

Методы коррекции и регуляции эмоциональных состояний используют специфический механизм становления личности в общении с музыкой: соотнесение общечеловеческих эмоций, выраженных и сконцентрированных в произведениях музыкального искусства, с собственными эмоциями субъекта музыкальной деятельности. Система методов разделяется на блоки. **Первый блок** методов связан с отражением эстетического аспекта музыкального обучения: *обеднением* или *обогащением* эмоционального содержания художественного произведения. **Второй блок** отражает дидактический аспект и связан с отношением учащегося к своей учебно-музыкальной деятельности. *Методы репертуарного отбора и внутреннего интонирования музыкального материала, метод сознательного кинестетического ощущения, методы психической саморегуляции* позволяют поддерживать интерес и увлеченность музыкальной деятельностью. **Третий блок** методов связан с эмоциональным общением в системе «педагог – студент». Это методы *коррекции отрицательных эмоциональных состояний, непосредственно создающих воздействий, экспрессивной реакции, интонационного воздействия, вербально-стилистического и внушающего воздействия.*

Суггестивные методы используют механизм самоорганизации: на основе мельчайших, часто неосознаваемых, флуктуаций возникает нестабильность системы, что приводит к точке бифуркации и дает толчок изменению состояния системы, в нашем случае личности будущего педагога-музыканта. Суггестивные методы делятся на группы, в зависимости от тех потоков информации, которые усваиваются подсознанием. **А.** Методы, в основе которых лежит информация, переданная языком музыки: *метод персонифицированного репертуарного отбора, метод внутреннего интонирования музыкального произведения.* **Б.** Методы, в основе которых лежит вербальная информация: *просодические и экстралингвистические характеристики речи педагога, метод эмоциональной идентификации, приемы повышения суггестивного воздействия речи, вербально-стилистического воздействия, метод самовнушения.* **В.** Методы, в основе которых лежит зрительная информация: *самоотражение педагогом своего психолого-поведенческого облика, экспрессивная реакция на окружающую реальность.* **Г.** Методы, в основе которых лежит информация, переданная так-

тильным путем: *приемы тактильного «технологического» взаимодействия, метод тактильного подкрепления эмоционального воздействия.* Суггестивное воздействие через *внушение, убеждение, заражение и раздражение* позволяет использовать все каналы информации и значительно интенсифицировать процесс профессиональной подготовки будущего учителя музыки [4].

Таким образом, формы и методы подготовки педагога-музыканта предоставляют всем студентам равные права для профессионального становления, нестандартного развития личности, обретения смысложизненных ценностей и способствуют демократизации и гуманизации музыкального образования.

Список литературы

1. Полякова, Е.С. Доминирующие тенденции гуманизации и демократизации музыкально-педагогического процесса в условиях университетского образования / Е.С. Полякова // Гуманизация и демократизация педагогического процесса в условиях университетского образования: сб. науч. ст. – София, 2006. – С. 224 – 229.

2. Казаренков, В.И. Основы педагогики: Интеграция урочных и внеурочных занятий школьников: учеб. пособие / В.И. Казаренков. – М.: Логос, 2003. – 96 с.

3. Смысл жизни, акме и профессиональное становление педагога: учеб. пособие для студентов педагогических вузов / под ред. В.Э. Чудновского. – М.: Обнинск: ИГ– СОЦИН, 2008. – 532 с.

4. Полякова, Е.С. Психологические основы музыкально-педагогической деятельности: моногр. / Е.С. Полякова. – 2-е изд., испр. – Минск: БГПУ, 2005. – 195 с.

The author analyzes different forms of musical teaching, describes the system of methods that provide the humanization and democratization of university education such as: creative, problematical and situational, correction and regulation of emotional state and suggestive methods.

УДК 2-67

Т.Г. Слободчикова,
доцент кафедры хорового дирижирования БГАМ (г. Минск)

ДНИ «ВЕСНЫ» НАКАНУНЕ НОВОГО ГОДА

Освещены история и творчество одного из лучших детских хоровых коллективов России хора Московской детской музыкальной школы «Весна», руководителем которой является заслуженный артист России Александр Сергеевич

Пономарев. Приведены основные творческие и педагогические принципы работы с хором. Отмечены организационные и методические приемы создания особенной атмосферы в школе, направленной на раскрытие всесторонних способностей детей. Показана роль художественного руководителя хора и его коллег в достижении творческих результатов.

Кавычки в названии можно опустить, ибо, когда попадаешь в мир, царство, на планету (как еще передать это ощущение?) «Весны» А.С. Пономарева, то не только духовно – физически чувствуешь ее воздействие на тебя, чувствуешь «праздник, который всегда с тобой» – свет детства.

Все в этом хоре просто и ясно, как просто и ясно все гениальное. И восхитительно!

Фундамент этого строения – не камень, – глыба, сам Александр Сергеевич. Замечательный организатор, боец и борец за свое дело, одаренный детский педагог, тонко чувствующий и ясно разумеющий музыкант – личность!

«Весна» родилась 45 лет тому назад и была сначала маленьким музыкальным кружком при ЖЭКе, который стал своеобразным клубом, где дети пели, ставили спектакли и показывали спортивные пирамиды – делали все, что любили. Пройдя в течение 22-х лет через «жуткие трудности», «Весна» обрела свое помещение и официальный статус. Сейчас она живет в своем доме, и это – «самые лучшие условия для хоровой работы, какие только могут быть». По словам А.С. Пономарева, он при обсуждении проекта строительства «благородно обманул» руководителей и выбрал вместо музыкальной школы типовую общеобразовательную, строительство которой было дешевле. Получились большие и светлые классы по 40 и более квадратных метров, в каждом – рояль и «можно послушать учеников издали, а не в клетушке». Школа является обычной музыкальной (хоровой) школой № 64 Бабушкинского района Москвы, и в ней занимаются обычные дети этого района. Сегодня (и уже давно) хор известен во всем мире, как один из лучших детских хоровых коллективов. Он участвовал во всех основных европейских международных конкурсах: в Толосе (Испания), Туре и Нанте (Франция), Дебрецене (Венгрия), Варне (Болгария) и Ареццо (Италия) и везде был абсолютным победителем, несколько раз среди всех категорий этих конкурсов получал Гран-при. Выпускники прежних лет, даже получив разные профессии, не теряют связь со школой, сами составляют новые хоровые коллективы и продолжают заниматься любимым с детства делом. На

юбилейных концертах А.С.Пономарева на сцену Большого зала Московской консерватории выходят до трехсот человек и поют сложнейшую музыку.

Декабрьскими метельными днями 2009 года мне посчастливилось познакомиться с Александром Сергеевичем и его детищем. Трамвай, проехав несколько остановок от метро «Бабушкинская», остановился у розового в белоснежной Москве здания. С первых шагов по школе было отчетливо видно, что все здесь продумано и организовано умом и сердцем. Гардероб для детей и отдельно небольшая комната для педагогов, комната для ожидающих детей родителей, а в ней буфет, теннисный стол, доски для объявлений (для каждого хора своя), комната для приготовления домашних заданий, музей, занимающий несколько комнат, с многочисленными наградами, призами, подарками – гордость школы. Да и сама школа, каждый в ней уголок – музей, за которым следят сами ребята: кормят рыб, ухаживают за цветами и деревьями, которые сами же и посадили. Красивые интерьеры: на стенах в классах и холлах – множество картин, в уголках, вдоль стен – цветы, скульптуры, музыкальные инструменты – все это создаёт обстановку возвышенного спокойствия. Каждый класс оформлен в своем стиле – нет одинаковых. В школе два зала – концертный и такой же величины органной с инструментом, построенным немецкой фирмой А. Шуке.

Глядя на семидесятилетнего, перенесшего тяжелую болезнь и ограниченного в подвижности Александра Сергеевича, невольно восхищаешься – воистину «памятник себе воздвиг нерукотворный». На мой порыв – можно Вас за все поцеловать? – с готовностью подставил щеку – «Целуйте, не жалко». В этом – весь Пономарев, простой, ясный человек, делающий свое любимое дело по-настоящему, талантливо. Это еще не был услышан хор!

«Весна» – это пять хоров, разделенных по возрастному принципу: Подготовительный (дети 5 лет), Дошкольный (дети 6 лет), Младший (дети 7 лет), Кандидатский (дети 8 – 9 лет), Старший (дети 10 – 15 лет) – всего 300 ребят. Александр Сергеевич, основатель школы, является ее директором и художественным руководителем Старшего хора, в котором 85 человек. Сейчас всю репетиционную и концертную работу с ним ведет Н.В. Аверина, бывшая воспитанница «Весны», кандидат искусствоведения (диссертация по детскому репертуару), профессор Московской государственной консерватории. Ею подготовлены и составлены многочисленные репертуарные сборники с комментариями из репертуара хора. Кро-

ме работы со старшим хором, Надежда Владимировна ведет кандидатский хор, сольфеджио, которое поставлено в хоре очень серьезно, что позволяет хору свободно исполнять очень сложные сочинения. Раньше она также вела класс блок-флейты, который наряду с классом фортепиано и органа есть в школе. Пономарев всегда присутствует на репетициях, внимательно следит, подсказывает словом и жестом, корректирует звучание хора. Вообще он активно присутствует всегда и во всем, куда бы ни упал его взгляд: форточка не так открыта – посмотрите, как нужно, стул не там – поставьте на место.

Организация – вот первое, что бросается в глаза во всем: хозяйственные моменты – «начинка» школы (не пухлые, убаюкивающие диваны, а уютные уголки, где дети могут уединиться, отдохнуть от суеты и шума), ее оформление – все «работает» на воспитание вкуса, чувства дома и хозяина в нем.

Организация репетиции – хор собирается вовремя и без суеты, партитуры содержатся в папках разного цвета по определенной классификации: русская – голубые папки, западная – розовые и т.д. (это принципиально, хор поет только по партитурам, их необъятное количество: миниатюры, мессы, кантаты, оперы). Для гостей, а их в «Весне» всегда хватает, также предусмотрены папки. Папки не лежат на стульях, а стоят у спинок, как солдаты, готовые к бою. Перед дирижером – синтезатор, что облегчает работу в отсутствие концертмейстера.

Организация внутри хора. Хор разделен на звенья. Звеньевой избирается самими детьми и следит за посещением, в случае отсутствия певца партии сообщает руководителю причину и задание к следующей репетиции члену своего звена, решает текущие вопросы. Имениннику – подарок: возможность продирижировать любимым сочинением.

Организация работы с родителями. Школа Пономарева – это союз педагогического коллектива (половина его – бывшие выпускники школы) и родителей. Именно союз, созданный совместно давно и без принуждения. Многие родители сами являются воспитанниками «Весны», прожили в ней свое детство и хотят обеспечить такое же своим детям. «У нас нет проблемы найти бывших выпускников – мы их никогда не теряли». Поэтому от ремонта помещений, покупки инструментов и т.д. до участия в подготовке школьных мероприятий, концертных поездок родители принимают активное участие.

Организация зала. Подставки для хора вдоль 2-х стен, орган, рояль, синтезатор, огромный телевизор напротив станков (купили на заработанные в Японии деньги), хрустальные люстры

Пономарев шел и идет своим путем – от методики музыкального воспитания детей до педагогических установок. Многие из того, что написано в официальных руководствах, методичках, инструкциях не признает. Его главные принципы – естественность во всем: в звуке, в интерпретации, в поведении на репетиции, на сцене, в быту. Главное – правда, честность и любовь. Его идеал – возвышенная и возвышающая красота.

У хора много интересных традиций. Одна из них – проведение новогодних балов, поэтому декабрь – особо «горячий» месяц. Подготовка к балам, которые очень любят ребята, не отменяет «текущих» концертов и «заготовок» на будущее. Вот хроника одного предновогоднего дня. Двадцатое декабря, воскресенье:

- 9.30 – 12.20 – репетиция старшего хора. Звеньевые делают объявления. Поют «По буквари», «Вальс свечей» (переложение Пономаревым шотландской песни «Забить ли старую любовь»), «Под Новый год», «Кому песню поем, тому сбудется», «Персефону» Стравинского. Некоторые песни инсценируют, двигаясь по залу, что-то поют на станках, на месте, но нет «оловянных» поз, глаз, иногда дирижер предлагает занять любое место и тогда хор разбегается по уголкам зала, не по партиям, спонтанно и поет свободно, чисто (малейшее отклонение от интонации не допускается), выразительно.

- После репетиции – обед. Все быстро побежали в столовую (еще одно достоинство проекта общеобразовательной школы). По воскресным и особенно напряженным дням, когда ребята заняты очень интенсивно, в школе родители готовят для всех обед. За накрытые столы садятся звеньями. Салат, суп, котлета с гарниром, компот, выпечка – все свежее, только что приготовленное мамами, бабушками и по-домашнему вкусное. Кто-то из ребят встает и просит тишину. Александр Сергеевич спокойно комментирует – правильно, отдохнете. Пообедав, приглашают в зал приготовивших обед родителей и благодарят их. Относят использованную посуду (ее родители закупили сами) и снова бегут на репетицию.

- Поют «Персефону». Пришла мама-балетмейстер. Репетируют танцы. Весь зал заполнен танцующими – 80 человек. Никакого шума, все спокойно и организовано. Детям очень нравится, стараются, на лицах удовольствие. Надежда Владимировна Аверина

помогает балетмейстеру организовать детей, сама танцует вместе. За день работы ни разу не повысила голос – дети слушаются с полуслова и все выполняют – так приучены. Иногда делает замечание, коротко и спокойно. Танцуют полонез, кадрили, вальс, польку «трик-трак». Домашнее задание – отрепетировать танцы и научить родителей.

- 14.30 – закончились общие танцы. Быстро переодеваются для репетиции танцев по звеньям (каждое звено сочиняет свой танец – норвежский, летку-енку, восточный танец). В сценарий новогоднего бала включается русская и мировая художественная классика – музыкальная, литературная, танцевальная. Дети украшают зал, мамы помогают. Коридоры украшают другие хоры.

- Начинают репетировать ансамбли: трио «Стрекотунья-белобока», «Соловей», дуэт «Хотел бы в единое слово», соло «Clap your hand», «Мне минуло 16 лет». А.С. Пономарев говорит: «Любят петь соло, однажды пели 1,5 часа и только классику». После солистов репетируют ведущие – разыгрывают сценку со Щелкунчиком, исполняющим желания. Финал – Снежная королева хочет похитить девочку, но ей поют песню «Гармония стиха» и ее сердце тает. В сценарий влетают все новые герои: крысы, которых обидели, не пригласили на бал, поэтому они вредничают, султан загадывает загадки, а ему в усладу организуется символический оркестр, но перед этим исполняются инструментальные пьесы детьми и педагогами...

- Казалось, этому не будет конца. За окнами уже вечер, темно, а на лицах детей ни тени усталости. Дети наконец ушли домой, Надежда Владимировна занимается со студентами, а Александр Сергеевич идет в свой кабинет за компьютер прослушивать запись предыдущего концерта.

В другой день репетировался бал с Кандидатским хором, с другим сценарием, с другими детьми и родителями. Очень много импровизации, в которую включены дети, родители.

В «Весне» работает концертмейстером в одном из хоров композитор Ефрем Подгайц, который всю свою хоровую музыку писал для этого коллектива. Здесь осуществляется та связь, которая исторически была заложена в русском хоровом исполнительстве. Вспомним М.И. Глинку, Д. Бортнянского и Придворную Певческую капеллу и др. Музыкант такого класса превращает простое упражнение – распевание в маленький шедевр, это взаимно обогащает коллектив и композитора.

Большой радостью и удачей А.С. Пономарев считает проведение недельного Всероссийского семинара для детских хормейстеров. Он с удовольствием бы приехал и в Беларусь. Как бы хотелось найти возможность прикоснуться к этому яркому явлению – А.С. Пономарев и «Весна» – белорусским детям, родителям и хормейстерам!

Если подводить итоги и давать ответ, какие параметры являются составляющими мирового успеха этого хора, то это: четкая организация учебной, образовательной, воспитательной работы, истинный профессионализм. И еще талант, стойкость, терпение и любовь к детям и профессии.

Значительную роль в организованности школы А.С. Пономарева играет давно разработанный и неукоснительно соблюдаемый Устав школы.

Устав
детской музыкальной (хоровой) школы «Весна»
города Москва.
Директор школы Пономарев Александр Сергеевич.

Большим и маленьким «Веснушкам»!

Наша школа всегда была для ребят домом, в ней царила атмосфера доброты, теплых человеческих отношений, трудолюбия, порядка. Старайся продолжать эти традиции!

Помни, что наша школа – хоровая, береги свой голос. Своими «врагами» считай семечки, мороженое, холодную воду. Считай вредными для голоса и ушей крик, визг и т.п.

Добросовестно относись к учебе. Для домашних заданий составь расписание и строго его придерживайся.

Аккуратно веди дневник.

Бережно относись к нотам, учебникам. Обязательно обертывай сборники, по которым занимаешься.

В нашей школе каждый хор имеет концертную форму. Содержи ее в порядке, надевай только на концерты. Особенно бережно относись к нашему значку, который носи в особо торжественных случаях.

Помогай младшим в учебе, находясь в школе, следи за их поведением.

Войдя в школу – здоровайся с педагогами, сотрудниками, ребятами, их родителями. Здороваясь со взрослыми, вставай. Упот-

ребляй в обращении слова «разрешите, пожалуйста», «извините, пожалуйста» и т.п.

В класс входи только тогда, когда не звучит музыка. Одежда твоя и весь внешний вид должен быть скромным и опрятным. Всегда носи сменную обувь.

Приходи на занятия заранее, но, если ты опоздал, извинись и бесшумно займи свое место, стараясь не мешать ходу урока. В конце урока объясни причину опоздания.

Предупреди педагога о пропуске, а также о выходе на индивидуальные занятия после болезни.

Пропустив занятие по хору, сольфеджио, музыкальной литературе, не забудь поинтересоваться, что было в нем нового, важного, узнай задание и подготовь его особенно тщательно.

Иногда занятия приходится пропускать в связи с концертами хора. Все равно не забудь предупредить своего преподавателя.

Ты обязан отпроситься у руководителя хора, если приходится пропустить занятие не по болезни.

Помни: все, что проводится в школе, обязательно для всех.

В школе трудом ребят создан музей. Это наша история. Береги и изучай ее.

Бережно и с любовью относись к инструментам, цветам, картинам – ко всему, что тебя окружает.

Соблюдай в школе тишину, чистоту и порядок. Помни, что рядом идут занятия, научи себя уважительно относиться к ним – говори тихо.

Если ты занимаешься один или с товарищами в классе, то по окончании не забудь закрыть инструмент, поставь стулья на место, погаси свет.

Везде, где бы ты ни был, веди себя достойно. Будь честным, вежливым, добрым и обязательно скромным. Помни, что по твоему поведению судят о нашей «Весне».

Люби свою школу, гордись ею!

Помни наш девиз: чтобы стать самым богаче – дарите людям радость!

The author was wrote the history and creative activity of one of the best Russian children musical croup – the Choir of Moscow Children Musical School 'Viasna' directed by Honored artist of Russia Alexander Ponamariov. The mail creative and pedagogical principles of directing the choir are shown. The organizing and methodical approaches of creating the special atmosphere at school to develop comprehensive activities of children are remarked. The role of the art director of the choir and his colleagues are shown.

УДК 378.016:78.02

Л.Ю. Степкина,

старший преподаватель кафедры специального музыкального инструмента факультета искусств ГрГУ им. Я. Купалы (г. Гродно)

К ВОПРОСУ О РАЗВИТИИ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ В КЛАССЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА

Рассматривается проблема формирования исполнительских умений студента в классе концертмейстерства во взаимосвязи с развитием музыкального мышления.

Подготовка высококвалифицированного преподавателя музыки требует серьезного внимания к формированию у студентов основ концертмейстерского мастерства. Педагоги, ведущие курс «концертмейстерский класс», готовят своих студентов – пианистов для самой распространенной в будущем области их исполнительской деятельности. Это работа с инструменталистом, с вокалистом, с хоровым коллективом, с инструментальным ансамблем. Концертмейстер – пианист является фигурой незаменимой, важнейшим компонентом музыкально – исполнительского процесса. Студент за годы обучения должен овладеть основными принципами, знаниями и навыками в области концертмейстерской работы, научиться в определенные, довольно сжатые сроки сыграваться с солистом, накопить репертуар. В классе концертмейстерского мастерства студент учится искусству аккомпанемента камерных, вокальных, оперных, инструментальных произведений, знакомится с инструментальной, вокальной литературой разных эпох, стилей и жанров, развивает навыки чтения с листа и транспонирования. Все это способствует развитию и воспитанию самостоятельности в работе над инструментальным или вокальным сочинением, но лишь дальнейшая практическая деятельность становится для него той школой, в которой, непрерывно совершенствуясь, он может стать настоящим специалистом.

Освоение музыкального материала студентами в классе концертмейстерского мастерства должно проходить как процесс активного и сознательного отношения к исполняемому художественному произведению, а также как возможность воспитания самостоятельного

музыкального мышления. Главным направлением обучения и воспитания выступает не простая передача суммы знаний, умений и навыков, а вооружение его опытом и способами самостоятельного мыслительного поиска. «Изучение аккомпанемента является, в первую очередь, художественно-эстетической проблемой, а методический подход, трактующий этот предмет, как сумму практических навыков, ошибочен в своей методологической основе» [1, с. 20]. Педагоги – музыканты, исследующие эту проблему, видят главную задачу аккомпаниатора в умении создать полноценный ансамбль с солистом при ясном понимании своих художественных функций в передаче образного содержания ансамблевого произведения.

Особенность данной мыслительной работы – в создании конкретного исполнительского представления о существе художественного образа произведения. В этой связи большое значение приобретает вопрос соотношения чувственного и рационального в музыкальном мышлении исполнителя. Так, профессор А.А. Николаев пишет: «С позиций музыкантов процесс работы над произведением мыслится как путь от эмоционального первичного восприятия к анализу «схемы», осознанию и постепенному уточнению исполнительской цели» [2, с. 24].

С самого начала занятий студенту трудно отрешиться от чувства «солирования», ему необходимо научиться слушать и слышать своего партнера, согласовывая с ним свои действия и желания. Само слово «ансамбль», как известно, означает по-французски «вместе», что ставит перед аккомпаниатором и солистом задачу согласования исполнительского замысла.

Так обратившись к конкретному музыкальному материалу – вокальному произведению с аккомпанементом, занимающему значительное место в педагогическом репертуаре курса «концертмейстерский класс», студенту необходимо воспринять основные принципы данного сочинения, художественный образ которого представляет сложное «триединство» слова, вокальной мелодии и инструментального сопровождения, где каждый компонент несет определенную смысловую нагрузку. «Один из самых совершенных примеров синтеза искусств – создание музыки на поэтический текст. В романсе стихотворение не только «иллюстрируется» – оно возводится в новую творческую ступень. И музыка романса озаряется отблеском поэтической стихии. Мы «до конца» можем понять музыку романса только тогда, когда постигнем смысл стихов» [3, с. 517]. В этом высказывании С.Е. Фейнберга не только определя-

ется художественная специфика синтетического музыкального произведения, но и намечается путь проникновения в его содержание, обусловленный такими видами мышления, как теоретический, практический и образный.

Исполнительская работа над воплощением музыкально-поэтического содержания произведения начинается с его эмоционального восприятия, что позволяет оценить характер сочинения, его выразительность, уловить в общих чертах тип образности поэтического и музыкального текстов. Она осуществляется студентом самостоятельно, путем чтения с листа, проигрывания целиком. Непосредственные эмоциональные впечатления студента после «просмотра» произведения помогут педагогу оценить уровень понимания им данного сочинения.

Интеллектуальное освоение содержания произведения подразумевает ознакомление студента с характеристикой творчества композитора и поэта – авторов произведения, исторической эпохой (или эпохами), в которую протекало их творчество, так как ее особенности обуславливают стилистику произведения, характер его образности. Анализ формы синтетического произведения, его поэтического и музыкального языка должен быть не формальным, а содержательным, сотворческим. Весьма необходимо подробное «изучение» стихотворного текста вокального сочинения, во многом определяющего выразительность вокальной и инструментальной партии. Пренебрежение к стихотворному тексту, с которым подчас приходится сталкиваться в учебной практике, приводит к крупным просчетам в освоении художественно-образного содержания произведения. Ознакомившись с поэтическим текстом, студент должен определить его род (эпический, лирический, драматический, сатирический и т.д.), выявить главную мысль, идею, «эмоциональный тон», осмыслить значение текста и подтекста.

Важным моментом в изучении художественного содержания вокального сочинения является обращение к композиторской интерпретации стихотворения. Ведь эстетически значимое поэтическое произведение многогранно, и поэтому каждый композитор прочитывает его по своему, обозначая смысловые акценты, освещая те или иные грани художественного образа, выявляя подтекст. Для решения этих вопросов сначала следует рассмотреть взаимодействие поэтического слова и вокальной мелодии, которые связаны обобщенной содержательностью и конкретным взаимодействием музыкальной и речевой интонации (в отношении ритма и звуковысотности).

Для глубокого проникновения в существо художественного образа вокального произведения необходимо, чтобы студент научился содержательному интонационному анализу, так как это ведет к воспитанию у него осознанности слышимого, восприятию эмоционально-образного содержания музыкальной интонации.

Следующим этапом в изучении произведения, на который следует направить внимание студента – это взаимодействие поэтического текста и фортепианного сопровождения. Инструментальное сопровождение может нести конкретно-иллюстративную функцию, то есть тесно взаимодействовать с образами поэтического текста в процессе развития, или функцию обобщения – то есть, выражать общее настроение, играть роль психологического подтекста или изобразительного фона и т.п.

И, наконец, рассмотреть взаимосвязь вокальной мелодии и фортепианного сопровождения. Она может быть весьма разнообразной и тонкой – от сходства выразительных средств до их контраста. Немалую роль в этом взаимодействии играет принцип комплементарности во всевозможных его проявлениях: мелодия и аккомпанемент могут взаимодополнять друг друга на основе комплементарного ритма, «допевание» в инструментальной партии может быть в момент молчания голоса. В произведениях же, где инструментальное сопровождение особенно самостоятельно, между ним и вокальной партией может возникнуть единовременный контраст, то есть образное различие. В процессе рассмотрения этого взаимодействия обогащается и углубляется ассоциативность мышления студента, развиваются его способности к осмысленному восприятию выразительности средств музыкального языка.

Конечный итог анализа всех видов взаимодействия – выявление их единства (синтеза) в создании целостного художественного образа вокального произведения. Как отмечает С.Л. Рубинштейн, «правильный анализ любого целого всегда является анализом не только частей, элементов, свойств, но и их связей или отношений. Он поэтому ведет не к распаду целого, а к его преобразованию. Это же преобразование целого, новое соотношение выделенных анализом компонентов целого, и есть синтез» [4, с. 30].

Таким образом, практическое применение различных сторон содержательного анализа ведет к развитию музыкального мышления, способного создать «базу» для творческого воссоздания художественного образа произведения: определяется содержательная роль аккомпанемента в его органической связи с задачами солис-

та, что способствует выбору исполнительских средств для решения ансамблевых задач.

Список литературы

1. Люблинский, А.П. Теория и практика аккомпанемента / А.П. Люблинский. – Л.: Музыка, 1972.
2. Николаев, А.А. Московская фортепианная школа и ее выдающиеся представители. Вопросы фортепианного исполнительства / А.А. Николаев. – М.: Музыка, 1965.
3. Фейнберг, С.Е. Пианизм как искусство / С.Е. Фейнберг. – М.: Музыка, 1969.
4. Рубинштейн, С.А. О мышлении и путях его исследования / С.А. Рубинштейн. – М.: Изд. Академии наук России, 1958.

In article the problem of formation on of performing abilities of the student in class concertmastery in interrelation with development of musical thinking is considered.

УДК:780.645 (4-11)

А.В. Сурба,

*аспірант кафедры беларускай і сусветнай мастацкай культуры
БДУКІМ (г. Мінск)*

ДА ПРАБЛЕМЫ ВЫВУЧЭННЯ БЕЛАРУСКАЙ ДУДЫ Ў УСХОДНЕЕЎРАПЕЙСКІМ КАНТЭКСЦЕ

Паказваюцца асноўныя аспекты этнаінструментазнаўства ў Беларусі. Таксама даецца агляд даследаванняў на гэтай тэматыцы. Аўтар праводзіць аналогіі з працамі замежных аўтараў, указвае на праблемы, звязаныя з абагульненнем і выдзяленнем тэндэнцый у арганалогіі традыцыйных і асучасненых музычных інструментаў – вальнак Усходняй Еўропы.

Музычнае мастацтва з'яўляецца пэўнай часткай нацыянальнай культуры этнасу. Яно паўстала як вынік народнай творчасці, што сягае ў глыбіню вякоў, пакідаючы даследчыкам творы, якія шчыльна ўпісаны ў светапогляд і «генафонд» народаў. Адною з самых складаных і важных задач даследавання беларускага мастацтва з'яўляецца ідэнтыфікацыя і генезіс пэўных мастацкіх плыняў ад старажытнасці да сучаснасці, а таксама фарміраванне тарэтычна-канцэптуальнага апарату для тлумачэння механізму карэляцыі паміж імі.

Даследаванні музычнага мастацтва Усходняй Еўропы вядуцца як тэарэтычна, так і практычна. Музыказнаўцы вывучаюць нотныя запісы для высвятлення асноўных музычных інтанацый, строяў, ладоў. Для стварэння цэласнай карціны не заўсёды хапае крыніцазнаўчага матэрыялу. Пры даследаванні музычных інструментаў і яго акустычных магчымасцей узнікаюць актуальныя праблемы, звязаныя з канструкцыяй, акустычнымі якасцямі, а таксама фактар «міфалагічнага дэкору». Менавіта дэкор, як паказваюць вядучыя арганалагі, дазваляе судзіць пра нацыянальную прыналежнаць, удакладніць часовыя рамкі яго бытавання, выявіць матывы для яго вырабу [1].

Адзін з самых цікавых і таямнічых, на наш погляд, беларускіх народных інструментаў, з'яўляецца дуда. На думку прафесара І.Д. Назінай, дуда паўстала на глебе як матэрыяльнай, так і духоўнай культуры этнасу. Матэрыяльная культура вызначыла матэрыял, спосаб вырабу і асаблівасці аздаблення музычных інструментаў. Духоўная культура сваімі разнастайнымі праявамі паўплывала на арнаментальнасць, самабытную сістэму нацыянальных вобразаў і сродкаў выразнасці, і такім чынам візуалізавалася ў матэрыяле [2].

Арганалагічныя даследаванні ў Беларусі ўпершыню пачалі праводзіцца ў кан. XIX – пач. XX ст. Значную ролю ў гэтым адыграла тое, што Беларусь уваходзіла ў склад Расійскай Імперыі, дзе дзейнічала Імператарскае геаграфічнае таварыства. Дзякуючы яго намаганням, была распачата шырокая праца па збору матэрыялаў па этналогіі, этнаграфіі, побыту сялянства, народнай музычнай культуры. Беларускую традыцыйную музыку і інструменты, у тым ліку дуду, даследавалі і зафіксавалі ў сваіх працах: Н. Нікіфароўскі, Е. Раманаў, П. Шэйн, А. Рыпінскі, В. Бессонаў, А. Анімеле, В. Квітка, Н. Прывалаў, а таксама польскія даследчыкі М. Федароўскі і К. Машынкі, яны закранулі канструктыўныя асаблівасці дуд на Беларусі, дударскі рэпертуар, прыказкі, прымаўкі, паданні аб дударах і г.д. – факты, якія сведчаць пра шырокае распаўсюджанне гэтага інструменту на тэрыторыі Беларусі.

Далейшае даследаванне у савецкі перыяд звязана з працай Інстытута этналогіі і этнаграфіі (Масква), а таксама прафесарам С. Талстовым, А. Агазанавым, П. Нікіфаравым, К. Верткавым.

У гэты ж час распачынаецца праца і еўрапейскіх даследчыкаў па збору і апісанню народных інструментаў. Да іх ліку адносяцца К. Саш, Л. Фрэзер і Д. Барток, Г. Балфур, Я. Петрушінска, А. Шлезінгер, Э. Бейнс, А. Яніжэўскі, Ф. Добровольны, Н. Карабач, супрацоўнікі Антрапалагічнага інстытута ў Лондане.

Другі этап у вывучэнні беларускіх народных інструментаў распачаўся ў 70-я гады навукоўцам І.Д. Назінай. Выходзіць яе манаграфія «Белорусские народные музыкальные инструменты», прысвечаная народным інструментам, у тым ліку і беларускай дудзе. Аўтар дае класіфікацыю народным беларускім інструментам, аналізуе крыніцы і апісвае асноўныя аспекты іх выкарыстання.

Нямала матэрыяла пра дудовую музыку і дуду знахоўвае мастацкая літаратура. Апасродкаваныя згадкі сустракаюцца ў працах Я. Баршчэўскага, В. Дуніна-Марцінкевіча, В. Ластоўскага, М. Гарэцкага. Яны зафіксавалі народныя паданні аб дударых, якія раскрываюць бытавыя і псіхалагічныя аспекты, звязаныя з асобай дудара і ягонай музыкай. Паэтызуюць музыкаў у паэзіі і пражайтных творах У. Сыракомля, А. Міцкевіч, Я. Купала, Я. Колас, П. Броўка, У. Караткевіч.

У XX ст. побач з этнаграфічнымі даследаваннямі пачынаецца тэарэтычнае асэнсаванне традыцыйнай музыкі і інструментаў (Н.П. Яканюк, Г.С. Мішураў, В.У. Дадзіёмава, А.В. Фралюў, А.Л. Капілаў, А. Скарабагатчанка). Даследчыкі разглядалі сувязь традыцыйных інструментаў і рэпертуара, а таксама інтэрпрэтацыю народнай музыкі ва ўмовах сучаснай музычнай культуры.

У 70-я гады XX ст. пачынаюцца аматырскія і прафесійныя спробы рэканструкцыі народных інструментаў (У. Пузыня, У. Жукоўскі, У. Гром). Адзін з «аўтэнтчных» майстроў гэтага часу І. Лычкоўскі з г. Чэрвень рабіў жалейкі і дуду. Наступнае пакаленне дудовых мастроў (А. Лось, Т. Кашкурэвіч) у 80-я гады, на аснове аналізу канструкцыі, гучання, зрабілі некалькі інструментаў, якія прэтэндавалі на адраджэнне дударскай традыцыі ў сучасных умовах.

Нягледзячы на вялікую колькасць факталагічнага і даследчага матэрыялу, пры даследаваннях беларускай дуды навукоўцы амаль не звярталіся да аналагаў, якія ёсць у свеце, не вызначалі асаблівасцей і не правадзілі параўнальнага аналізу для выяўлення агульных усходнееўрапейскіх і еўрапейскіх тэндэнцый. Пытанне вывучэння інструментаў Балтыйскага рэгіёну і тэрыторыі Беларусі ўвогуле застаюцца нявывучанымі ў арганалагічных сістэмах, прапанаваных замежнымі даследчыкмі [3]. Таксама ў даследаваннях прысутнічае суб'ектыўны фактар, калі аўтар дадзенаю праблему разглядае толькі з пункту гледжання традыцыі аднаго рэгіёна. Таму сучасныя навуковыя школы дэдуктыўным метадам «дадумываюць» тое, што «магло б быць» на Беларусі. Такім чынам, пытанне вывучэння беларускай дуды ва ўсходнееўрапейскім кантэксце і аналізу

дударскіх культур з вызначэннем месца беларускай дуды ў іх сістэмах, з'яўляецца актуальным.

Апошнія мастацтвазнаўчыя, археалагічныя, гістарычныя, генетычныя даследаванні, паказалі месца беларускай культуры ў еўрапейскім кантэксце, асаблівасці і іх прычыны становяцца прыакрытычнымі для тэарэтыкаў гісторыі, мастацтва і этнагенезу.

Паўстае пытанне пераасэнсавання мастацкай дудовай спадчыны Беларусі: тыпалагізацыі дудаў Беларусі, вызначэннем іх месца ў прасторы Усходняй Еўропы. Неабходна спыніцца на акустычных якасцях, матэрыялах, асаблівасцях дэкору беларускіх дудаў для выяўлення іх самабытнасці ў ўсходнееўрапейскім, і шырэй еўрапейскім асяроддзі, прасачыць генезіс дуды, змадэляваць яе шлях развіцця ад прымітыўных прататыпаў да аздобленых інкрустацыяй мастацкіх шэдэўраў XIX – XX ст.

Спіс літаратуры

1. Sach, K. Historia instrumentow muzycznych / K. Sach. – Warszawa, 1975.
2. Назіна, І.Д. Беларускія народныя музычныя інструменты / І.Д. Назіна. – Мінск, 1997.
3. Baines, A. Bagpipes. Pitt Rivers museum University of Oxford / A. Baines. – Oxford, 1960.

This article describes hit the high spots of the history of Belorussian organology. Also author reviews points of the researches in that topic. There are some analogies in foreign conceptions and problems of classification traditional and modern bagpipes of Eastern Europe.

УДК 368.016: 78 (476.6)

Т.Г. Фролова,

магістр педагогічных наук, старшы прэподаватэль кафедры спецыяльнага музыкальнага інструмента факультэта искусств ГрГУ ім. Я. Купалы (г. Гродно)

МЕТОДОЛОГИЯ ПРЕПОДАВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА: ЗНАЧЕНИЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Рассматриваются вопросы методологии преподавания музыкального искусства, ее значение и перспективы.

Изменения, происходящие в современной социокультурной ситуации, все глубже затрагивают не только духовную жизнь общества, но и проникают в самые различные сферы жизнедеятельности людей. Установка педагогики высшей школы в начале XXI века нацелена на создание специальных условий для осуществления перехода системы вузовского образования с репродуктивной на творческую. По мнению педагогов-ученых, данный переход может быть осуществлен благодаря целенаправленной методологической подготовке студентов. Являясь важной составной частью целостной системы вузовского профессионального музыкального образования, методологическая подготовка в качестве основной цели предполагает формирование методологической культуры педагога-музыканта, связанной с проявлением таких личностных качеств, как способность оперировать методологическими знаниями, готовность к рефлексивному восприятию, осмыслению и преобразованию многообразных явлений и процессов музыкально-педагогической действительности. Развитие ряда таких личностных и профессиональных качеств призвано обеспечить способность концептуального, личностно-творческого подхода к музыкально-педагогической деятельности. Становлению методологической культуры будущего педагога-музыканта как аналитически, новаторски, творчески мыслящей личности может способствовать курс «Методология преподавания музыкального искусства». Данный курс предлагает для обсуждения и анализа достаточно глубокие профессиональные проблемные вопросы и темы.

Одной из важнейших тем данного курса является «Методология преподавания музыкального искусства как наука». Методология преподавания музыки представляет собой сферу деятельности, связанную с научным поиском, разработкой, обоснованием категорий, закономерностей, на основе которых решаются проблемы музыкальной педагогики. Методология – это основа теории, истории и методики музыкального образования. Об этом писал известный музыковед начала XX века Б.В. Асафьев. В данном контексте интонационный подход, предложенный исследователем, рассматривается в качестве основы художественной педагогики. Методологическими принципами музыкальной педагогики на сегодняшний день являются целостность, образность, ассоциативность, интонационность, деятельно-творческий характер.

Особую важность представляет вопрос о методологических основаниях педагогики музыкального искусства. В данном разделе

ле рассматривается взаимосвязь философии, психологии, музыковедения с музыкальной педагогикой. Понимание ценностно-смысловых функций современного музыкального образования утверждалось с помощью философии. Именно в этой области человеческих знаний накоплен огромный опыт осмысления сущности музыки, искусства, их роли в жизни человека и общества. Философия положила начало научному рассмотрению категорий и явлений, которые составляют содержательную основу современного музыкально-педагогического образования (Пифагор, Аристотель, Платон). Именно методы философской герменевтики способны сегодня вывести методологию музыкального искусства на новый уровень. Герменевтический анализ необходим тогда, когда важно исследовать влияние той или иной культурной эпохи на формирование теоретических или художественных взглядов, представлений известных музыкантов-композиторов (исполнителей, педагогов). Согласно канону герменевтической целостности (изучение культурного контекста – проникновение в условия жизни творцов, обстоятельства, эпоху, породившие феномены музыкального творчества), происходит восстановление их идей, находятся предпосылки художественного творчества, происходит переосмысление, интерпретация на новом витке музыкальной истории [1].

Музыковедение и музыкальная педагогика в процессе исторического развития постоянно взаимодействовали друг с другом. Появление музыковедческих трактатов обогащало знания о природе музыки и ее функциях, что находило отражение в соответствующих музыкально-педагогических воззрениях. Связь психологии с музыкальной педагогикой обусловлена направленностью на изучение музыкального развития личности, а также рассматривает такие вопросы, как воздействие музыки на человека, развитие музыкальных способностей, исполнительских, слушательских, творческих умений и навыков. Результатом взаимодействия этих наук может стать выработка таких знаний, которые станут методологической основой осмысления и решения актуальных проблем музыкальной педагогики.

Методологическая характеристика музыкально-педагогического исследования – еще один из важнейших вопросов данного курса, включающий в себя изучение основных структурных составляющих методологической характеристики, а также виды музыкально-педагогического исследования.

Большие возможности для интеллектуального и творческого развития будущих педагогов-музыкантов представляет овладение методологическим анализом музыкально – педагогических проблем. Для понимания сущности методологического анализа как совокупности принципов, методов, исследовательских средств важно ввести понятие «профессиональная рефлексия» (направленность сознания педагога-музыканта на «самого себя», свои профессиональные качества, интересы, потребности, виды деятельности). Важной составляющей методологического анализа является рассмотрение принципов и методов (теоретических, эмпирических) музыкально-педагогического исследования [2].

Становление и развитие музыкально-эстетических представлений о ценностях музыкального образования в исторической ретроспективе – данный раздел курса должен охватывать широкий спектр музыкально-педагогических, музыкально-эстетических идей, начиная с античного мира и заканчивая музыкальной культурой XX века. Также специальный раздел посвящен обзору ведущих концепций художественного и музыкального образования в XX веке. Он раскрывает тенденции развития мирового музыкального и художественного образования, анализирует концепции художественного и музыкального воспитания (Б. Неменский, Д. Кабалевский), рассматривает подходы к системе общего музыкального образования (Ю. Алиев), взгляды на специфику музыкального искусства и образования (Б. Асафьев, Б. Яворский, В. Медушевский).

Таким образом, данный курс преследует своей целью формирование всеобъемлющих методологических навыков в изучении музыкального искусства, широкого междисциплинарного мышления, умений сопоставлять и анализировать различные теоретико-педагогические подходы, сложившиеся и существующие в современном музыкальном искусстве. Педагог-музыкант в своей деятельности должен постоянно активизировать личностный индивидуальный опыт педагога, представляющий собой совокупность методологических знаний, умений и потребностей. Это позволит ему занять творческую, концептуальную, аргументированную позицию при анализе и решении профессионально значимых музыкально-педагогических проблем. Занятию такой позиции призвано содействовать развитие методологической культуры будущего педагога-музыканта в системе высшего профессионального музыкально-педагогического образования.

Список литературы

1. Гадамер, Х.Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / Х.Г. Гадамер; общ. ред. Б.Н. Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
2. Абдуллин, Э.Б. Методология педагогики музыкального образования / Э.Б. Абдуллин. – М.: Academia, 2006. – 264 с.
3. Полякова, Е.С. Психологические основы музыкально-педагогической деятельности / Е.С. Полякова. – Минск: БГПУ им. М. Танка, 2005.

This article considers the matters of the music art methodology, exposes the importance and prospects of it.

УДК 37.02:78

Л.И. Холупова,

*доцент кафедры белорусского народно-песенного творчества
БГУКиИ (г. Минск)*

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ КАК ФАКТОР ЭФФЕКТИВНОСТИ ПОЗНАВАТЕЛЬНЫХ ПРОЦЕССОВ

Современный образовательный процесс немыслим без поиска новых, более эффективных технологий, которые содействуют развитию творческих способностей студентов (креативному, синергетическому типу мышления). Результативность образовательного процесса определяют технологии обучения. «Методика обучения» различным дисциплинам складывается на основе определенных образовательных парадигм, в данный момент это компетентностный подход в образовании. (Компетенции могут эффективно развиваться у студентов на основе их самостоятельной поисковой, творческой деятельности, самостоятельно приобретенного опыта решения разнообразных задач.)

Развитие высшего образования предполагает *качественно* новый уровень организационно-технических подходов к обучению и воспитанию студентов, обеспечивающих, с одной стороны, формирование устойчивых специальных знаний, умений, компетенций, с другой – профессионально значимых качеств личности.

В настоящее время обсуждаются стратегические направления развития образования, формируется новая парадигма образования «образование на протяжении всей жизни». В определении особенности белорусских стандартов высшего образования нового поколения сделан акцент перехода на инновационные модели и техно-

логии обучения, компетентностный подход, усиление междисциплинарности, *на самостоятельную работу студентов* и т.д.

Современный образовательный процесс немислим без поиска новых, более эффективных технологий, которые содействуют развитию творческих способностей студентов (креативному, синергическому типу мышления).

Сам термин «технология образования» стал применяться сравнительно недавно, появившись вначале в Западной Европе, однако сейчас он уже общепринят. Так, в документах ЮНЕСКО «*технология обучения*» рассматривается как системный метод создания, применения и определения процесса преподавания и усвоения знаний с учетом технических и человеческих ресурсов и их взаимодействия и нацеленной на оптимизацию форм образования [1].

«Методика обучения» есть свод педагогических правил, приемов и средств, с помощью которых происходит то, что мы именуем передачей опыта одного поколения другому и формирование нового опыта жизнедеятельности людей. Этот, условно говоря, «свод правил» – всего лишь «свод» таких педагогических средств, которые соответствуют образовательной политике в обществе, целям и задачам образования, определенной методологии. «Методика обучения» различным дисциплинам складывается в рамках и на основе определенных образовательных парадигм, то есть общепринятых идей.

«Технология обучения», или «образовательная технология», – это совсем другое, это следующая ступень приближения теории к практике. Суть ее в разработке конкретной системы использования тех «правил» (целей, принципов, содержания, методов, форм), которые выработала методика, с учетом времени, места, конкретных субъектов образования и условий организации и протяженности педагогического процесса обучения. Технология обучения – это «привязывание» методики к самым что ни на есть конкретным условиям. Методики обучения более устойчивы, чем технологии, они изменяются вместе со сменой образовательных парадигм. Технологии, напротив, многовариантны даже в рамках одной методики.

Профессионально-методическая подготовка студентов по дисциплине «Методика преподавания спецдисциплин» осуществляется в рамках лекционного курса, семинарских занятий, самостоятельной работы (написание реферата).

Современный урок-лекция по любой учебной дисциплине это сложное педагогическое явление, где в тесном взаимодействии представлены цель, задачи, содержание, средства и методы обуче-

ния. От правильного сочетания, от единства этих компонентов зависит в значительной мере качество, проводимых учебных занятий. Анализ теории и практики образования показывает, что комплексно сформировать у студентов современные компетенции только посредством лекционно-семинарских форм занятий не представляется возможным, поскольку при этом преимущественно усваивается в «готовом виде» система знаний, умений, навыков как алгоритм решения типовых проблем. Напротив, компетенции могут эффективно развиваться у студентов на основе их *самостоятельной поисковой, творческой деятельности*, самостоятельно приобретенного опыта решения разнообразных задач [2].

Как бы хорошо не был организован учебный процесс, во многом эффект обучения зависит от самого обучаемого: его интересов, мотивов, установок, потребностей в знаниях, его увлеченности творчеством и т.д. Каждый из учащихся должен иметь *желание обучаться и сознавать* необходимость и целесообразность этого. Применение современных технологий в процессе обучения способно повысить мотивацию обучаемого его заинтересованность в получении знаний. А это в свою очередь стимулирует результативность *самостоятельной работы*, значимость которой с каждым годом увеличивается.

Именно с такой целью была использована презентационная программа Power Point, входящая в пакет Microsoft Office, при подготовке самостоятельных работ по курсу «Методика преподавания дирижирования». С целью изучения эффективности использования данной технологии (технология презентация знаний) и целесообразности их применения в образовательном процессе нами было проведено анкетирование студентов. Студенты отметили, что использование программы Power Point при подготовке самостоятельных тем по «Методике преподавания дирижирования»:

- помогает лучшему ориентированию в изучаемом материале, выделению из большого количества информации ключевых, опорных моментов;
- способствует при подготовке презентации совершенствованию навыка выстраивания логической последовательности в раскрытии темы;
- дает возможность творчески подойти к обработке, подаче материала и его оформлению, развивает зрительную память;
- помогает не только глубже усвоить материал, но и проявить свое творческое виденье и фантазию.

В результате проведенного исследования было установлено, что использование мультимедиа технологии в образовательном процессе позволяет *повысить мотивацию и активность студентов за счет новизны деятельности; создает комфортную среду обучения; осуществляет дифференцированный личностно-ориентированный подход к студентам; актуализирует зрительную и логическую память; способствует выработке самооценки у студентов; создает условия для повышения активности и самостоятельности каждого обучающегося в познавательном процессе; формирует знания, навыки и умения; воспитывает культуру использования информационных и телекоммуникационных технологий.*

В настоящее время информационные технологии являются одним из ключевых факторов, влияющих на качество высшего образования. Они позволяют организовать творческую, учебную и исследовательскую деятельность, использовать их в качестве инструмента, расширяющего возможности образовательной среды, способствует раскрытию творческого потенциала студента и педагога. С этих позиций информационные компьютерные технологии в учебном процессе целесообразно применять в качестве *инструмента познания* в процессе обучения, а не в качестве обучающей среды, но для этого необходимы следующие условия:

- наличие в образовательных учреждениях современных средств, позволяющих реализовать новые информационные технологии обучения: компьютеров, локальных сетей и программных средств;

- достаточный уровень *профессиональной компетентности* педагогического коллектива для осуществления образовательного процесса с использованием мультимедийных технологий обучения;

- готовность осваивать мультимедиа технологии, положительная психолого-педагогическая установка субъектов учебного процесса (студентов и педагогов) к их применению [3].

Список литературы

1. Дмитриев, Е.И. Инновационные образовательные системы / Е.И. Дмитриев. – М., 2009. – 193 с.
2. Лобанов, А.П. Управляемая самостоятельная работа студентов в контексте инновационных технологий / А.П. Лобанов, Н.В. Дроздова. – М., 2005. – 107 с.
3. Холупова, Л.И. Использование мультимедийных технологий в учебном процессе / Л.И. Холупова // Культура. Наука. Творчество: материалы III Международ. науч.-практ. конф. – М., 2009. – 524 с.

Contemporary educational process is inconceivable without search of new, more efficient practices (techniques), which assist in developing student's creative abilities (creative, synergetic type of thinking). Educational practices (techniques) define the effectiveness of educational process. 'Teaching methods (methodology)' of different disciplines are formed on the basis of definite paradigms, for the moment it is a competence approach in education. (Students competences can be effectively developed on the basis of their self-reliant (independent) creative search activity).

УДК 378.016:78

Л.О. Черниловская,
зав. кафедрой дирижирования и вокала факультета искусств
ГрГУ им. Я. Купалы (г. Гродно)

ОБ ИНТЕНСИФИКАЦИИ ПРОЦЕССА ОБУЧЕНИЯ В ХОРОВОМ КЛАССЕ НА ОСНОВЕ ВИДЕОЗАПИСИ

Рассмотрена значимость видеотехники как эффективного средства обучения, способствующего интенсификации учебного процесса. Раскрываются пути совершенствования хормейстерской подготовки студента в хоровом классе на основе использования видеозаписи.

Реформирование системы общего музыкального образования в Белоруссии диктует необходимость более глубоко вникать в проблемы преподавания специальных дисциплин на музыкальных факультетах для осуществления полноценной профессиональной подготовки будущего музыканта-педагога.

Назрела необходимость поиска нового наполнения содержания учебных дисциплин, внедрения эффективных средств обучения, нацеленных на интенсификацию учебного процесса.

В методике под интенсификацией следует понимать повышение эффективности работы каждого студента, увеличение объема усвоения учебного материала без увеличения учебного времени, тщательный отбор наиболее эффективных упражнений для активизации материала, поиск стимулирования интереса студентов к изучению предмета.

Одной из важнейших составляющих профессии учителя музыки является хоровая деятельность, которая связана с определенной спецификой учебного процесса. Для того чтобы добиться успехов в хоровом воспитании школьников, учителю сегодня надо владеть определенными специальными педагогическими и музы-

кально-исполнительскими знаниями, умениями и навыками, которые поэтапно формируются в процессе обучения на практических хоровых занятиях.

Учебная практика показывает, что студент не на должном уровне владеет технологией репетиционной работы хормейстера, а также методами и приемами, с помощью которых он добивается раскрытия сущности художественного образа произведения.

Успешному решению данной проблемы, на наш взгляд, может способствовать анализ и самоанализ хорового занятия, в частности его методического аспекта, с использованием видеозаписи. Обращение к видеотехнике именно музыканта-педагога связано со способностью аудиовизуальной информации отражать специфику профессии, сущностные стороны методического мастерства. Доказано, что видеозапись создает у реципиента перцептивный образ, который складывается из работы целого комплекса анализаторов и способен доносить до него такие свои характеристики (например, художественно-эстетическую насыщенность, эмоциональность и т.д.), которые недоступны вербальному или какому-либо другому способу передачи.

С помощью видеозаписи студенту предоставляется возможность прожить самого себя на занятии хора в роли хормейстера, понять механизм дирижерского воздействия на певцов, осмыслить поиск технических и выразительных средств, ощутить реакцию участников хора на разучиваемое произведение, а главное – осознать и прочувствовать специфику и смысл используемого арсенала приемов и методов управления хоровой звучностью. Собственный наглядный образ на экране способен рассказать будущему хормейстеру гораздо больше, нежели его собственное представление или чей-то отзыв о достоинствах и недостатках его работы с хором.

Работа с записью обогащает слуховой опыт студента, дает понять ему, что нечеткость, неясность музыкально-слуховых представлений сразу же передается в записи исполнения, влияя на точность звуковысотного воспроизведения, ритмического рисунка, выразительность исполнения. Предлагаемые обстоятельства позволяют сравнить варианты интерпретаций, понять художественную значимость трактовки разучиваемого произведения. Активизируя внимание будущего хормейстера на собственной исполнительской деятельности, видеозапись стимулирует ее развитие

и совершенствование. Широкий спектр режимов работы видеотехники (стоп-кадр, возврат, повтор) позволяют целенаправленно изучать, а также подвергать коррекции различные моменты репетиционного процесса. Наглядный видеоряд предоставляет возможность выстроить самоанализ, исходя из наиболее привлекательных моментов репетиции, удачных методических находок, развивая тем самым у студента интерес и положительное отношение к себе и своему творчеству.

Кроме этого, наглядный образ создает условия для осознания студентом своего методического мастерства как процесса динамического, предоставляя ему возможность сопоставить собственный профессиональный рост в настоящем, прошлом и будущем. Несомненно, аудиовизуальный ряд может служить ориентиром развития методического мышления будущего учителя музыки, свойств его личности, необходимых для музыкально-педагогической деятельности.

Опираясь на видеоматериалы, студент может изучать опыт работы однокурсников, преподавателей и ведущих хормейстеров. Осмысление различных приемов и методов их работы стимулирует развитие как познавательных, так и творческих способностей будущих руководителей детских хоров. Благодаря использованию видеозаписи в учебном процессе, студенты получают глубокие знания, формируют прочные навыки и умения, субъективно окрашенные, являющиеся результатом собственного опыта и мыслительной деятельности.

Таким образом, использование видеозаписи на хоровых занятиях обеспечивает необходимый и достаточный уровень эффективности, качества обучения студента, позволяет наиболее целесообразно построить учебный процесс и способствует достижению поставленных целей.

Список литературы

1. Рубинштейн, С. Проблемы общей психологии / С. Рубинштейн. – М., 1973.
2. Кодухов, В.И. Интенсификация и оптимизация учебной деятельности / В.И. Кодухов. – М.: ИШИМ, 1994.

The author of the article examines the importance of video as an effective means of learning conducive to the intensification of educational process. Reveals ways to improve the conducting of training students in the choral classroom, using video.

УДК 378.016:78

А.В. Цобкало,

*преподаватель кафедры специального музыкального инструмента
факультета искусств ГрГУ им. Я. Купалы (г. Гродно)*

К ВОПРОСУ ОСОБЕННОСТЕЙ ИСПОЛНЕНИЯ ОРГАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НА ФОРТЕПИАНО

Рассматриваются особенности исполнения органных переложений на фортепиано с позиции музыкальных категорий, присущих данному инструменту.

Проблема переложения органных произведений для фортепиано всегда содержала много спорных моментов. Наряду с активными пропагандистами этого явления находилось немало музыкантов, считавших исполнение органных произведений на фортепиано по меньшей мере маловозможным. Однако переложение органных произведений для фортепиано – задача вполне постижимая, о чем свидетельствуют многочисленные транскрипции таких известных композиторов и музыкантов, как Ф. Лист, К. Таузиг, Д. Кабалевский, Л. Ройзман, Ф. Бузони и других. В то же время исполнителю подобных сочинений в первую очередь необходимо научиться пользоваться правильной трактовкой, создавая наиболее верную интерпретацию, максимально приближаясь к эпохальным и стилистическим особенностям музыки эпохи барокко.

Говоря о переложении органных сочинений, необходимо помнить, что органная музыка развивалась как искусство импровизации, заимствуя приемы построения и развития мелодии от вокального стиля. Эту традицию органных импровизаций можно проследить в названиях инструментальных форм, сложившихся в органном искусстве (фантазия, пассакалия, чакона, фантазия). Кроме того, сочинениям для органа присуща особая регистровка. Учитывая вышеуказанные особенности, необходимо серьезно подходить к вопросу трактовки органных сочинений на современном рояле. Проблемы интерпретации не должны сводиться только к решению технических сложностей (неудобству расположения звуков в аккордах, аккуратности использования педали, широты охвата фактуры и т.д.), необходимо прежде всего ориентироваться на законы органной музыки того времени, что даст шанс подойти к первоначальному замыслу композитора.

В переложениях органных произведений для фортепиано исполнитель должен самостоятельно воссоздать тембр и интонацию, не забывая о логике музыкального развития. Одной из главных творческих задач пианиста является максимально приблизиться к звучности органа, используя всевозможные технические приемы и разумно используя педаль. Пианист должен всегда помнить, что, лишённые динамического вздоха и ритмического акцента, органные интонации формируются по принципу длительности. Длительность – основа органного искусства.

При исполнении произведения на органе довольно отчетливо можно ощутить каждый из полифонических голосов. Пианист же должен в первую очередь развивать в себе чувство полифонической мелодии. Без этой способности невозможно передать звуковую ткань органного произведения на фортепиано.

Особенно важно обращать внимание на одноголосные *solo*, по-разному звучащие на органе и рояле. Орган – инструмент, почти исключая возможности динамических оттенков. Фактором, подменяющим их отсутствие, становится ритм. Поэтому пианист всегда должен помнить несколько характерных групп приемов, где ритм играет доминирующее положение.

К первой группе относятся все отклонения от метрической сетки: любое расширение голосов должно восприниматься как усиление звука.

Ко второй группе относятся приемы, основанные на укорачивании и удлинении ноты без изменения ее метричности: любой разрыв подчеркивает вступление следующего за ним звука – возникает впечатление акцента.

Но самое главное, о чем должен помнить пианист постоянно, – это особая акустика звучания органа. Для того чтобы не допустить нежелательного смешивания голосов в однообразную звуковую массу, органист пользуется различными приемами исполнения. Пианист, исполняющий органное переложение, должен как бы воссоздать звуковую атмосферу органного звучания. В данном случае на помощь исполнителю приходит умелое применение правой педали фортепиано. Но важно не переусердствовать, чтобы звук не был излишне расплывчатым. Степень применения педали на фортепиано должна зависеть от звуковой ясности полифонических голосов, которая не может нарушаться при любых обстоятельствах. Мелодия должна звучать с полной ясностью и структурной четкостью.

Исполняя переложения органных сочинений, пианист должен помнить, что решающее значение при исполнении на органе имеют малейшие временные соотношения: метро-ритмическая точность и даже сама манера извлечения звука связаны с наименьшим количеством передвижения рук. Такая экономия дает наибольшую точность, способствует достижению идеального ритма. Это подтверждает И. Браудо, говоря: «Каждое излишнее движение уменьшает точность приказа машине». Для точности исполнения пианист должен постоянно держать руки «наготове», такой подход позволит придать звуку необходимую точность.

Интерпретируя на фортепиано органные сочинения, следует помнить об особенностях органа, которая заключается в отсутствии плавности перехода между *piano* и *forte*. В целой музыкальной фразе определенная сила звучания остается в одном диапазоне, однако неверно предполагать, что орган совершенно лишен динамических возможностей (не говоря о наличии разнообразных регистров). Говоря словами А. Швейцера, необходимо «различать архитектурную динамику больших линий и рядом с нею – детализированную динамику, одухотворяющую эти линии», т.е. сочетать детали и основные линии, динамику больших разделов музыки и микродинамику.

Говоря о динамике, необходимо упомянуть об особенностях исполнения *crescendo* и *diminuendo*. Динамические оттенки на органе существуют в фактуре пьесы, в то время как на рояле они должны быть созданы самим пианистом. Основная трудность в том, как ими воспользоваться при выражении инструментальной идеи органа. С одной стороны – нельзя ограничивать динамические ресурсы, а с другой – нельзя использовать неограниченные возможности фортепиано. Разумный совет дает Ф. Бузони. Он советует, чтобы «на фортепиано единство звучания было достигнуто на протяжении всего оттенка... Но нельзя забывать, что фортепиано существует не для того, чтобы приспособливаться к чему-либо».

Особое внимание следует уделить выбору штрихов. Необходимо учитывать, что органные *legato* и *staccato* довольно редко совпадают с современным толкованием данных штрихов. Причину этого следует искать в физических свойствах звука, извлекаемого органом. Звук, исходящий из органной трубы, не рождается в одно мгновение, т.к. труба должна наполниться воздухом. Каким же способом исполнять органные сочинения? В этом вопросе не-

обходимо обратиться к тезису Ф. Бузони о приеме игры *non legato* как наиболее соответствующем природе фортепиано. Бузони понимал, что одного *legato* недостаточно для того, чтобы передать специфику звучания органа. Для органа и клавирина была свойственна индивидуальность каждой отдельной ноты, а на современном фортепиано присуще звучание *legato cantabile*. Данный факт обязывает, чтобы во время исполнения сохранялась индивидуальность каждого звука и не происходило слияния нот, не свойственного барочной традиции.

Практика показывает, что очень важной задачей для исполнителя является понимание мотивного строения тем. Сегодня доказано, что между темами, используемыми в композициях для органа и клавирина имеется существенное различие. В связи с этим артикуляция выдвигается в ряд проблем, при решении которых исполнитель должен уделять внимание строению и основным закономерностям музыкальной речи. Кроме того, неотъемлемым моментом является взаимосвязь темпа и артикуляции. И. Браудо утверждает: «Определенный штрих своим характером обосновывает темп. Вне определенного соответствующего ему артикулирования темп оказывается лишенным своего обоснования». Это утверждение можно отнести и к агогике. Практическое изменение тех или иных артикуляционных приемов влечет за собой отклонения от равномерной пульсации.

Подводя итог, необходимо сказать, что, при кажущейся простоте, исполнение органных сочинений на фортепиано ставит множество специфических задач, которые не применимы к сочинениям, изначально написанным для рояля. Каждому исполнителю, прикоснувшемуся к барочной музыке, следует учитывать все вышеуказанные особенности и использовать их для воссоздания эпохи и стиля, воплощенного в фортепианных переложениях.

Список литературы

1. Браудо, И.А.. Об органной и клавириной музыке И.С. Баха / И.А. Браудо. – М., 1981.
2. Швейцер, А. И.С. Бах / А. Швейцер. – М., 1985.
3. Бузони, Ф. Предисловие к I тому ХТК И.С. Баха / Ф. Бузони. – М., 1985.

The article regards features of execution of organ transcriptions of piano music from the standpoint of the categories specific to the instrument.

УДК 373.1.036

Е.А. Цымбалюк,
кандидат педагогических наук, доцент БГУ (г. Минск)

О НОВЫХ ПОДХОДАХ К СРЕДСТВАМ ОБУЧЕНИЯ В МУЗЫКЕ

Рассматривается одна из актуальных проблем современной музыкальной педагогики – проблеме электронных средств обучения музыке. В статье обобщаются методические принципы решения проблемы в опоре на педагогическую теорию и практику.

Реалии сегодняшнего времени требуют от школьного музыкального образования разработки системы принципиально новых средств обучения музыке. Подобные средства должны: соответствовать современным образовательным технологиям, направленным на [1] конструирование оптимальных образовательных систем, разработку и реальное воплощение компонентов педагогического процесса, дающих гарантированный позитивный результат; быть созвучными природе музыкального искусства [2] – главному назначению музыки как источника музыкального общения или единения людей вокруг яркого позитивного начала; отвечать задачам компьютеризации образовательного процесса на всех его уровнях, конкретно [3] – являться программной и методической поддержкой процесса преподавания, имитировать процессы, протекающие в реальности.

Немаловажную роль в системе средств обучения может играть виртуальная экскурсия. Экскурсия в ее педагогическом понимании есть такая организация учебного процесса, которая позволяет проводить наблюдения, а также изучение различных предметов, явлений и процессов в естественных условиях [1]. Соответственно виртуальную экскурсию на уроках музыки можно понимать как организацию музыкально-образовательного процесса, позволяющую наблюдать, анализировать и оценивать разнообразные явления музыкального искусства в наиболее естественных условиях их бытования. Создание, в частности, виртуальной экскурсии «Музыкальное путешествие в оперу», которой занимается автор данной статьи, актуально по следующим основным позициям: 1) оперный жанр как вид музыкально-театрального искусства, основанный на синтезе слова, сценического действия и музыки, в

наиболее полной мере соответствует ассоциативной природе музыкального восприятия-мышления человека. Обращение к оперному жанру в рамках виртуальной экскурсии будет способствовать более глубокому пониманию младшими школьниками природы музыкального искусства и музыкальной деятельности по сравнению с другими искусствами, восполнять объективно небольшой запас жизненных и музыкальных впечатлений учащихся; 2) специфика виртуальной экскурсии в наибольшей степени соответствует природе индивидуальной музыкальной культуры личности. Виртуальная экскурсия способна активизировать все аспекты приобретаемого школьниками музыкального опыта, поскольку в равной мере задействует эмоциональную, интеллектуальную и исполнительскую стороны общения школьника с музыкальным искусством; 3) оперный жанр как никакой другой способен привлечь внимание школьников к стилевым особенностям музыки разных эпох и способам воплощения художественного содержания в музыкальном искусстве.

Концептуальными основами разработки могут явиться следующие.

1. Принцип наглядности, суть которого, как известно, состоит в привлечении к изучению нового учебного материала всех органов чувств ребенка. Полноценное восприятие музыки предполагает не только чуткий музыкальный слух, но и богатую сенсорную и эмоциональную культуру, наблюдательность, творческое воображение. Соответственно разрабатывая в опоре на принцип наглядности виртуальную экскурсию «Музыкальное путешествие в оперу», следует обеспечить эмоциональную настройку на восприятие школьниками последующего музыкального материала, т.е. создать посредством слова нужный эмоциональный фон. Для этого уместно: 1) использовать занимательные факты из истории становления оперного жанра, из биографии отдельных мастеров оперного искусства; 2) включать учащихся, на доступном им уровне, в исторический и социальный контекст того или иного этапа становления оперного жанра; 3) обращаться в образной форме к художественно-творческому и психологическому портрету автора оперного спектакля; 4) обеспечивать посредством слова логический переход от одного фрагмента оперного спектакля (вариант – исторического этапа развития оперного жанра) к другому; 5) преднамеренно вычленять в музыкальном материале характерные интонации, ритмоформулы, тембровые краски, мелодические обороты; 6) использо-

вать в процессе звучания последних зрительные ассоциации (репродукции картин, абстрактную цветовую палитру, графическую и нотную запись, фрагменты кинофильмов) и словесно-образные сравнения (четверостишия, фрагменты художественной прозы, отдельные слова и фразы); 7) обеспечивать в общении с младшими школьниками виртуальный диалог, предложения с вопросительной интонацией; 8) опираться на уже накопленный учащимися музыкальный опыт (знание особенностей первичных музыкальных жанров, выразительных и изобразительных возможностей музыкального искусства, певческий опыт); 9) придерживаться вариативного характера преподнесения информации, дающего возможность совершать виртуальную экскурсию учащимся с достаточно разным музыкальным и в целом художественным опытом; 10) придерживаться мониторингового режима в работе с учащимися, т.е. обеспечивать периодический анализ (возможно, самоанализ) становления всех компонентов музыкального опыта (знаниевого, исполнительского, аналитического, творческого).

2. Интонационная теория музыки. Виртуальная экскурсия «Музыкальное путешествие в оперу» будет весьма успешной при опоре на протоинтонации – известные еще на заре развития человечества музыкальные эквиваленты типичных жизненных ситуаций (архетипов). В оперном творчестве как ни в каком другом ярко представлены архетипы призыва (хор «Славься!» из оперы «Иван Сусанин» М.И. Глинки), прошения (ария князя Игоря из оперы «Князь Игорь» А.П. Бородина), убаюкивания (ария Волховы из оперы «Садко» Н.А. Римского-Корсакова), вопроса (ария Ленского из оперы «Евгений Онегин» П.И. Чайковского) и др. Активизация «генетической памяти» (Д.К. Кирнарская) младших школьников позволит каждому, вне зависимости от тонкости ощущения звуковысотной линии, воспринимать типичные информационные сигналы и адекватно их расшифровывать.

3. Концепция музыкальной культуры личности. В рамках использования в работе с младшими школьниками виртуальной экскурсии «Музыкальное путешествие в оперу» знание структуры музыкальной культуры личности даст возможность: 1) обеспечить многофункциональность данного электронного учебного издания; 2) рассматривать виртуальную экскурсию как открытую систему, способную адаптироваться к возможно новым учебным программам по музыке, новинкам музыкальной культуры, к изменяющемуся музыкальному сознанию современного школьника; 3) учиты-

вать универсальность экскурсии, ее приемлемость как для уроков музыки, так и для внеклассной музыкальной работы с младшими школьниками.

Список литературы

1. Коджаспирова, Г.М. Технология обучения и воспитания (педагогическая технология) / Г.М. Коджаспирова, А.Ю. Коджаспиров // Педагогический словарь. – М.: Издательский центр «Академия», 2000. – С. 149 – 150.
2. Холопова, В.Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие / В.Н. Холопова. – СПб.: Издательство «Лань», 2000. – 320 с.
3. Демкин, В.П. Классификация образовательных электронных изданий: основные принципы и критерии / В.П. Демкин, Г.В. Можаяева. – Томск, 2003. – <http://www.ict.edu.ru/ft/003621/intro.html>.

The article concerns one of the most actual problems of modern music pedagogy – the problem of music electronic education means. The article gives the methodical principles of further research of the problem on the level of pedagogical theory and practice.

УДК: 780.614.13

А.В. Шкуропата,

*преподаватель кафедры специального музыкального инструмента
факультета искусств ГрГУ им. Я. Купалы (г. Гродно)*

РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ ОРИГИНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА В СОВРЕМЕННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ НА БАЛАЛАЙКЕ

Обозначены причины, которые являются собой корень множества проблем, мешающие развитию оригинального жанра для балалайки, и сделаны акценты на некоторые приоритеты, соблюдая которые, мы сможем эти проблемы решить.

Большинство из тех, кому зададут вопрос: «Что такое балалайка?», ответят, что это русский народный инструмент. Но далеко не каждый сможет вспомнить, как давно и где он этот инструмент слышал, да и как, собственно, этот инструмент звучит. С сожалением приходится констатировать тот факт, что в общественном сознании, как и во времена В.В. Андреева, балалайка прочно ассоциируется лишь с фольклорным направлением в исполнительстве.

Реалии сегодняшнего мира таковы, что общественное сознание формируется мощным информационным полем, контролируемым ограниченным кругом лиц. К сожалению, академическое исполнительство на народных инструментах практически не попадает в это информационное поле. Не секрет, что в США, Италии, Японии, Китае, мусульманских странах народные музыкальные инструменты (банджо, мандолина, кото, домбра и др.) имеют совершенно другой статус; человек, профессионально или на любительском уровне владеющий таким инструментом, пользуется большим уважением и популярностью среди сограждан. В вышеназванных странах существуют специализированные радиостанции, телевизионные каналы, на которых транслируются выступления артистов – представителей национальной культуры; записи ансамблей и оркестров народных инструментов; передачи, посвященные проблематике жанра и его перспективе. В нашей стране, отношение к русским народным инструментам и к балалайке в частности, мягко говоря, оставляет желать лучшего. Неискушенные слушатели в большинстве своем относятся к балалайке как к чему-то прикладному, примитивному, а музыканты-академисты, как правило, видят этот инструмент лишь в качестве носителя характерного, народного тембра с соответствующими узкими возможностями его применения.

Очевидно, что главной причиной непопулярности (в широком смысле этого слова) русских народных инструментов является их «народность», их узкая география распространения – Россия, Белоруссия, Украина. К той же причине можно отнести недолгую, по сравнению с академическими инструментами, историю развития нашего жанра. Мы не можем гордиться непрерывной, планомерной эволюцией исполнительства на русских народных инструментах в течение нескольких столетий; выверенной, устоявшейся школой и методикой преподавания; мы лишены «классического» репертуара и вынуждены от отсутствия хорошего музыкального вкуса оправдывать наличием собственной, уникальной «музыкальной эстетики».

Наш жанр, действительно, совсем не простой. При внешней доступности, «народности», наши балалайки до сих пор, увы, остаются для композиторов непознанными, и даже, в некотором роде, экзотическими. Не каждый струнный инструмент может похвастаться таким арсеналом всевозможных приемов игры: *tremolo*, одинарное и двойное *pizzicato*; огромное количество комбинаций

гитарного приема; натуральные и искусственные, одинарные и двойные флажолеты; большая, малая и обратная дроби; также нельзя не упомянуть и о характерном и всегда узнаваемом *tremolo vibrato*; многочисленные «спецэффекты» – удары за подставкой, по панцирю, «свист» при резком трении ладони о деку. В настоящий момент музыкант-народник не может позволить себе быть просто хорошим музыкантом, он должен быть личностью, способной своим талантом и харизмой заставить современных авторов обратить на себя внимание. В подавляющем большинстве случаев композитор пишет не просто музыку для балалайки, домры или баяна, он пишет музыку для какого-то определенного солиста, сумевшего наладить с ним творческий контакт, сумевшего его заинтересовать.

На рубеже XX – XXI веков появилось несколько ключевых произведений для балалайки, которые вывели исполнительство на новый уровень. Прежде всего это Третья соната и Концерт для балалайки, струнных, рояля и ударных А.И. Кусякова. В 1997 году написана «Псковская сюита» К.Е. Волкова, в которой композитор наряду с народными темами применил авангардные композиторские приемы. В 2001 году появляется Концерт А.Г. Рогачева (жанр сам композитор определил как фолк-модерн). В 2003 году написан Концерт в двух аффектах А.Г.Тихомирова. Это первый Двойной концерт балалайки, рояля и струнных. В 2007 году состоялась премьера Концерта-монолога для балалайки и оркестра Е.П. Дербенко. Наш жанр богат талантливыми белорусскими композиторами, которые вносят серьезную лепту в развитие и расширение оригинального репертуара для балалайки своими подчас более чем удачными сочинениями. В 1996 году написан Концерт для балалайки и оркестра белорусских народных инструментов Генадия Ермоченкова. В 2008 году Г.К. Гореловой был написан Одновременный Концерт для балалайки и симфонического оркестра. То, что многие ведущие композиторы обратили на балалайку и ее возможности, открывает хорошие перспективы для уверенного пребывания на академической сцене.

Проблема репертуара является доминантной в творчестве любого музыканта, так как именно репертуар является тем инструментом, с помощью которого, в конечном итоге, происходит коммуникация между исполнителем и слушателем. И от того, насколько оригинальной, насколько качественной, понятной и, немаловажно, профессиональной будет эта музыка, тем быстрее наш жанр

будет развиваться, тем быстрее и основательнее русские народные инструменты закрепятся в одном ряду с общепризнанными академическими инструментами. Для любого музыканта репертуар является, по сути, важнейшей категорией его профессиональной деятельности. Как определил профессор М.И. Имханицкий, каково мышление исполнителя, каков его репертуар, таков и статус инструмента. Сам инструмент – это лишь материальный предмет, который не может иметь какой-либо статус в отрыве от реального исполнителя. Таким образом, инструмент в руках разных исполнителей может приобретать разный статус. Если профессиональный исполнитель-балалаечник играет 2-ю венгерскую рапсодию для фортепиано Ф. Листа, то и балалайка выступает в роли академического инструмента. Если исполнитель играет фолк-джаз, то и инструмент выступает в роли эстрадного.

Если мы окинем беглым взглядом основные сочинения для балалайки, написанные за XX век, не нужно быть большим знатоком музыкальной литературы, чтобы ощутить ту репертуарную пропасть, которая разделяет нас с любым из инструментов-представителей симфонического оркестра. Пока музыканты-народники в полной мере не осознают ту катастрофическую нехватку оригинального репертуара, какую на самом деле мы испытываем; не поймут, что без достаточного объема качественной современной музыки, которая в дальнейшем послужит базисом для формирования и оценки новых сочинений, нам не обойтись; пока мы всерьез не озаботимся тем, что концерты нашего жанра интересуют, как правило, лишь наших друзей, – наше дело обречено.

За последние 10 – 15 лет уровень исполнительства на балалайке значительно продвинулся вперед. Появились десятки талантливых молодых музыкантов, лауреатов республиканских и международных конкурсов, чей высокий исполнительский уровень, безусловно свидетельствует об эволюции жанра. В музыкальных училищах и колледжах страны студенты играют произведения, которые лет 10 – 15 назад включались в программу государственных экзаменов в вузах. Будущее русских народных инструментов целиком и полностью зависит от того, с каким рвением мы будем подходить к созданию и пропаганде оригинальной музыки для этих инструментов. Проведение республиканских, международных фестивалей и конкурсов исполнителей на народных инструментах – это просто «кузница» новой оригиналь-

ной музыки. Часто в рамках этих праздников современного исполнительского искусства можно услышать настоящие шедевры оригинальных сочинений.

У балалайки большое будущее, этот инструмент еще до конца не изучен и не раскрыт; но за тот период, который он известен в профессиональном исполнительстве он получил такое развитие, на которое бы иному инструменту не хватило бы и трехсот лет.

The article analyzes some problems in our original genre for balalaika which prevent it development. In this article the author tries to define priorities which can help to solve these problems.

УДК 372.878

И.П. Шоломицкая,

*магистр педагогических наук, преподаватель кафедры
фортепиано факультета эстетического образования БГПУ
им. М. Танка (г. Минск)*

СТРУКТУРА КОНЦЕРТНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ УМЕНИЙ И НАВЫКОВ УЧАЩИХСЯ-МУЗЫКАНТОВ

Рассматривается структура концертно-исполнительских умений и навыков учащихся-музыкантов, формирование и развитие которых актуально в музыкально-образовательной среде школы. Выделяются такие умения и навыки, как психомоторные, интеллектуальные, перцептивно-рефлексивные и артистические. Сформированность именно этих навыков обеспечивает успешность выступления молодого музыканта на эстраде.

Концертное исполнение произведения или программы является неотъемлемым условием музыкальной жизни профессионального музыканта. Сольное выступление становится «лакмусовой бумажкой» и итогом долгой и кропотливой работы исполнителя над техническим и художественным содержанием сочинения. Концертно-исполнительская деятельность осуществляется на протяжении всего творческого пути музыканта-исполнителя: начиная с маленьких и несложных пьес на начальном этапе обучения и заканчивая сложными концертными программами.

На всех этапах обучения ученик показывает результаты своего обучения на эстраде, а именно на академических концертах, технических зачетах, экзаменах, фестивалях, конкурсах и концертных

мероприятиях. Любая из вышеперечисленных форм выступления отличается друг от друга: программой выступления, степенью ответственности, публикой, оценением и другими факторами. Но тем не менее каждое из выступлений – будь то исполнение произведений перед экзаменационной комиссией, доброжелательной публикой или в семейной обстановке – требует тщательной, кропотливой, внимательной работы как самого ученика, так и педагога.

Анализ методической фортепианной литературы показывает, что все существующие методы и рекомендации направлены на формирование концертно-исполнительских умений и навыков у студентов-музыкантов, уже обладающих некоторым исполнительским опытом, самостоятельностью, уровнем самосознания, волей регуляцией, зрелостью в умственном и нравственном отношениях.

К сожалению, развитие этих умений и навыков у учеников школьного возраста изучено недостаточно. Большинство методических рекомендаций для учеников школьного возраста направлено на развитие моторных навыков, технического совершенства или поиск образных решений. А ведь основы концертно-исполнительской деятельности закладываются и формируются именно в период обучения в школе. Проведенные опросы, анкетирования и педагогическая практика показывают, что ученики также испытывают трудности и сложности при подготовке к концертному выступлению на разных возрастных этапах. И причин достаточно много.

Не вызывает сомнений, что подготовка к выступлению – это длительный процесс, включающий в себя не только выучивание произведения (овладение большим комплексом знаний, умений и навыков), но и психологическую подготовку. В связи с этим возникает необходимость выделения групп концертно-исполнительских умений и навыков, опирающихся в своей основе на комплекс способностей, целевых установок и видов исполнительских действий.

Попытаемся дать определение концертно-исполнительским параметрам музыканта. **Концертно-исполнительские умения и навыки** – это специфические для музыкально-исполнительской деятельности операции и действия, владение которыми позволяет исполнителю в максимальной степени реализовать композиторский замысел и свои творческие возможности. При этом, с точки зрения психологии, **умения** (в нашем случае концертно-исполнительские) являются *развернутыми действиями и операция-*

ми, осуществление которых сопровождается осознанием цели, способа действий и условий их выполнения. Важно отметить, что умения сами по себе еще не переходят в автоматизированный навык, а требуют подкрепления упражнениями. В свою очередь **концертно-исполнительские навыки** представляют собой *музыкально-исполнительские действия, отдельные операции которых стали автоматизированными в результате упражнений.*

Рассматривая концертно-исполнительские умения и навыки учащегося-пианиста, мы разделили их на психомоторные, перцептивно-рефлексивные, интеллектуальные и артистические. Каждая из названных групп навыков имеет свои особенности формирования, закрепления и реализации в исполнительской деятельности музыканта-школьника. Остановимся на них более подробно.

Психомоторные навыки. Двигательный навык в психологии определяется как действие, сформированное путем повторения, характеризующееся высокой степенью освоения и отсутствием поэлементной сознательной регуляции и контроля [1]. Формирование двигательного навыка предлагается рассматривать как целую цепь последовательно сменяющих друг друга фаз разного смысла и качественно разнородных механизмов. Каждая такая фаза предполагает активную психомоторную деятельность самого человека. Такая внутренняя и внешняя активность составляет сущность любого двигательного упражнения.

Элементарные пианистические психомоторные навыки являются необходимым предварительным условием овладения огромным комплексом концертно-исполнительских умений и навыков. Взрослые музыканты владеют множеством простых навыков музыкальной деятельности и считают их чем-то само собой разумеющимся. Удобная посадка за инструментом, постановка руки, аппликатурные навыки, координационные движения рук, владение основными способами звукоизвлечения (толчок, удар, нажим, взятие), навыки педализации – сложные навыки, но и ими большинство из исполнителей музыкантов овладевают на начальном этапе обучения.

В отличие от научения понятиям и принципам, которое в основном никогда не заканчивается, то есть никогда не достигается полного и окончательного понимания, психомоторные навыки можно представить как обладающие конечным оптимальным уровнем овладения. Это не означает, что совершенное владение достигается всеми обучающимися. Просто оказывается возможным анализ

действий и описание типов реакций, оптимальных для осуществления исполнительской деятельности.

Перцептивный навык – автоматизированные чувственные отражения свойств и характеристик знакомых, неоднократно воспринимавшихся прежде предметов. В нашем случае это умение корректировать собственное эмоциональное и физическое состояние до, во время и после выступления.

К группе **перцептивно-рефлективных** навыков и умений мы относим оценку собственного эмоционального и физического, коррекцию эмоциональных состояний, снятие физического напряжения, контроль энергии, психологическую устойчивость к случайным ошибкам на эстраде и др.

Очень часто приходится слышать от некоторых, что дети не переживают эстрадное волнение, а само выступление для них является как бы продолжением игры и праздника. Однако проведенное анкетирование педагогов и учеников ГУО «Гатовской ОСШ», а также беседы с учителями, имеющими большой опыт работы с детьми показывают, что часто одним из факторов срывов и больших потерь на сцене является неумение владеть собой и контролировать эмоциональное и физическое состояние.

Безусловно, уровень осознанности и контроля собственных состояний у взрослых музыкантов и учеников школы будет разным. Но именно с младшего школьного возраста мы приучаем их к саморегуляции, произвольности поведения, воли (ребенок научается делать то, что надо, а не то, что хотелось бы), развиваем рефлексию (умение ребенка осознавать то, что он делает, что и как уже сделано и аргументировать, обосновывать свою деятельность), формируем самооценку. Овладение основами перцептивных умений и навыков позволяет ученику больше узнать свои возможности, справиться с трудными стрессовыми ситуациями и, преодолев их, реализовать свой исполнительский замысел с минимальными потерями.

Интеллектуальные навыки – автоматизированный прием, способ решения встречавшейся ранее умственной задачи. Это наиболее сложный и объемный комплекс концертно-исполнительских умений и навыков. Исходя из направленности действия, эту группу умений и навыков мы разделили на подгруппы: организаторские и музыкально-художественные умения.

Опыт великих пианистов показывает, в предконцертный период необходимо соблюдать определенные психологические условия.

Следует отдавать себе полный отчет в том, *как* репетировать, *когда* репетировать, *что* (какую пользу) нужно извлекать из репетиции, какие замечания *можно*, а какие *нельзя* делать *во время* и *после* репетиционного исполнения произведения. В связи с этим возникает необходимость говорить о комплексе *организаторских умений*.

Составление плана собственных занятий, расписания уроков, самоорганизация, ответственность и дисциплинированность – важнейшие условия успешности обучения. Занятия в общеобразовательной и музыкальной школе, многочасовая домашняя работа занимают много времени. Не говоря о том, что для продуктивности обучения и хорошего самочувствия ребенка необходим полноценный отдых. В виду этого каждый ученик должен уметь организовать и спланировать собственное время.

Наиболее высоким показателем сформированности концертно-исполнительских умений и навыков является способность раскрытия образного содержания произведения, ярко выраженная исполнительская индивидуальность в интерпретации произведения (индивидуальная концепция), умение воплотить стилистические особенности музыки композитора. Для всего этого ученику необходимо овладеть комплексом *музыкально-художественных умений*.

В исполнении для регуляции своих действий важным является идеальный звуковой образ, так как, чтобы играть, необходимо четко представить звучание. Поэтому на всех этапах обучения наряду с моторными должны формироваться навыки более высокого порядка, опирающиеся на *музыкально-слуховые представления*. В эту группу мы включили умения создания и расширения художественного опыта, тезауруса, доведение произведения до сжатой «кодовой» формы (фрэйма), выявление и реализация самых существенных средств музыкальной выразительности и др.

Рассматривая важнейшие концертно-исполнительские умения и навыки нельзя не выделить сценический **артистизм**, сущность которого основана на «глубоком и самодостаточном знании исполнителем своих психофизиологических состояний, активности, потребности и оптимальной частоты в выступлениях» [2, с. 54 – 55]. Умения передавать чувства, впечатления, воззрения (увлеченность), выявление и реализация самых существенных черт художественного образа, установление контакта с публикой требует от молодого исполнителя особой предварительной подготовки.

Возраст ученика и уровень освоенности необходимых концертно-исполнительских навыков и умений тесным образом связаны с активностью преподавателя в музыкально-педагогическом процессе. Естественно, что на первых этапах обучения влияние педагога трудно преувеличить: учитель показывает, объясняет, контролирует выполнение учеником тех или иных исполнительских действий, корректирует их, оценивает и т.д. По мере взросления ученика изменяются и методические приемы преподавателя: исходя из индивидуальных способностей и возможностей ученика, уровня его пианистического развития. Как пишет Г.Г. Нейгауз, «делать как можно скорее так, чтобы быть ненужным ученику, устранить себя, то есть привить самостоятельность мышления и методов работы» [3, с. 200].

Прочно усвоенные и закрепленные на начальном этапе обучения концертно-исполнительские умения и навыки будут своеобразной базой для их дальнейшего совершенствования. Правильное руководство и контроль со стороны педагога – одно из самых важных условий успешности ученика. Условия создания благожелательной атмосферы в классе по большей части зависят от умения учителя закрепить научение ученика, мотивировать его и создать положительно отношение к новому научению. Безусловно, знание педагогом закономерностей этапов, механизмов и условий формирования концертно-исполнительских навыков и умений будет способствовать наиболее эффективному их усвоению для возможности более полной и свободной реализации их учеником.

Овладеть этими умениями без помощи педагога в школьном возрасте не возможно. Учитель занимает в процессе обучения как бы промежуточное место между учеником и изучаемым им предметом – музыкой. По выражению В.И. Петрушина, для своего ученика он может стать либо магическим кристаллом, глядя через который можно увидеть волшебный необыкновенно красивый мир, либо увеличительным стеклом, при помощи которого можно разглядеть предметы, не видимые невооруженным глазом, либо мутным оконным стеклом, при взгляде через которое мир может показаться таким, что ради него не стоит покидать своего жилища [4, с. 21].

Таким образом, выделенная структура концертно-исполнительских умений и навыков учащегося-пианиста представляет собой большой комплекс и предполагает в их исследования опору на

средовой подход. Залогом успешной дальнейшей работы в русле музыкального исполнительства являются усвоенные и закрепленные на начальном этапе обучения концертно-исполнительские умения и навыки учащихся.

Данная проблема является весьма актуальной и требует своего внимательного и заинтересованного исследователя.

Список литературы

1. Словарь психолога-практика / сост. С.Ю. Головин. – 2-е изд. – Минск, 2003.
2. Вифляев, В.Е. Артистизм как творческо-исполнительский акт / Музыкальная психология и психотерапия. – № 3. – 2009.
3. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога / Г.Г. Нейгауз. – М.: Гос. муз. изд-во, 1961. – 319 с.
4. Петрушин, В.И. Музыкальная психология / В.И. Петрушин. – М.: ВЛАДОС, 1997. – 384 с.

The structure of concert-performing abilities and skills of pupils-musicians, forming and development of which is actual in musical-educational circle of school is considered in this article. Such abilities and skills as psychomotor, intellectual, perceptual-reflexive and artistically are selected. The formation of such skills secures successfulness of a young musician performance.

СОДЕРЖАНИЕ

Секция 3. Изобразительное искусство и проблемы современного культурного развития.....	3
<i>Woźniak M.A.</i> Ochrona obiektów zabytkowych w świetle konwencji i zaleceń międzynarodowych.....	3
<i>Атрахович Е.И.</i> Искусство плаката Беларуси XX века. Этапы. Тенденции.....	12
<i>Богустаў А.П.</i> Асаблівасці выканання пленэрных заданняў вучнямі мастацкіх школ і студэнтамі першага курса мастацка-педагагічных спецыяльнасцей (з вопыту выкладання).....	17
<i>Барвенава Г.А.</i> Каштоўныя тканіны як дарунак, мыта, даніна, здабыча.....	25
<i>Бурчик А.И.</i> Специфика акварельной живописи как учебного предмета.....	30
<i>Быстрова О.И.</i> Роль функционально-утилитарного аспекта в формировании художественного решения тканей бытового назначения.....	35
<i>Гайдукова Ю.А.</i> Класіфікацыя беларускага сцэнічнага касцюма, створанага на аснове народнага, паводле метадаў інтэрпрэтацыі.....	41
<i>Герасименко И.Я.</i> Этапы становления дизайна, его современные задачи.....	46
<i>Густова Л.А.</i> Национальные духовные символы в современном сакральном искусстве.....	53
<i>Дзягилев Л.Е.</i> К вопросу о синтезе в монументальном искусстве Беларуси. Творчество архитектора Л.М. Левина.....	57
<i>Дулуб А.И.</i> Быстрый рисунок как средство изучения и эстетического освоения пластики человека.....	62
<i>Дундяк И.Н.</i> Мотивы декоративно-прикладных произведений Опанаса Залывахи.....	66
<i>Заброцкая В.С.</i> Совершенствование художественной подготовки будущего учителя начальных классов.....	71
<i>Калкоўская Э.У.</i> Уплыў эстэтыкі заходнеўрапейскага рамантызму на творчасць Іпаліта Гараўскага (на прыкладзе карціны «Ля крыжа. Смерць паўстанца»).....	75

<i>Князева К.М.</i> Мастацкія асаблівасці сцэнаграфічных твораў у Беларускай рэспубліканскай тэатры юнага глядача ў кантэксце развіцця рэжысуры на сучасным этапе.....	78
<i>Ковш Н.А.</i> Актуальные проблемы исследования фотографии.....	83
<i>Коляго А.В.</i> Практические аспекты развития творческого мышления и воображения на занятиях студии изобразительного искусства.....	89
<i>Лежанская П.В.</i> Определение термина «фотографика».....	93
<i>Не Ци.</i> Инструменты и материалы, используемые в традиционной китайской живописи.....	96
<i>Пенькова О.А.</i> К вопросу о гламуре.....	101
<i>Пілецкая Г.В.</i> Манументальна-дэкаратыўныя творы ў экстр’ерах грамадскіх будынкаў Гродна.....	104
<i>Подорожня В.В.</i> Народное искусство соломоплетения в аспекте современного развития.....	111
<i>Почкаева О.А.</i> Особенности формообразования товарного знака. Социокультурный аспект.....	113
<i>Русачек Е.В.</i> Станковая графика Гродненщины 1980-х годов.....	118
<i>Стасенко В.В.</i> Национальная форма и личная харизма как доминанты художественного метода известного мастера украинской графики Софии Караффы-Корбут.....	125
<i>Тарасевич О.В.</i> Элементы кино в пространстве живописного портрета: кадрирование.....	135
<i>Тарутин Е.А.</i> Авторская кукла в мировой художественной культуре.....	138
<i>Толкачёва Л.И.</i> Влияние стиля рококо на художественный металл Беларуси XVIII века (на примере католических монстранций).....	141
<i>Чайко М.П.</i> Гарадская скульптура – кітч або навацыя ў мастацтве?.....	146
<i>Чуйко О.Д.</i> Марийский культ в художественной культуре Карпатского региона.....	152
<i>Шинкевич А.Н.</i> История развития информационных средств в период научных и технических открытий.....	157
<i>Шымелевіч Г.Г.</i> Мультымедыйныя дэманстрацыйныя матэрыялы ў вывучэнні гісторыі мастацтва.....	160
<i>Шунейка Я.Ф.</i> Беларуская пейзажная графіка 1900 – 1950-х гадоў.....	163
<i>Янкоўскі С.М.</i> Пошук пластыкі ў малюнку.....	166

Секция 4. Вопросы методологии и методики музыкального образования.....	169
<i>Ананченко Г.В., Гречко А.А.</i> Формирование представлений о выразительных средствах музыки у младших школьников.....	169
<i>Антончик А.Н.</i> Эмоционально-волевой аспект дирижёрского искусства.....	173
<i>Була М.И.</i> Комплексное развитие исполнительского мастерства музыканта.....	177
<i>Vaiva Jucevičiūtė-Barikevičienė.</i> The future music teacher's competences development.....	182
<i>Гаврикова Е.Н.</i> Музыкальный показ и его роль в формировании музыкально-слуховых представлений ученика в классе фортепиано.....	186
<i>Гончарова Е.П.</i> Вопросы интерпретации с точки зрения современной методологии педагогики музыкального образования.....	189
<i>Daiva Žitkevičienė.</i> Experience of an early instrumental playing.....	192
<i>Жилинская Т.Г.</i> Процесс становления лекторского мастерства в подготовке будущих преподавателей к музыкально-лекторской деятельности.....	198
<i>Зайцева А.В.</i> Общие дидактические требования к созданию учебного пособия.....	203
<i>Zita Grigienė.</i> Locality as impulse and expression of education and pedagogical creation.....	205
<i>Иватович Ю.С.</i> Педагогическое общение в индивидуальном обучении.....	209
<i>Каминская И.А.</i> Самостоятельная работа студентов в классе вокала (методологический аспект).....	214
<i>Ковалевская А.А.</i> Колыбельные песни в пренатальном развитии будущего ребенка.....	219
<i>Кожневская А.Б.</i> Музыкальная грамота на уроках музыки в 1 классе общеобразовательной школы: донотный период. (Практический аспект).....	224
<i>Козел С.Г., Клёнина В.В.</i> Использование современной белорусской музыки в процессе подготовки учителя начальных классов.....	230
<i>Королева Т.П.</i> Визуальная интерпретация музыкального языка на основе компьютерных технологий.....	233

<i>Кузьмініч М.Л.</i> Дыферэнцыяцыя і генералізацыя мэтавых устаноў у тэорыі і практыцы агульнай музычнай адукацыі.....	238
<i>Лантух Т.В.</i> Организация самостоятельной работы студентов в классе музыкального инструмента.....	241
<i>Меркулова Л.И., Захаров В.И.</i> Особенности звукописи в миниатюрах для фортепиано «Античные образы» Владимира Захарова и их исполнительское осмысление.....	243
<i>Панина Н.А.</i> Работа над звукоизвлечением на домре с использованием акустических закономерностей звукообразования.....	248
<i>Полякова Е.С.</i> Гуманизация и демократизация музыкального образования (методический аспект).....	252
<i>Слободчикова Т.Г.</i> Дни «Весны» накануне Нового года.....	256
<i>Степкина Л.Ю.</i> К вопросу о развитии музыкального мышления в классе концертмейстерского мастерства.....	264
<i>Сурба А.В.</i> Да праблемы вывучэння беларускай дуды ў усходнееўрапейскім кантэксце.....	268
<i>Фролова Т.Г.</i> Методология преподавания музыкального искусства: значение и перспективы.....	271
<i>Холупова Л.И.</i> Информационные образовательные технологии как фактор эффективности познавательных процессов.....	275
<i>Черниловская Л.О.</i> Об интенсификации процесса обучения в хоровом классе на основе видеозаписи.....	279
<i>Цобкало А.В.</i> К вопросу особенностей исполнения органных произведений на фортепиано.....	282
<i>Цымбалюк Е.А.</i> О новых подходах к средствам обучения в музыке.....	286
<i>Шкуропата А.В.</i> Роль и значение оригинального репертуара в современном исполнительстве на балалайке.....	289
<i>Шоломицкая И.П.</i> Структура концертно-исполнительских умений и навыков учащихся-музыкантов.....	293

Научное издание

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МИРОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Материалы Международной научной конференции,
посвященной памяти профессора УД. Розенфельда

(Гродно, 25–26 марта 2010 г.)

В 2 частях

Часть 2

Техническое редактирование: *Е.С. Франко*

Компьютерная верстка: *М.И.Верстак*

Дизайн обложки: *О.В.Канчуга*

Подписано в печать 23.03.2011. Формат 60×84/16.

Бумага офсетная. Печать RISO. Гарнитура Таймс.

Усл. печ. л. 17,67. Уч.-изд. л. 18,54. Тираж 100 экз. Заказ

Издатель и полиграфическое исполнение:

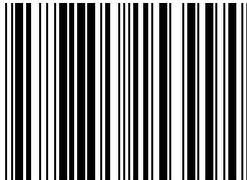
Учреждение образования «Гродненский государственный
университет имени Янки Купалы».

ЛИ № 02330/0549484 от 14.05.2009.

ЛП № 02330/0494172 от 03.04.2009.

Пер. Телеграфный, 15а, 230023, Гродно.

ISBN 978-985-515-399-4



9 789855 153994 >