

Министерство культуры Российской Федерации

**Российская государственная специализированная
академия искусств**

**ИСКУССТВО, ДИЗАЙН И СОВРЕМЕННОЕ
ОБРАЗОВАНИЕ**

**МАТЕРИАЛЫ
IX НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ**

Москва
РГСАИ
11 мая 2023 г.

МОСКВА, 2023

ОТВЕТСТВЕННЫЕ РЕДАКТОРЫ:

Цветкова Елена Олеговна – кандидат искусствоведения, зам . глааного редактора журнала «Художественное образование и наука»

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Козлова Татьяна Владимировна – кандидат философских наук, доцент РГСАИ.

Валитова Марина Галиевна – кандидат искусствоведения, доцент РГСАИ.

Составитель.

Никодимов Игорь Юрьевич – доктор юридических наук, профессор РГСАИ

Оглавление

Абрамова Полина Валерьевна	6
Побожаква Анастасия Алексеевна	6
Особенности реализации культурно-образовательных программ для людей с нарушениями зрительного анализатора	7
Бадалов Олег Павлович.....	16
ПРОФЕССОР М. М. ГЕЛИС КАК ОСНОВОПОЛОЖНИК ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИНКЛЮЗИВНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ.....	17
Борисов Альбер Иванович.....	21
И еще раз о живописи и дизайне (Василий Васильевич Кандинский).....	22
Ван Юй.....	28
Когда современная культура питания встречается	28

с китайской эстетикой.....	28
Варламова Татьяна Петровна	35
Специфика развития музыкальных способностей инструменталистов	36
в коллективном музицировании.....	36
Кириллина Ольга Михайловна	48
Оттепель как ключ к последующим десятилетиям: западники в советской литературе.	49
Диденко Наталья Станиславовна	60
Козлова Татьяна Владимировна	60
Проблема телесности в синестетическом восприятии	61
Комаров Николай Евгеньевич	69
Использование специальных графических материалов при работе над учебными композициями.	70
Андрей Александрович Коновалов	78
Людмила Николаевна Михеева	78
Традиционная русская классика в работе студенческих театров в педагогическом ВУЗе.....	79
Коновалова Нина Анатольевна	83
Особенности архитектуры современных театральных зданий мира: глобальные требования и национальные приоритеты	84
кандидат экономических наук, доцент кафедры экономики Технологического университета....	96
Панов Алексей Петрович	96
ЦИФРОВИЗАЦИЯ ОБРАЗОВАНИЯ: ВРЕМЯ ПОШЛО	97
Кэ Лю	105
Идеальное сочетание образования и кукольного искусства - белорусский кукольный спектакль "В стране невыученных уроков"	106
Ленсу Яков Юрьевич.....	110
Дизайн и социальная коммуникация	111
И.Ю. Маркарянц	116
Парадигмы современной интерпретации русского песенного фольклора	117
О.Г. Овчарова.....	122
Преподавание социогуманитарных дисциплин в творческом инклюзивном вузе:воспитание гражданственности студентов	122
Павильч Александр Александрович.....	128
Компаративные исследования в искусствоведении: теоретический опыт и прикладной потенциал.....	129

Радаева Виктория Сергеевна.....	139
«Хохломская карусель»: хореографическая композиция с использованием традиций народного промысла (взаимосвязь народного танца с этнокультурными и историческими реалиями)»..	140
Сыроежкин Игорь Викторович	148
Бережной Владислав Юрьевич	148
Вопросы предконцертной подготовки.....	149
баянистов и аккордеонистов с дефектом зрения	149
в средних и высших учебных заведениях	149
Цагараев Максим Максимович	155
РОЛЬ АКАДЕМИЧЕСКОГО РИСУНКА В СОЗДАНИИ ЖИВОПИСНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА ПРИМЕРЕ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВУЗОВ	156
Су Жунцзи	163
Использование актерской техники Майснера в преподавании театрального исполнительства.	163
Тихонова Ксения Андреевна	167
Совместные творческие проекты белорусских и зарубежных мастеров войлоковаляния	167
Федулова Светлана Геннадьевна	175
Керамика – от ремесла до искусства.....	176
Востров Игорь Михайлович.....	183
Филатова Наталья Алексеевна	183
Островский на учебной сцене РГСАИ	184
Хайрулина Анна Валерьевна	195
Стилевые проявления «Сурового стиля» в творчестве художников Дальнего Востока в 1960-1980 гг.	196

Абрамова Полина Валерьевна

кандидат культурологии, доцент кафедры
музейного дела Кемеровского
государственного института культуры.
г. Кемерово, ул. Ворошилова, д. 17

Побожаква Анастасия Алексеевна

аспирант кафедры музейного дела
Кемеровского государственного
института культуры.
г. Кемерово, ул. Ворошилова, д. 17

Abramova Polina Valerievna

Candidate of Cultural Studies, Associate
Professor of the Department of Museum
Affairs of the Kemerovo State Institute of
Culture.
Kemerovo, st. Voroshilova, 17

Pobozhakova Anastasia Alekseevna

postgraduate student of the Department of
Museum Affairs
Kemerovo State Institute of Culture.
Kemerovo, st. Voroshilova, 17

Особенности реализации культурно-образовательных программ для людей с нарушениями зрительного анализатора

Features of the implementation of cultural and educational programs for people with visual analyzer disorders

Аннотация : В данной статье описана методика проведения культурно-образовательных программ, адаптированных для лиц с нарушением зрительного анализатора. Уникальность программ заключается в том, что они реализуются с использованием тактильных копий музейных предметов. Помимо тактильного знакомства используется метод мультисенсорного восприятия.

Ключевые слова: живой урок, незрячие и слабовидящие, мультисенсорное восприятие, тактильный экспонат, музей

Abstract : This article describes the methodology of conducting cultural and educational programs adapted for people with visual analyzer disorders. The uniqueness of the programs lies in the fact that they are implemented using tactile copies of museum objects. In addition to tactile acquaintance, the method of multisensory perception is used.

Keywords: live lesson, blind and visually impaired, multisensory perception, tactile exhibit, museum

Сегодня активно развивается образовательная функция у музеев и учреждений музейного типа, реализуются социокультурные проекты, направленные на социализацию и инкультурацию личности, разрабатываются просветительские программы. Налаживается связь музей-школа: в рамках развивающей субботы школьника, а также общеобразовательного процесса проводятся музейные мероприятия для обучающихся. Однако существует острая потребность адаптации подобных программ для различных категорий потенциальных посетителей, в том числе для лиц с нарушением зрительного анализатора.

Кемеровский государственный институт культуры не остается в стороне от данного направления и создает экспериментальные проекты с участием студентов профильных специальностей. На базе КемГИК с 2017 г. реализуется культурно-образовательный проект «Живые уроки Кузбасса» для дошкольников и школьников. Основная его цель - актуализация этнокультурного наследия, такая направленность, в первую очередь, обусловлена полиэтничностью региона. На территории Кузбасса компактно проживают два коренных малочисленных народа – шорцы и бачатские телеуты, в суровых условиях Сибири особым образом формируется культура русского старожильческого и переселенческого населения. Актуальность этнокультурного образования подчеркивается педагогами [1]. Задачей проекта является репрезентация всех компонентов этнокультурного наследия в максимально доступной и наглядной форме. В ходе «живых уроков» обучающиеся знакомятся с традиционным жилищем, костюмом, культурой быта, хозяйственными занятиями, ремеслами, а также элементами духовной культуры, обрядности и играми.

Программы носят выездной характер, применяются методики, адаптированные для различных возрастных групп, что позволяет охватить широкий круг аудитории. Но до недавнего времени лица с ограниченными возможностями здоровья не имели возможности быть задействованы в данном проекте. Осознавая важность инклюзивных практик, организаторы проекта приступили к разработке адаптивных программ, которые были бы доступны и понятны лицам с нарушением зрительного анализатора [2]. В Кемерово работает специальная коррекционная общеобразовательная школа-интернат для незрячих и слабовидящих детей, педагоги данной школы сформировали социальный запрос на проведение мероприятий этнокультурной направленности, так началась работа в данном направлении.

Основным принципом при разработке программы стала ориентация на мультисенсорное восприятие. Отсутствие возможности зрительно воспринимать информацию необходимо компенсировать, задействовав другие органы чувств. Остальные принципы проведения «живых уроков» остались прежними: интерактивность, театрализация, игровой характер.

«Живой урок» является комплексной формой культурно-образовательной деятельности, то есть состоит из нескольких элементарных, таких как экскурсия, ролевая игра, конкурсы и мастер-классы. Комплексность позволяет применять широкий спектр методов и средств, а также способствует

соблюдению принципов интерактивности и театрализации. Также комплексный характер позволяет внедрять адаптивные технологии.

Для каждой из обозначенных форм используются свои приемы адаптации. Экскурсия – наглядный процесс познания окружающей действительности, основным методом экскурсии является показ, а, следовательно, в основе данной формы лежит зрительное восприятие. Это означает, что необходимо разработать приемы, компенсирующие недостаток зрительного восприятия, активизирующие иные органы чувств. Основным способом компенсации является замена зрительного восприятия тактильным. При этом стоит учитывать, что осязание не способно в полной мере заменить зрение, так невозможно получить целостное представление о предмете, поэтому тактильный осмотр сопровождаются тифлокомментарием [3].

Тифлокомментирование включает в себе характеристику предмета, окружающего пространства или действия в упрощённом формате, с максимально лаконичным описанием. Данная техника используется для пояснения незрячему и слабовидящему человеку того, что он наблюдает в данный момент, но не способен воспринимать в полной мере. У человека, имеющего особенности зрительного восприятия, отсутствует вообще или работает не в полную меру канал зрительного восприятия информации, тифлокомментирование как раз замещает или дополняет его. [4]. Главный принцип тифлокомментирования – восполнение привычного текста визуально-вербальным переводом. [5].

Адаптивная экскурсия предполагает знакомство с тактильной копией предмета и рассказ о нем. Причем интерпретатор не только излагает необходимую информацию о предмете, но и обязательно описывает его. Рассказ начинается с приема описания, которое строится с учетом требований тифлокомментирования, оно должно быть максимально ясным и понятным. Зачастую, особенно для слепорожденных, необходимо не только описывать внешние характеристики предмета, но сравнивать его с тем, что посетителю хорошо знакомо [6], то есть использовать методический прием аналогии. И если форму и размер удастся передать таким образом, то, например, цвет – более сложная для восприятия характеристика. В данном случае используется прием ассоциации, цвет транслируется через ощущения. Однако, это направление требует более детальной разработки.

Интерактивность программы достигается за счет включения такой формы как ролевая игра. Данная форма основывается на проигрывании участниками определенной роли. В мероприятиях этнокультурной

направленности ролевая игра представляет собой моделирование нематериальных объектов культурного наследия: бытовых процессов, игровых технологий, элементов обряда, традиционных занятий и т.д. Для наглядности при включении ролевой игры в комплексную музейную программу интерпретатор сначала сам создает имитационную модель действий (или транслирует зафиксированный объект на фото или видео), после чего предлагается воссоздать данное действие участникам мероприятия. Адаптация ролевой игры предполагает, во-первых, тифлокомментирование при демонстрации имитационных моделей интерпретатором, во-вторых, тактильное знакомство с предметами, которые используются в рамках моделируемых процессов. Несмотря на имеющиеся сложности в адаптивных «живых уроках» удалось соблюсти принцип интерактивности. С помощью волонтеров участники программы могут принять участие во всех моделируемых действиях. Ролевая игра также способствует мультисенсорному восприятию в максимальной степени: в процессе задействуются тактильный, кинестетический и аудиальный каналы, то есть участвуют все компенсаторные чувства.

Мастер-класс также должен основываться на принципе мультисенсорности и ориентирован на активизацию различных каналов восприятия. При проведении мастер-класса сначала тактильно осматривается воспроизводимый предмет, затем ведущий мастер-класса, поэтапно демонстрируя технологию, обязательно сопровождая свои действия тифлокомментированием, одновременно волонтеры помогают участникам программы повторить действия [7].

Культурно-образовательная музейная программа «Живые уроки Кузбасса», направлена на актуализация регионального этнокультурного наследия. разработана для характеристики традиционной культуры местных народов и особенностей их межэтнических отношений. В максимально простой форме, доступно и в то же время информативно презентуется культура коренных народов и русских Кузбасса, а также результаты их межэтнического взаимодействия. В программе используются предметы, соответствующие критериям информативности и репрезентативности. Внимание акцентируется на таких компонентах традиционной культуры как: жилище, хозяйственные занятия, ремесла элементы костюма, духовная культура.

Традиционное жилище презентуется за счет создания тактильных макетов. Такой способ позволяет познакомиться с конструктивными особенностями здания. Для презентации традиционного жилища оптимальным видится создание тактильных макетов, позволяющих продемонстрировать

конструктивные особенности. Информация о размерах жилища передается с помощью использования приема аналогии (с человеческий рост, примерно два человеческих роста и т.д.).

При презентации традиционного костюма актуализируются такие его особенности как материал, крой, декор. Это возможно сделать за счет тактильного восприятия фрагментов ткани и описания их цвета путем ассоциативного сравнения, тактильных ощущений. Например, костюм бачатских телеутов изготовлен из атласной ткани, во время ее тактильного осмотра сообщается, что она гладкая, блестящая, ярких цветов. Костюм шорцев, напротив, шился из домотканого кендырного волокна. При описании уточняется, знают ли школьники как выглядит сухая трава, что она серо-бежевого цвета, что ткань жесткая и прочная, грубого переплетения.

Не только материал, но и крой может быть презентован за счет создания моделей костюма – уменьшенных копий с сохранением цветовых характеристик. Такие модели не только позволяют тактильно ознакомиться с материалом, это позволяет лицам с остаточным зрением, посмотрев на предмет под разным углом, уловить цветовые характеристики наблюдаемого объекта.

При презентации костюма важно актуализировать не только материал и крой, но и декоративные элементы и орнамент. Для этого создаются специальные рельефно-графические копии. При их создании масштаб изображения меняется, а сам рисунок упрощается, что помогает преодолеть порог чувствительности. Мелкие детали практически неразличимы тактильно, поэтому необходимо смоделировать рисунок так, чтобы он был «читаем». [8].

Традиционные хозяйственные занятия актуализируются за счет наиболее репрезентативных предметов – орудий труда. Например, телеуты относятся к хозяйственно-культурному типу кочевников-скотоводов. Следовательно, можно отразить данное занятие за счет элементов конской упряжи., продемонстрировать подкову, стремя, хлыст и т.д. Шорцы же относятся к охотникам-собираем лесотаежной зоны, значит, необходимо отобрать предметы, связанные с этими занятиями, например, приспособление для сбора ягод – бралочка, или элементы охотничьего пояса-натруски. Русские являются земледельцами, поэтому можно продемонстрировать серп, цеп и т.д. Для тактильного знакомства с предметами изготавливаются их реплики или используются подлинники из специально созданного интерактивного фонда.

Помимо тактильного осмотра для ознакомления с предметами используется такая форма как ролевая игра, участники программы применяют предметы по первоначальному назначению, что обеспечивает кинестетическое

восприятие. Например, имитируется жатва колосьев, обмолачивание их, сбор ягод с помощью бралочки, удар кнутом. Тактильный контакт с подлинным предметом очень важен, это дает возможность в буквальном смысле прикоснуться к прошлому. Именно поэтому был сформирован интерактивный фонд, куда включены типичные широко распространённые предметы, риск повреждений которых минимален.

Традиционная культура народа не может быть актуализирована без ее духовного пласта. Репрезентация традиционных верований осуществляется за счет тактильных копий культовых предметов. Для религиозных верований коренных народов Кузбасса характерен синкретизм: органично соединяются родовые культы, шаманизм и христианство. Акцент сделан на родовых культах, которые презентуются в аспекте хозяйственной деятельности. Шорцы – охотники, следовательно, у есть духи покровители охоты, для которых изготавливались специальные деревянные изображения. Копии этих культовых предметов выполнены в той же технике, из того же материала и в том же размере, что подлинники.

Ремесла в полной мере не презентуются в рамках «живых уроков», но в структуру включен мастер-класс по изготовлению игровой куклы шорцев и телеутов. Технология изготовления крайне проста, поэтому легко может быть освоена лицами с нарушениями зрения. Методика проведения мастер-класса имеет свои особенности: технология не только демонстрируется, но обязательно сопровождается тифлокомментарием. Также невозможно обойтись без помощи волонтеров, которые помогают освоить технологический процесс.

Так как «живые уроки» рассчитаны на детскую аудиторию, то в программу включаются народные игры. Для репрезентации данного пласта наследия также выбрана такая форма как ролевая игра. При ее проведении очень важно участие волонтеров, они помогают освоить правила участникам, ориентируют их в пространстве. Правила игр упрощаются, минимизируются перемещения в пространстве, исключаются игры на внимательность и подвижные состязания. Однако, в ряде случаев за счет упрощения правил удастся адаптировать такие игры как «городки», «малакай» (телеутский аналог русских «бабок»).

С 2022 г. на базе вуза начинает разрабатываться новое направление в актуализации наследия. Создается Лаборатория по адаптации регионального художественного наследия для лиц с нарушением зрительного анализатора [9]. Предшествовало созданию лаборатории адаптация художественной коллекции вуза. В рамках студенческого проекта «Экспонат» в различных техниках были

созданы тактильные копии картин из коллекции, созданы мобильные станции, которые сегодня размещаются в экспозиционно-выставочном пространстве вуза. Создание лаборатории нацелено не только на дальнейшее изготовление тактильных копий и создание инклюзивных выставок, но и разработку культурно-образовательных мероприятий.

Первым шагом в этом направлении стал «живой урок», знакомящий с художественным наследием коренного народа Кузбасса – шорцев. Этническое художественное наследие презентуется за счет создания тактильной копии рисунков шаманского бубна. Данные изображения отражают не только художественное наследие, но и мировоззрение народа. Рисунки смоделированы и исполнены в технике 3 D печати. При моделировании изображения учитывались особенности тактильного восприятия лицами с нарушением зрительного анализатора. В ходе исследований было установлено, что лучше «прочитывается» объемное изображение, а не углубленное. Была определена его оптимальная высота – 0,5-0,8 см. Изображения упрощались в степени, необходимой для возможности их тактильного восприятия, мелкие детали опускались, при этом не нарушалась целостность рисунка. Для проведения программы создана тактильная мобильная станция, где рисунок дополнен ароматической композицией и выносным элементом. В качестве аромата был выбран запах можжевельника, так как во время проведения шаманом обряда очищения, он окуривал веткой можжевельника. Выносным элементом стала модель шаманского бубна. Данная модель позволяет познакомиться с устройством презентуемого предмета, дать представление о его форме, конструктивных характеристиках. Модель выполнена в уменьшенном масштабе, что обусловлено размерами тактильной станции. Информация о размере актуализируется за счет тифлокомментирования и использования приема аналогии. Для того, чтобы каждый участник программы имел возможность познакомиться с рисунками, изготовлены тактильные пособия в необходимом количестве. Каждое пособие рассчитано на 3-4 человека. Это дает возможность подробно и детально исследовать рисунок. Изготовления таких пособий возможно именно благодаря тому, что рисунки выполнены в технике 3D печати.

При проведении программы актуализируется не только художественное наследие, но и другие элементы традиционной культуры, что позволяет сформировать комплексное представление о народе и его традициях. В итоге мероприятия дети создают свои собственные изображения, которые

могли бы быть нанесены на бубен. Это способствует развитию эстетических способностей, а также более глубокому усвоению полученных знаний.

На данный момент разрабатываются программы эстетической направленности, презентующие художественное наследие региона. Одна из программ будет посвящена истории регионального искусства от истоков до современности. В рамках «живого урока» школьники познакомятся с самым древним видом искусства – наскальной живописи. В Кузбассе сохранилось достаточное количество петроглифов, одна из писаных скал музеефицирована. Дети знакомятся с наиболее репрезентативными образцами первобытного искусства, узнают о технике их создания и семантике. Затем осуществляется знакомство с искусством более позднего периода – знаменитым звериным стилем скифов. На территории Кузбасса было обнаружено значительно количество данных памятников. От скифского искусства постепенно осуществляется переход к народному искусству, затем презентуются работы классических Кузбасских художников, завершается программа знакомством с современной экспериментальной живописью. В ходе программы школьники узнают, как эволюционировало искусство, когда оно зародилось, какие мотивы характерны для различных исторических периодов. Итогом программы становится мастер-класс по созданию произведения живописи. Рисунки также выполнены в технике 3 D печати. Другая программа ориентирована на презентацию особенностей живописи, разных жанров и техник. Школьники знакомятся с наиболее известными работами Кузбасских художников в разных жанрах: портрет, пейзаж натюрморт. Узнают историю их создания, разбирают основные мотивы, художественные приемы. Итогом также становится создание своего собственного шедевра в одном из рассмотренных жанров.

Таким образом, при разработке интерактивных адаптированных программ доминирует подход, ориентированный на мультисенсорном восприятии, которое достигается за счет комбинации тактильного осмотра, тифлокомментирования и кинестетического восприятия. Тактильный контакт с презентуемыми объектами осуществляется за счет создания рельефно-графических иллюстраций, тактильных копий, реплик, а также использования подлинных предметов из интерактивного фонда. Рельефные иллюстрации и тактильные копии создаются в разных техниках и масштабе, с ориентацией на особенностях восприятия лиц с нарушением зрительного анализатора. Изображение упрощается, при необходимости меняется его масштаб. Установлено, что наилучшим образом воспринимается объемное рельефное изображение, высота которого составляет от 0,5 до 0,8 мм. Индивидуальные

тексты интерпретаторов создаются с учетом требований тифлокомментирования, для того, чтобы сделать информацию максимально понятной используются методические приемы описания, аналогии, ассоциации. Для лиц с нарушениями зрения могут быть адаптированы различные формы культурно-образовательной деятельности, как экскурсия, так и ролевая игра, мастер-класс, конкурсные формы. Их адаптация осуществляется также за счет упрощения, телекомментариев и помощи волонтеров, которые помогают ориентироваться в пространстве, выполнять требуемые действия. За счет комплексного подхода к разработке «живых уроков» удастся обеспечить мультисенсорное восприятие, транслировать наследие в доступной и увлекательной форме. КемГИК имеет опыт проведения «живых уроков» этнокультурной направленности и эстетической направленности, но разработанная методика может быть адаптирована к актуализации различных категорий наследия.

Список литературы:

1. Абдуллина Л.Б., Петрова Т.И., Берзина Р.Ф. Роль этнокультурного компонента в развитии личности младшего школьника // МНКО. 2016. №3 (58). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-etnokulturnogo-komponenta-v-razvitiilichnosti-mladshego-shkolnika>
2. Соколова О. Ю. Педагогический потенциал музея в работе с экскурсантами с ограниченными возможностями здоровья // Проблемы современного педагогического образования. - 2020. - № 66-1. - С. 205-208.
3. Приказ Министерства культуры РФ от 16 ноября 2015 г. № 2800 «Об утверждении Порядка обеспечения условий доступности для инвалидов культурных ценностей и благ» // ГАРАНТ: информационно-правовой портал. URL: <http://base.garant.ru/71280536/>
4. Вачеян Лариса Александровна Использование технологии тифлокомментирования в коррекционно-развивающей работе с незрячими детьми // Вестник Костромского государственного университета. Серия: Педагогика. Психология. Социокинетика. 2016. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ispolzovanie-tehnologii-tiflokommentirovaniya-v-korreksionno-razvivayuschey-rabote-s-nezryachimi-detmi>
5. Раренко М.Б. Аудиодескрипция и тифлокомментирование как особые формы реализации аудиовизуального перевода // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2017.

6. Любимова М. Восприятие слабовидящими и незрячими посетителями музейных экспонатов // Музей ощущений: слабовидящие и незрячие посетители. Опыт музея современного искусства "Гараж". - М.: Музей современного искусства "Гараж", 2018. - С. 50-57.

7. Исаханова Ю. Р. Разработка и проведение занятий для слепых и слабовидящих посетителей в естественно-научном музее на примере Государственного Дарвиновского Музея: Методическое пособие. М.: ГДМ, 2019. С. 78.

8. Ваньшин С. Н. Тифлокомментирование, или словесное описание для слепых: инструкт.-метод. пособие / под общ. ред. В. С. Степанова, С. Н. Ваньши-на. М. : ИПТК «Логосвос», 2011

9. Лаборатория Методика актуализации нематериального наследия в рамках различных форм культурно-образовательной деятельности URL: <https://lab.kemgik.ru/>

Бадалов Олег Павлович

кандидат искусствоведения, научный секретарь Фонда содействия сохранению творческого наследия Эмиля Гилельса, преподаватель ГБУДО города Москвы «Детская школа искусств «Юность».

Адрес: 123056, г. Москва, ул. Большая Грузинская, д. 39, кв. 139

e-mail: oleg_badalov@mail.ru

Badalov Oleg Pavlovich

Candidate of Art History, Scientific Secretary of the Foundation for the Promotion of the Preservation of the Creative Heritage of Emil Gilels, Lecturer at the State Budgetary Educational Institution of Education of the City of Moscow "Children's School of Arts" Yunost ".

Address: 123056, Moscow, st. Bolshaya Gruzinskaya, 39, apt. 139

e-mail: oleg_badalov@mail.ru

**ПРОФЕССОР М. М. ГЕЛИС КАК ОСНОВОПОЛОЖНИК
ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИНКЛЮЗИВНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ**

**PROFESSOR M. M. GELIS AS THE FOUNDER OF NATIONAL
INCLUSIVE MUSIC EDUCATION**

Аннотация. В статье представлена историография вопроса развития методики обучения игре на баяне незрячих и слепых обучающихся. Описаны основные принципы работы основателя первой консерваторской кафедры народных инструментов в СССР, выдающегося педагога-новатора, профессора М. М. Гелиса (1903–1976), деятельность которого с незрячими обучающимися осуществлялась в Екатеринбурге и Киеве. Приведены результаты реализации методики М. М. Гелиса в контексте развития музыкальной культуры второй половины XX века.

Ключевые слова: Марк Гелис, баянное исполнительство, незрячие обучающиеся.

Abstract. The article presents the historiography of the issue of the development of methods for teaching blind and blind students to play the button accordion. The basic principles of the work of the founder of the first conservatory

department of folk instruments in the USSR, an outstanding teacher-innovator, Professor M. M. Gelis (1903–1976), whose activities with blind students were carried out in Yekaterinburg and Kiev, are described. The results of the implementation of the methodology of M. M. Gelis in the context of the development of musical culture in the second half of the 20th century are presented.

Keywords: Mark Gelis, accordion performance, blind students.

В последнее время в России прослеживается тенденция увеличения числа детей-инвалидов [5]. Данная ситуация актуализирует проблему создания надлежащих условий для социализации и подготовки к полноценной жизни в обществе детей с ограниченными возможностями здоровья. Один из способов разрешения проблемы – вовлечение таких детей в музыкальное творчество в рамках дополнительного образования, что позволяет расширять кругозор, формировать личность, обогатить жизнь новыми интересами, наладить новые каналы коммуникации ребёнка с окружающим миром. Задача, поставленная автором данной статьи, – рассмотреть методику профессора М. М. Гелиса по обучению игре на баяне малозрячих и слепых детей с целью формирования методологической основы в разработке способов, приёмов, методик работы с упомянутой категорией обучающихся.

С именем Марка Моисеевича Гелиса (1903-1976) связано становление нового пласта советской музыкальной культуры – академического народно-инструментального искусства, он «по праву считается одним из основателей школы художественного исполнительства на народных инструментах, одним из наиболее видных зачинателей формирования высокого профессионализма в этом жанре» [4, с. 9]. В 1934 г. М. М. Гелис основал в Киевской консерватории первую в СССР кафедру народных инструментов, которой он заведовал почти сорок лет. С начала работы заведующим кафедрой Марк Моисеевич создавал собственную многовекторную методику музыкальной педагогики, многие положения которой он разработал, находясь в эвакуации во время Великой Отечественной войны в Свердловске (ныне – Екатеринбург). В это время М. М. Гелис интенсивно работает: занимается со студентами, ведет большую научную и общественную работу. Многие известные исполнители на народных инструментах Екатеринбурга, в том числе и преподаватели кафедры народных инструментов Уральской консерватории, учились у М. М. Гелиса. После окончания войны, когда Киевская консерватория вернулась на Украину,

М. М. Гелис поддерживал контакты с музыкантами Екатеринбурга, неоднократно приезжал на Урал, проводя здесь различные семинары, открытые уроки со студентами консерватории.

Разработку методики обучения игре на баяне незрячих учеников профессор М. М. Гелис начал в Екатеринбурге. Поначалу он создал своеобразный кружок, в котором стали заниматься, преимущественно, инвалиды войны. Всего лишь за несколько месяцев воспитанникам М. М. Гелиса удалось освоить программу музыкального училища и успешно сдать экзамены для поступления в консерваторию.

Метод занятий М. М. Гелиса с незрячими студентами состоял в максимальной рационализации занятий. Специфическим был лишь процесс выучивания текста наизусть. Ввиду того, что у слепого музыканта мышечная память несёт основную нагрузку, Марк Моисеевич разработал так называемый «поточный» метод изложения и освоения материала, при котором память не перегружалась, а наибольшие результаты достигались при наименьшей затрате сил и времени. Этот метод давал ученику «возможность работать одновременно над разрешением нескольких технически не связанных и не зависящих друг от друга задач» [3, с. 129]. Также этот метод предусматривал принцип отработки исполнительских приёмов и средств выразительности на минимальном количестве инструктивного материала. Кроме формирования моторных качеств ученика, методика М. М. Гелиса предусматривала развитие внутреннего слуха, повышение слуховой чувствительности, когда реальное звучание произведения в исполнении ученика становится результатом мысленного предслышания. В качестве примера можно привести воспоминание М. Гелиса: «На одном из занятий с ребятами в Свердловске я диктовал им этюд Черни. И когда закончил диктовать, Яшкевич взял баян и сыграл этот этюд. Значит, пока я диктовал, он ясно представил себе всё – и мысленно, и слухово – и сыграл» [3, с. 130]. Подобный способ изучения произведения можно найти в практике народного артиста СССР, выдающегося пианиста Э. Г. Гилельса, который рассказывал, что «заставил себя мысленно проиграть без остановки всю медленную часть сонаты D-dur Шуберта. И выучил её» [2, с. 148].

Применение методики М. Гелиса осуществлялось не только в высшей школе. Так, в начале 1945 г. в Киеве была открыта двухгодичная школа обучения инвалидов Великой Отечественной войны. Через год школа получила республиканский статус и была переведена в Одессу, где стала частью большого комбината по обучению слепых и малозрячих. Научно-методическое

консультирование преподавателей школы осуществлял М. М. Гелис, разработавший программы обучения и учебные планы.

Методику Марка Моисеевича по работе с малозрячими и слепыми обучающимися применяли его ученики. Например, заслуженный работник культуры Украины А. А. Стрига (1940) – выпускница баянного класса М. М. Гелиса в Киевской консерватории – начала педагогическую работу в 1964 г. в качестве преподавателя музыкальной студии Черниговского отделения Украинского общества слепых. По её воспоминаниям, «это было так страшно – полуслепые или лишённые зрения дети, которые всё делали на ощупь. Очень быстро я почувствовала, как музыка может изменить мир незрячего ребёнка. Благодаря музыке эти дети открывали для себя новый, прекрасный мир искусства. Они с радостью играли и сольно, и в ансамблях. Именно тогда я впервые почувствовала силу искусства, задумалась о его предназначении» [1, с. 113].

Среди известнейших воспитанников М. М. Гелиса, воспринявших и транслировавших его методику обучения игре на баяне малозрячих обучающихся, можно назвать профессоров Ивана Дмитриевича Алексеева (1923-1992) и Ивана Адамовича Яшкевича (1923-2000).

И. Д. Алексеев учился в Уральском индустриальном институте в 1940-1941 гг., откуда был призван на фронт, где ослеп в результате ранения. Он прошёл обучение у М. М. Гелиса в Свердловске. Позже – окончил Киевскую консерваторию (1949), работал в ней преподавателем и профессором (1979), осуществлял концертную деятельность как солист филармонии. И. Д. Алексеев стал первым в СССР баянистом – кандидатом искусствоведения (1954).

И. А. Яшкевич получил начальное музыкальное образование в Московской школе-интернате для слепых (1941), в 1943-1944 гг. преподавал баян в Свердловском музыкальном училище, в 1949 г. окончил Киевскую консерваторию, концертировал. С 1979 г. И. А. Яшкевич – профессор консерватории, автор большого числа переложений и обработок для баяна, авторских композиций.

Таким образом, результативность методики, разработанной профессором М. М. Гелисом, доказана практической деятельностью его учеников, многие из которых не просто приобщились к музыкальному искусству, но и стали выдающимися музыкантами. Подводя итоги, отметим,

что вовлечение в музыкальное творчество детей с ограниченными возможностями здоровья может стать одним из ключевых факторов их развития и адаптации к окружающей среде, формирования как личности, начальным этапом социализации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бадалов О. П. Ангелина Стрига: партитура жизни. Нежин: Аспект-полиграф, 2016. 140 с.
2. Баренбойм Л. А. Эмиль Гилельс: Творческий портрет артиста. М.: Советский композитор, 1990. 262 с.
3. Бендерский Л. Г. Киевская школа воспитания исполнителя на народных инструментах. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1992. 192 с.
4. Бендерский Л. Г. Народный артист России Евгений Блинов. Екатеринбург: Диамант, 1993. 96 с.
5. В России выросло число детей-инвалидов [Электронный ресурс] / URL: <http://www.interfax.ru/russia/436880> (Дата обращения: 10.03.2023).

Борисов Альбер Иванович

доцент РГСАИ, член Московского Союза художников России, член Творческого Союза художников России, член Союза художников России.

Российская Федерация, Москва,
Резервный проезд, 12 (ст. м.
Студенческая)

Borisov Albert Ivanovich

Associate Professor of the Russian State Architectural and Architectural Institute, member of the Moscow Union of Artists of Russia, member of the Creative Union of Artists of Russia, member of the Union of Artists of Russia.

Russian Federation, Moscow, Reserve passage, 12 (metro station Studencheskaya)

И еще раз о живописи и дизайне (Василий Васильевич Кандинский).**And once again about painting and design (Vasily Vasilyevich Kandinsky).**

Аннотация: Статья посвящена поиску и изучению вопроса необходимости «Светотени» и «Цветотона» в творческой практике художников. На примере теоретических концепций выдающегося русского художника и теоретика изобразительного искусства, стоящего у истоков абстракционизма, В.В. Кандинского, исследуется зависимость света и тени в изображении картинной плоскости.

Ключевые слова: Изобразительное искусство, светотень и цветотон, границы света и тени, рисунок, предметность.

Abstract: The article is devoted to the search and study of the need for "Chiaroscuro" and "Color tone" in the creative practice of artists. Using the example of the theoretical concept of the outstanding Russian artist and fine art theorist, who stands at the origins of abstractionism, V.V. Kandinsky, the dependence of light and shadow in the image of the picture plane is investigated.

Keywords: Fine art, chiaroscuro and color tone, the boundaries of light and shadow, drawing, subject matter.

В своей педагогической практике (27 лет преподавания рисунка и не менее 10 лет пластической анатомии) мною так и не нашлось достаточно простой и убедительной методики преподавания, в особенности рисунка. Есть много мастеров, и все они, так или иначе, делятся своим опытом более или менее успешно. Однако, эти схемы и конструкции, обычно геометрические, плохо сочетаются с пластикой природы. Смысл в том, чтобы использовать границу света и тени (конечно, после композиции и установления пропорций). Самая темная часть тени на всей фигуре натурщика поможет установить форму и во многом характеристику природы, и откорректировать пропорции и даже ошибки в контурах. Я считаю — это проще и эффективнее, чем путаться в конструктивных линиях, особенно в рисунках для живописи. Следовательно, установление границ света и тени, иногда трудноуловимых, зависящих от положения источника освещения и положения природы в пространстве, а также границ падающих теней для формирования пространства иногда важнее контуров, и важно для изображения на плоскости.

Чем отличается Ренессанс от Средневековья и Античности? Перспективой Альберти и формулой «Светотени» и теории падающих теней. Это открыло для живописи объемы и пространство. Вдобавок, увлечение анатомией человека и животных, археологией и античным искусством и архитектурой, все это привело к возникновению борьбы, альтернативы между логикой «Светотени» и логикой «Цветотона» (раскрашенного контура). В дальнейшем к победе «Светотени» в Маньеризме и восстановлению гармонии в искусстве Рембрандта, Ван Дейка, Рубенса, Веласкеса, Эль Греко, Иоарданса, Снайдерса и, конечно, появлению новых жанров: пейзажа, натюрморта, и портрета; к становлению реализма и импрессионизма.

Итак, несостоявшийся «Мюнхенский профессор», а В.В. Кандинский, художник и теоретик изобразительного искусства, похоже, действительно мечтал им стать, поэтому и взялся за этот непосильный труд: заложить основы теории абстрактного искусства, которые пока находятся еще в самом начале и требуют самого точного анализа. Начиная с выделения первоэлементов, которыми В.В. Кандинский выбрал «точку и линию», хотя отверг схему и геометрию, к которым можно прийти, анализируя древние орнаменты, «ибо язык их давно умер и нам теперь уже совершенно непонятен». И далее, определяя основные искусства, назвал главной музыку и даже не упомянул литературу. Очевидно, мюнхенские профессора, да и московские искусствоведы, которых художник предпочитал, тут же уличили бы его в «литературности», чего было никак нельзя. А еще нельзя было «предметности».

Еще бы, какая же эта абстрактная живопись, если в произведениях изображались предметы и фигуративность.

Дальше В.В. Кандинский пишет, что предметы у него постепенно растворяются и исчезают. Но как же живопись? Он же учился у художника Антона Ашбе словенского происхождения и непосредственно у живописца Франца Штука, непререкаемого авторитета в рисунке. В.В. Кандинского там уже прозвали «колористом», ибо рисовать он так и не научился (Ф. Штук принял его в свой класс только через год). А «колористы» — это, как правило, пейзажисты. А Василий Васильевич стремился стать композитором в живописи, писать «картины», а не этюды. И, конечно, он согласился с другими живописцами, кто считал «черное и белое» цветом (большинство абстракционистов), хотя и согласился с цветным кругом и наделил свои линии «холодом и теплом» — лирикой и драмой, да еще и звучанием: двузвучиями и многозвучием без музыки. Ну а как же? Без музыки ведь нельзя, а без литературы ничего рассказать невозможно. Ну и, конечно, нужна прочная база — основа-плоскость (О.П), на которой бы резвились его «линии, напрягаясь и направляясь» и держались бы точки, «концентрируясь и эксцентрируясь». Невозможно, все-таки, и без математики. И трудно отделаться от ощущения, что на этой основной плоскости (О.П.) — нотный стан, где резвятся его точки и линии, иногда создавая плоскости, совершенно закрывая от него всю огромную перспективу, все пространство за нотным листом. Иначе можно было бы заметить, что точки вполне могут быть торцами линий, уходящих в перспективу, а линии торцами плоскостей и поверхностей («свободные линии»). Но это ведь геометрия, которая не обязана согласовываться с его «внутренней необходимостью» и не вызывает «душевных вибраций», потому что слишком разумная, «мозговая». В этом В.В. Кандинского, видимо, тоже подозревали.

Вместе с тем, «внутренняя необходимость» и «душевные вибрации» могут быть оценены только самим творцом, его искренностью и честностью. Вот эта броня, с которой уже ничего не смогут сделать даже мюнхенские профессора. Да и нам не хочется подозревать его в неискренности и нечестности. Особенно после того, как Кандинский в «Ступенях» с немалым мужеством и честностью описывает свои страдания в борьбе с природой на этюдах и с рисунком в школе А. Ашбе у Ф. Штука.

И все же, «свободные линии» В.В. Кандинского на некоторых его схемах иногда очень похожи на спирали, уходящие в перспективу. Можно подумать, что идеи «спирального» движения фотонов тогда уже существовали

и мелькали в каких-нибудь сочинениях «мюнхенских профессоров», но возможно, это его замечательная интуиция, как и в отношении к желтому цвету. Это же основная часть спектра солнца, нашей «желтой» звезды. Может быть, отсюда и «душевные вибрации». Его семья какое-то время жила в Одессе (отцу был рекомендован южный климат), ну а солнце же и вращается, и движется по орбите, следовательно, излучение пойдет по сложной спирали.

Но, если сначала поверить в свои «победы» над природой, то «художник своим свободным духом стоит выше природы и может трактовать ее в соответствии со своими высшими целями... и природа является для художника лишь словарем... новые принципы не падают с неба,... однако, этот принцип никогда не должен применяться насильственно... именно «прогресс эмансипации» вырастает из почвы внутренней необходимости, которая... является духовной силой объективного в искусстве... сегодня объективное в искусстве стремится себя проявить особенно напряженно... и чтобы «объективное» выявилось полнее... природные границы устраняются и заменяются объективным элементом формы — конструкцией в целях композиции, не как... геометрической, а скрытой, которая предназначена не столько для глаза, сколько для души» (Цит. По [1]). Думается мне, такая «скрытая» конструкция едва ли будет «объективной». Но, а треугольник, явно плоский, и движется он «вперед и вверх». И «во главе угла» его часто стоит только «один кто-нибудь». Кто это? Если не Гете, не Делакруа, то, скорее всего, сам В.В. Кандинский.

Ну, а если треугольнику дать пространство, то есть, заменить его конусами, для каждого вида искусства, окажется, что конус состоит из основания интересующихся любителей, выше основания — начинающие, еще выше — профессионалы. Круги, естественно, сужаются и наверху — великие, выдающиеся мастера. И «В острие острия» — вдруг, действительно кто-то один. Едва ли. Скорее всего, тот, кому больше повезло, и он стал известным. Но главное, что уже в основании конуса всегда будет много интересующихся разными видами искусства (например: литературой, кинематографом, фотографией, телевидением и т.д.). Это значит, что не только основания конусов будут пересекаться, но и все поверхности их также. И конусная модель обретет вид горной страны, где конусы расширяются и подрастают в разных темпах, но, конечно, сильно взаимосвязанных, не только с искусством, но и с наукой и техникой, кино, фотографией и телевидением. В общем, весь процесс познания. Конечно, могут быть и отдельные вершины, но только до поры до времени, иногда долгого.

В.В. Кандинский интересовался примитивным искусством, что было модно в его время, однако выбрал ориентиром творчество Теодора Руссо, а не Гогена, Ван Гога или Нико Пиросмани, видимо, по степени свободы от геометрии и перспективы. Но как же «точки и линии» и «О.П. и треугольник»? Эту дилемму может решить только сам художник по «душевым вибрациям» и «внутренней необходимости». А стремление к «объективному» пока только стремление. Вот так, признавая «объективное», В.В. Кандинский, исключив настроение и литературу, как слишком «грубые чувства», исключив геометрию, предметность и фигуративность, не заметив «образности», не избежал искушения «конструктивизмом» - сколько там «линий и точек» - первоэлементов. Однако, глубина, но не перспектива же, и не геометрия.

Вот и остался от живописи один дизайн, очень развивающийся и влиятельный. Тот самый дизайн, раньше называвшийся в России прикладным искусством, очевидно, всегда связанным с производством: бытовой техники, одежды и посуды, керамики и стекла, строительством — бетоном, кирпичом, деревом, общественных зданий и офисов, музеев и театров, концертных залов и рынков, инфраструктуры и жилья, всего того, что можно и нужно украсить. А живопись всегда была частью познания жизни, живого человека, природы, словом, науки. А абстрактная живопись, привязанная к (О.П.) так и осталась окраской, то есть, дизайном. Конечно, и в живописи пригодятся «внутренняя необходимость» и «душевные вибрации», чтобы ощутить и понять ту степень обобщения, которая воплотится в образ, задуманный и увиденный художником. Это возможно, но только вместе со всем тем, что наработано человечеством в процессе познания: физикой (оптика, светотень и падающие тени), химией (краски, лаки, разбавители, грунты и т. д.), математикой (геометрия, стереометрия), анатомией (механика, пропорции, конструкция и медицина), астрономией, возможно, науками и искусствами, а скорее всего — всем опытом познания, накопленным (и накапливающимся в будущем) человечеством, не только «по внутренней», но и «по внешней необходимости».

И ставить «точки» пока еще рано, любые точки, и «атомные», глобальные и космические тоже. Ведь со всем этим В.В. Кандинский получил титул «отца абстракционизма», между тем, мне кажется, скорее «дедушки дизайна», что стал таким авторитетом в XX веке, веке войн и разрушений.

Но, а в творчестве никаких наук, только «Внутренняя необходимость и душевные вибрации» и оценить результат может только сам художник и его искренность, и честность и никакой фигуративности и предметности, никакой геометрии — это «грубые» чувства. Однако допускаются Конструктивизм,

сколько там линий и точек (Выставка в Москве в 1912г) и Примитивизм (Теодор Руссо). А как же нефигуративность. И отношение к В.В. Кандинскому мюнхенских профессоров и художников школы А. Ашбе: «Колорист» (как не умеющий рисовать пейзажист, видимо, фигуры человека и перспективы — обычные сложности неопита)? А что же остается для живописи? Видимо, негеометрические пятна, и, кажется, не всякого цвета, точки и линейные конструкции (а это не геометрия?), (А Татлин, Родченко и, наконец, Л. Попова). А «абстрактный экспрессионизм» — вообще несущественно? Не говоря уже о Сюрреализме, Кубизме, Лучизме и т. д. Что же остается? Негеометрические пятна. Это даже не дизайн. Любое пятно имеет границы - контуры и, следовательно, форму. А как же нефигуративность? Значит — не человек, не животное, то есть — не природа, не жизнь. Но нам же интересно: жизнь, планеты, космос — весь Божий мир, а, следовательно, и живопись, как часть познания и история ее развития.

И более 400 лет постоянного соперничества этих логик «Светотени» и «Цветотона». Вмешательство науки и техники (фотографии и кино) мало что изменило, так как очень скоро появился «Цветотон» и в фотографии, и в кино. А проблемы гармонии и колорита остались за художником. Становление вездесущего и властного «Дизайна» отодвинуло «Светотень» к технике и превратило живопись в «Абстракционизм», то есть, фактически «Цветотон» без «Светотени», ибо в «Дизайне» «Светотень» реально существует.

Но рисунок существует как искусство и является основой и скульптуры, и живописи, и дизайна. И поэтому кроме собственных проблем (композиции, конструкции, анатомии, перспективы) должен заниматься и объемами, формой и пространством. А в этом может помочь только «Светотень». Фактически, «Светотень», есть установление границы света и тени и их отношений. Я считаю, для рисунка этого почти достаточно и совсем не нужно установления тоновых отношений — это путает не только зрителей, но часто и самих художников, особенно начинающих и имеет смысл только в каких-то особых, выставочных случаях.

ЛИТЕРАТУРА

[1]. В.В. Кандинский. О духовном в искусстве. М. 1972.

Ван Юй

**Когда современная культура питания встречается
с китайской эстетикой**

**When modern food culture meets
with Chinese aesthetics**

Аннотация. Обеденное пространство - это место, где люди чаще всего проводят время в повседневной жизни. Как объединить традиционную китайскую эстетику с современной культурой столовой, стало проблемой для многих дизайнеров интерьеров. На примере столовых двух разных регионов на севере и юге Китая в этой статье рассматривается, как достичь идеального слияния этих двух направлений в дизайне интерьера с точки зрения традиционной китайской эстетики и современной столовой культуры.

Ключевые слова: китайская эстетика, китайский ресторан, современное питание, культура питания.

Abstract. The dining space is the place where people most often spend time in their daily lives. How to merge traditional Chinese aesthetics with modern dining room culture has become a problem for many interior designers. Using the example of dining rooms in two different regions in northern and southern China, this article examines how to achieve a perfect fusion of these two trends in interior design in terms of traditional Chinese aesthetics and modern dining culture.

Keywords: Chinese aesthetics, Chinese restaurant, modern food, food culture.

Обеденное пространство - это место, где люди потребляют пищу и общаются между собой; это не только место для удовлетворения не только физиологических, но и духовных потребностей людей. Хорошо

спроектированное пространство ресторана может обеспечить клиентам лучшие условия для питания, удовлетворения потребностей потребителей, а в результате, повысить конкурентоспособность ресторана. В то же время дизайн интерьера ресторана - это наследие и развитие ресторанной культуры и эстетики, имеющее важное значение и ценность. Хороший дизайн интерьера ресторана может создать уникальный стиль и атмосферу, передать культуру бренда и философию ресторана с помощью визуальных и аудиальных средств, тем самым привлекая больше посетителей. При оформлении китайского ресторана сочетание традиционных китайских эстетических элементов и современной столовой культуры может создать уникальный китайский современный стиль, привнося ощущение свежести и фирменной идентичности для клиентов.

Традиционная китайская эстетика является результатом тысячелетнего культурного накопления китайской нации и имеет богатый подтекст и глубокий смысл. Китайская эстетика подчеркивает "гармонию и единство", т.е. гармонизацию и баланс элементов в единое целое, формируя общую эстетику. Эта эстетическая концепция отражается не только в формах искусства, таких как архитектура, сады и картины, но и в повседневной жизни; пять элементов инь и ян, фундаментальная концепция в теории китайской медицины, также являются важной частью китайской эстетики. Пять элементов инь и ян подчеркивают баланс и гармонию природы, разделяя все на пять элементов (золото, дерево, вода, огонь и земля) и два полюса инь и ян, создавая уникальный эстетический эффект благодаря взаимодействию и балансу; китайская эстетика подчеркивает "божественный шарм", который является интеграцией внутренней духовной сферы и внешней художественной формы, создавая таинственный и элегантный вид. Четыре сокровища письменного кабинета - это важные канцелярские принадлежности в традиционной китайской культуре, включая перо, тушь, бумагу и чернильный камень. Эти канцелярские принадлежности занимают важное место в китайской эстетике, представляя собой богатое наследие и изысканное мастерство древней китайской культуры; распространенной техникой в китайской эстетике является коллаж, когда различные элементы комбинируются для создания новых художественных форм. Например, в китайской живописи часто используется техника "белого рисунка и раскрашивания", сочетающая набросок и акварель для создания нежного, мягкого эффекта [1, с. 126-128].

Современная практика общественного питания относится к культуре питания людей в современном обществе и выражает тенденции развития индустрии общественного питания. В основном она характеризуется скоростью, удобством, разнообразием и персонализацией, а также уделяет внимание таким аспектам, как питание, здоровье, защита окружающей среды и культурное наследие. Развитие современной культуры питания нельзя отделить от продвижения технологий, таких как интеллектуальные системы заказа, беспилотные рестораны и доставка еды на вынос, на него также влияют различные аспекты, такие как потребности потребителей, образ жизни, экономический уровень и культурная среда.

Ресторан "Дао Цянь "

Пекинский ресторан "Дао Цянь" - это высококлассный ресторан для проведения деловых банкетов. В оформлении интерьера принята концепция дизайна в "классическом китайском стиле", сочетающая китайские эстетические элементы с современной культурой питания для создания интересной и индивидуальной обстановки для своих клиентов. В ресторане предусмотрены услуги личного дворецкого, несколько роскошных обеденных пакетов, всего шесть столиков в день для обеспечения конфиденциальности и качества обслуживания, а также "автомат для заказов" на каждом отдельном столике, чтобы сделать процесс ужина более интересным и интерактивным.

Планировка ресторана подчеркивает прозрачность и непрерывность пространства. Традиционная китайская открытая планировка позволяет гостям наслаждаться красотой всего пространства с первого взгляда. В то же время пространство разделено на несколько функциональных зон с использованием "маленьких видов" китайского сада для повышения гибкости и комфорта пространства.

Что касается цвета, то традиционная китайская эстетика подчеркивает теплоту, мягкость и тонкость, что контрастирует со свежестью, яркостью и простотой, к которым стремится современная ресторанный культура. Поэтому в колористическом решении интерьера "Дао Цянь» "использует традиционные китайские цвета - красный, золотой и пурпурный - в качестве основных, чтобы подчеркнуть особенности китайской культуры. Напольные покрытия в основном включают деревянные полы, старинную напольную плитку, камень, плюшевые декоративные ковры и т.д.» [2, с.66-68]. В то же время светлые и свежие цвета, к которым стремится современная столовая культура, сочетаются

друг с другом, создавая визуальный эффект многослойности и красоты. Китайские элементы с насыщенными цветами и плавными линиями, такие как красные фонари, фарфор и китайские узелки, также используются в соответствии с современным минималистским декоративным подходом для создания стильной, живой и культурно богатой столовой обстановки.

"Дао Цянь " - это частный китайский ресторан в Пекине, который принимает только шесть столиков клиентов в день, поэтому весь стиль оформления склоняется к древней китайской усадьбе, особое внимание уделяется использованию материалов и деталей. Например, декоративный лотос, выставленный в холле, детально вырезан, как будто он только что расцвел. Лотос происходит из традиционной китайской культуры и является символом китайского духа и мудрости [3]. В коридорах и общественных местах использованы традиционные китайские материалы: дерево, камень и бумага, - чтобы показать неповторимое очарование традиционной культуры. В то же время современные материалы, такие как стеклопакеты, металл и пластик, использованы в каждом отдельном боксе, чтобы добавить ощущение современности и стиля. При использовании декоративных материалов также сочетаются традиционные элементы китайской культуры с современными ремесленными материалами, например, листья лотоса из металла и формы лотоса из керамической текстуры, так что пространство обладает одновременно китайским шармом и современной простотой [4, с.113-115].

Кроме того, большое внимание было уделено дизайну кухни для повышения эффективности работы и безопасности пищи. В связи с этим здесь использовались такие технологические средства, как вентиляционное оборудование и оборудование для очистки от жира и дыма. В то же время в ресторане уделяется особое внимание продвижению культуры бренда, используя сочетание видеорекламы, настольных брошюр и других форм, чтобы клиенты могли лучше понять культуру бренда и укрепить его идентичность.

Дизайн ресторанного пространства "Дао Цянь " заключается не только в том, чтобы обеспечить клиентам основные потребности гуманизированного дизайна и высокое качество услуг, но и в том, чтобы создать элегантную и комфортную обеденную среду с гуманистическим подтекстом, тем самым создавая среду, в которой комфортно чувствуют себя и физиология, и сердце" [5,с.80-81].

Ресторан "Canton Road to the Right Way"

"Canton Road" - это ресторанный бренд, посвященный созданию аутентичной кантонской кухни. Canton Road оформлен в ностальгическом и ретро-стиле, его фирменным декором являются зеленые трамваи, почтовые ящики и старые плакаты. Здесь есть несколько открытых кухонь, где можно наблюдать за процессом приготовления таких представительных блюд, как "гуанфу", "чаочжоу", "хакка" и "кантонская кухня". Благодаря полностью открытой планировке ресторана, процесс приготовления и обработки блюд происходит прямо перед вами. Винтажный стиль сочетается с современной планировкой ресторана, так что вы можете не только отведать подлинный кантонский вкус, но и погрузиться в атмосферу жизни, в золотой век Республики Гуандун. Комфортная и теплая атмосфера для клиентов создается благодаря дизайнерскому подходу, сочетающему китайские эстетические элементы и современную культуру питания.

Во-первых, в планировке помещения использована традиционная китайская концепция дизайна "пейзаж позади, люди в пейзаже". Основная зона ресторана расположена в направлении главной двери, что позволяет клиентам наслаждаться пейзажем и ощущать "единство неба и человека". Обеденная зона также разделена на различные зоны, такие как зона окон, зона небольших частных комнат и зона быстрого питания, чтобы удовлетворить потребности в еде разных людей. Как представитель слияния современной культуры питания и китайской эстетики, Guangdong Road использует современное и разнообразное осветительное оборудование и световые эффекты в дизайне интерьера, чтобы создать уникальную атмосферу и стиль. Например, использование света, тени и цвета для создания различных атмосфер, таких как теплая, романтическая, живая и комфортная, чтобы удовлетворить потребности различных клиентов.

Во-вторых, в оформлении интерьера принят современный и простой декоративный подход, с использованием традиционных китайских элементов, таких как фарфор, ширмы и резьба, при этом особое внимание уделяется настройке освещения для создания теплой и элегантной атмосферы.

Кроме того, что касается цвета, в Guangdong Road используются традиционные китайские цвета, такие как красный, желтый и зеленый, но не слишком насыщенные, чтобы удовлетворить эстетические потребности современных людей. Наконец, кухня ресторана спроектирована с использованием современных технологий, таких как система подачи свежего

воздуха и плита с глушителем, для повышения эффективности работы кухни и обеспечения лучшего обслуживания клиентов.

Слияние традиционной китайской эстетики и современной ресторанной культуры

Традиционная китайская эстетика и современная ресторанная культура имеют свои особенности и преимущества, и перед дизайнерами интерьеров стоит задача объединить эти два направления. В дизайне интерьера слияние традиционной китайской эстетики и современной ресторанной культуры может быть осуществлено следующими способами:

Сочетание материалов

Традиционные китайские материалы, такие как дерево, камень и бумага, можно использовать и сочетать с современными: стеклом, металлом и пластиком, - чтобы создать пространство с чувством стиля и традиционными культурными характеристиками. Современные произведения искусства, такие как фрески, скульптуры и инсталляции, могут быть введены в дизайн интерьера современного китайского ресторана, чтобы добавить чувство стиля в пространство. В то же время элементы традиционного искусства, такие как китайская живопись и каллиграфия тушью, также могут быть использованы для демонстрации уникального очарования традиционной китайской культуры.

Слияние цветов

Традиционные китайские цвета - красный, золотой и пурпурный - можно использовать в сочетании со светлыми, свежими тонами, к которым стремится современная культура питания, чтобы создать визуальный эффект, богатый стилистически.

Интеграция планировки пространства

Традиционная китайская открытая планировка может быть объединена с функциональностью и практичностью, которых придерживается современная столовая культура, для создания гибкой и комфортной столовой среды. Современные технологии, такие как интеллектуальные системы управления и мультимедийное оборудование, также могут быть использованы для обеспечения клиентам более удобного и комфортного обеда.

Интеграция культурных символов

Традиционные китайские культурные символы, такие как драконы, фениксы, облака и руи, могут быть объединены с логотипами брендов и декоративными узорами в современной ресторанной культуре для создания уникальной культурной атмосферы и привлечения большего числа потребителей.

В заключение следует отметить, что слияние традиционной китайской эстетики и современной столовой культуры может не только создать интерьерные решения с уникальным шармом, но и удовлетворить потребности современных людей в хорошей еде и красивой обстановке. Благодаря использованию дизайнерских приемов очарование традиционной китайской культуры полностью раскрывается и сливается с современной ресторанной культурой, создавая столовую среду, которая соответствует современным эстетическим тенденциям, богата культурными коннотациями и модна.

Подводя итог, можно сказать, что для дизайнера инновации в дизайне крайне важны. Дизайнеры могут использовать инновации в дизайне для создания уникальных и индивидуальных пространств, используя смелый стиль, своеобразные декоративные материалы и необычные цветовые сочетания, чтобы создать пространства с визуальным воздействием и чувством стиля. Кроме того, в дизайне обеденного пространства разумные дизайнерские идеи, культурное наследие, безусловно, важны, но в первую очередь необходимо учитывать самые основные потребности - физиологические, то есть, является ли среда обеденного пространства гуманной, что дизайнеру также необходимо всесторонне рассмотреть" [6]. Слияние китайской эстетики и современной культуры питания - это стильный, инновационный и культурно богатый дизайнерский подход. Как традиционные кантонские рестораны, так и классические китайские рестораны могут создать комфортную, теплую и культурно богатую обеденную среду для клиентов благодаря дизайнерскому подходу, сочетающему китайские эстетические элементы с современной обеденной культурой. Мы должны найти баланс в этом слиянии, уважая традиционную культуру и одновременно отвечая современным эстетическим потребностям, чтобы обеспечить лучший опыт питания для наших клиентов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Guo, Yushan. Исследование пути нового китайского декоративного стиля - ресторан морепродуктов в качестве примера / Yushan Guo//Мебель и декор интерьера.–2017. – № 3. – С.126-128.
2. Wu Yutong, Jiang Hui, Fan Ke Ke. Исследование применения живописи года доков цветущего персика Сучжоу в мягком декоре интерьера / Yutong W., Hui J. , Ke Ke F. //Красота и время (на) .–2017. – № 6. – С.66-68.
3. Ван Чуруй. Применение нового китайского стиля в обеденном пространстве /Чуруй В. //Хунаньский технологический университет. –2016. – С.7
4. Yan Chaohui, Zhu Jinshui. Исследование применения традиционных архитектурных элементов Путяня в классическом дизайне мебели / Chaohui Y., Jinshui Z.//Мебель и декор интерьера.–2016. – № 12. – С.113-115.
5. Wang Shaohua, Xiao Derong. Исследование дизайна новой китайской мебели на основе культуры дзен / Shaohua W. Derong X. //Мебель и декор интерьера.–2017. – № 1. – С. 80-81.
6. Ян Кай-Лян. Гуманизированный дизайн обеденного пространства. – Хунань: Хунаньский нормальный университет, 2013.

Варламова Татьяна Петровна

Кандидат педагогических наук,

профессор, Заслуженный работник
высшей школы РФ, профессор
Российской государственной
специализированной академии искусств

Российская Федерация, Москва,
Резервный проезд, 12 (ст. метро
Студенческая)

e-mail varlamovat@yahoo.com

Varlamova Tatyana Petrovna

Candidate of Pedagogical Sciences,
Professor, Honored Worker of the Higher
School of the

Russian Federation, Professor of the
Russian State Specialized Academy of Arts

Address: Russian Federation, Moscow,
Reserve passage, 12 (Studencheskaya
metro station)

www:varlamovat@yahoo.com

**Специфика развития музыкальных способностей инструменталистов
в коллективном музицировании**

**The specifics of the development of musical abilities of instrumentalists
in group music**

Аннотация. Коллективное музицирование, как целостный, одновременный процесс совместной игры группы музыкантов охватывает подавляющее большинство исполнительской деятельности. Музыкальные способности в статье определяются и рассматриваются в контексте условий, содержания и целей конкретной ансамблевой деятельности. Кроме общих и специальных способностей совместное музицирование предполагает развитие целого комплекса индивидуальных способностей, актуализированных в коллективных формах музыкального исполнительства.

Ключевые слова: способности, коллективное музицирование, инструментальный ансамбль, развитие.

Abstract. Collective music-making, as a holistic, simultaneous process of joint play by a group of musicians, covers the vast majority of performing activities. Musical abilities in the article are defined and considered in the context of the conditions, content and goals of a particular ensemble activity. In addition to general and special abilities, joint music-making involves the development of a whole complex of individual abilities, updated in collective forms of musical performance.

Key words: abilities, collective music making, instrumental ensemble, development.

Современные тенденции в сфере исполнительства связаны с интенсивным развитием ансамблевого музицирования, с функционированием разнообразных видов и типов ансамблей. Обучение ансамблевому исполнительству это перспектива как сольной музыкально-инструментальной творческой деятельности, так и любой другой деятельности, связанной с организацией коллективного творческого процесса. Музыкальные коллективы как творческие группы, – это сложные целостные образования, имеющие определенную внутреннюю структуру, важной движущей внутренней силой которой является специфика коллектива, позволяющая индивидуализировать исполнительский процесс каждого участника и развить интерес к данному виду музицирования.

Под понятием ансамбль (от франц. ensemble – вместе) принято подразумевать:

1) Группу исполнителей, выступающих совместно. К ансамблю относят главным образом немногочисленные составы, в которых каждую партию исполняет один музыкант. Существуют установившиеся инструментальные составы: фортепианный дуэт, струнный квартет, квинтет духовых инструментов и другие.

2) Ансамблевое исполнение. Искусство ансамблевого исполнения основывается на умении исполнителя соразмерять свою художественную индивидуальность, свой исполнительский стиль, технические приемы с индивидуальностью, стилем, приемами исполнения партнеров, что обеспечивает слаженность и стройность исполнения в целом.

3) Музыкальные произведения для ансамбля исполнителей. В зависимости от количества исполнителей различают дуэт, трио, квартет, квинтет, секстет, октет, нонет, децимет [3, С.179].

В инструментальном исполнительстве понятие ансамбль включает художественное единство при совместном исполнении, динамическую уравновешенность между партиями, слитность и согласованность всех выразительных элементов звучания, органичное синхронное слияние всех элементов с целью всестороннего раскрытия художественного образа исполняемого произведения.

Работа в классе ансамбля предполагает воспитание, развитие и понимание художественной ценности исполнительского искусства, определяет значение музыкальных инструментов в культурно-историческом процессе, а так же подготовку глубоко эрудированных музыкантов, активных пропагандистов русской, зарубежной и современной музыки.

Ансамблевое музицирование имеет большое воспитательное значение, в виду того, что отдельный музыкант становится равноценной частью целого в процессе совместного творчества. Здесь укрепляется чувство товарищества, коллективной ответственности, создается творческая атмосфера во время репетиций, происходит формирование личности, её художественных и исполнительских принципов. Художественная ценность совместной игры повышается тем, что каждый инструменталист в ансамбле исполняет только свою партию, не дублируя партнера, а при взаимодействии с другими, обретает своеобразное тембральное звучание. Все участники ансамбля являются по существу солистами, поэтому коллектив и личность в инструментальном ансамбле необходимо рассматривать в диалектическом единстве, как две стороны одного явления, развитие которых обусловлено друг другом.

Кроме того, в классе ансамбля развиваются музыкальные способности, совершенствуется весь комплекс профессиональных навыков музыканта-исполнителя, формируется творческая личность с пониманием исполнительских и педагогических принципов, воспитывается самостоятельное осмысление творческого процесса.

Б.М. Теплов при определении основных понятий способностей исходил из трёх признаков: способность, как индивидуально-психологические

особенности, отличающие одного человека от другого; способность, как индивидуальные особенности, которые имеют отношение к успешности выполнения какой-либо деятельности; способность не сводится к тем знаниям, навыкам или умениям, которые уже выработаны у данного человека [8, С.16].

Способности имеют сложное строение, так как не отдельные способности определяют успешную деятельность, а их удачное качественное и своеобразное сочетание.

Психолог В.Д Шадриков полагал, что способности «есть свойства функциональных систем, реализующих отдельные психические функции, имеющие индивидуальную меру выраженности и проявляющиеся в успешности и качественном своеобразии освоения и реализации деятельности» [10, С.15]. Он выделил три типа механизмов, реализующих способность и соответствующих трем типам способностей: функциональные механизмы для способностей индивида, операционные механизмы для способностей субъекта деятельности и регулирующие механизмы для способностей личности.

Под общими способностями понимается такая система индивидуально-волевых свойств личности, которая обеспечивает относительную легкость и продуктивность в овладении знаниями и осуществлением различных видов деятельности. Общие способности индивида это свойства его врожденных, онтогенетических функциональных систем, которые реализуются через функциональные системы с рождения человека.

Под специальными способностями подразумеваются те способности, на основе которых осваиваются необходимые только для данной конкретной деятельности навыки, умения и компетенции. «С нашей точки зрения, - писал В.Д. Шадриков, – феномен специальных способностей как отличных от общих является фантомом. Человек от природы наделен общими способностями. Природа не могла позволить себе роскоши закладывать специальные способности для каждого вида деятельности (или хотя бы для некоторых из них). Любая деятельность осваивается на фундаменте общих способностей, которые развиваются в этой деятельности» [10, С.231].

В структуре специальных способностей (музыкальности) выделяется два взаимодополняющих компонента: эмоциональный – способность переживать музыку как выражение некоторого содержания; слуховой – способность дифференцированно воспринимать, слышать музыкальную ткань. Значение музыкальности важно не только в эстетическом и нравственном воспитании, но и в развитии психологической культуры человека. Л.Л. Бочкарев отмечал, что, вызывая полноценное переживание музыкальных образов, музыкальность укрепляет эмоционально-волевой тонус человека, помогает ему овладеть очень важной для психологического развития формой активного эмоционально-творческого познания [1].

В существующей общей психологической классификации музыкальных способностей Б.М. Теплов выделил специальные (исполнительские, композиторские), которые необходимы для успешных занятий и определяются самой природой музыки как таковой, и общие – необходимые для осуществления любой творческой деятельности – богатство и инициативность воображения, устойчивость внимания, волевые особенности.

Музыкальность понимается им как своеобразное сочетание способностей и эмоциональных сторон личности, проявляющихся в музыкальной деятельности. Это комплекс индивидуально-психологических свойств, необходимых для занятий исполнительством, сочинением музыки, слушанием музыки, музыкальной критикой, то есть способностями, определяемыми самой природой музыки. Главным показателем музыкальности Б.М. Теплов считал эмоциональную отзывчивость на музыку, а к основным способностям те, которые связаны с восприятием и воспроизведением звуковысотного и ритмического движения, - музыкальный слух и чувство ритма [8].

Важнейшей проблемой в теории способностей является проблема их развития. С.А. Рубинштейн писал, что вопрос способностей должен быть слит с вопросом развития. Развитие человека в отличие от накопления «опыта», овладение знаниями, умениями, навыками, - это и есть то, что представляет собой развитие, как то новое, в отличие от «накопления» знаний и умений [5].

Являясь результатом взаимодействия факторов наследственности и среды, то есть, имея биосоциальную природу,

способности сами по себе не могут быть врождёнными, поскольку врождёнными являются их природные задатки – анатомо-физиологические особенности строения организма, или необходимые возможности для развития способностей.

Обнаруживаясь в деятельности по мере их освоения личностью, способности развиваются, формируя в этой деятельности структуру и своеобразие. Одной из важнейших особенностей психики человека является возможность чрезвычайно широкой компенсации одних свойств – другими, каждая способность изменяется, приобретает качественно иной характер в зависимости от наличия и степени развития других способностей.

Коллективное музицирование, как целостный, одновременный процесс совместной игры группы музыкантов охватывает подавляющее большинство исполнительской деятельности. При этом каждая деятельность предъявляет определенные требования и к общим, и к специальным способностям, то есть факторы среды обладают весом, сопоставимым с фактором наследственности и могут компенсировать или нивелировать действия наследственности на результат развития.

Таким образом, можно сказать, что способности проявляются не в самих знаниях и умениях, навыках, а в динамике их приобретения, в том, насколько быстро и легко музыкант осваивает конкретную деятельность. От способностей зависит качество выполнения деятельности, ее успешность и уровень достижений, и также, то, как эта деятельность выполняется. Кроме того, способности могут развиваться через какое-то время или проявиться в другом виде деятельности, но не всякая деятельность развивает способности личности. В связи с этим способности можно разделить – актуальные и потенциальные.

Потенциальные способности не реализуются в конкретном виде деятельности, но способны актуализироваться при изменении соответствующих социальных условий. К актуальным, реализованным способностям относят не только те, которые реализуются и развиваются в тех или иных видах деятельности, но и те, которые необходимы в данный момент и реализуются в настоящем конкретном виде деятельности.

В процессе деятельности личность «переходит» с одного уровня на другой, соответственно изменяется и структура его способностей. Учеными установлено, что не отдельные способности как таковые непосредственно определяют возможность успешного выполнения какой-либо деятельности, а лишь только по мере приобретения того своеобразия сочетания этих способностей, которые характеризуют данную личность.

Способность воспринимать слухом звуки, звуковые последовательности и сочетания у различных музыкантов, в достаточной мере, различны, поэтому музыкальный слух принято подразделять на два вида: абсолютный (способность безотносительного узнавания и определения высоты музыкальных звуков), и относительный (определение звуковой высоты, опираясь на какую-то звуковую опорную точку). В музыкальном слухе Б.М.Теплов выделил два компонента - перцептивный, связанный с восприятием мелодического движения (ладовое чувство) и репродуктивный (способность к слуховому представлению мелодии). В основе психологической природы ладового чувства лежит: мелодический слух – ощущение высоты звука, гармонический слух – эмоциональное переживание определённых отношений между звуками, тембровый слух – наличие некоторых последствий от ощущений уже отзвучавших звуков [8].

В. Петрушин писал: «Красочность исполнения достигается за счет умения обращаться с тембровыми возможностями инструмента, а они, в конце концов, зависят от мельчайших динамических градаций, подвластных музыканту-исполнителю. Профессионализм музыканта во многом оказывается обусловленным мерой развитости тембро-динамического слуха, его точностью и ясностью» [4, С. 11].

Распознавание смыслового содержания музыки является функцией интонационного слуха. Направленный на раскрытие художественного образа произведения, данный вид слуха позволяет в процессе исполнения испытывать различные виды человеческих эмоций: радость, грусть, воодушевление, спокойствие. С. Савшинский писал: «Предчувствие, предугадывание того, куда и как музыка движется, требует улавливания логических связей. Только сопоставляя слышимое со слышанным раньше и узнавая его как точное, подобное или же в основном новое, устанавливая, в чем заключаются отклонения от уже встречавшегося, мы начинаем понимать музыку. Без этого восприятия музыка становится рядом смутных эмоций, приятных для одних и безразличных для других» [6, С. 8].

Необходимой в совместном музицировании является способность воспринимать особенности и принципы изложения музыкального материала, которая появляется благодаря работе фактурного слуха. Понимание фактуры дает инструменталисту возможность правильно выстроить звуковую вертикаль, достичь нужного баланса между главными и второстепенными голосами не только в произведении, но и в ансамбле, позволяет исполнителю придать музыке необходимый объем звучания и достичь высокого уровня выразительности.

Для создания убедительной интерпретации музыканты ансамбля должны понимать и определять форму строения музыкального произведения, размеры его частей, их взаимодействие и логику чередования, что осуществляется благодаря работе архитектурного слуха.

Таким образом, совместное музицирование способствует интенсивному развитию всех видов музыкального слуха (звуковысотного, гармонического, полифонического, тембро-динамического, интонационного, фактурного, архитектурного).

Для коллективного музицирования большое значение имеют музыкально-слуховые представления, проявляющиеся в способности запоминать и воспроизводить мелодии, представлять себе ритмическую и звуковысотную ткань произведения без внешнего его звучания. Умение внутренне слышать художественный образ произведения называется внутренним слухом. Внутренне-слуховое представление служит стимулом к выполнению на инструменте того или другого действия, началом психического процесса моторных представлений и ощущений, приводящих к звуковой реализации. Накопление запаса ярких многочисленных слуховых представлений в ансамбле стимулирует художественное воображение исполнителей.

Важной частью обучения в классе ансамбля является совершенствование профессионального слуха, креативного структурного мышления. Это обеспечивают такие формы, как чтение нот с листа, транспонирование, рациональная тренировка памяти.

Г.М. Цыпин писал о том, что наряду с основными ведущими музыкальными способностями: музыкальным слухом и чувством ритма в качестве самостоятельной способности фигурирует музыкальная память. По

существо, никакой род музыкальной деятельности не был бы возможен вне тех или иных функциональных проявлений музыкальной памяти [9].

В основе принципа прочности результатов обучения в зависимости от целей деятельности рассматриваются объективные закономерности произвольной (опосредованной) и произвольной (непосредственной) памяти, как способность сохранять и воспроизводить в сознании и поведении прошлый опыт, информацию о событиях внешнего мира и реакциях организма. В зависимости от запоминаемого материала, существует несколько видов прижизненной памяти (хранилище информации): двигательная (моторная), эмоциональная (чувственная), символическая (словесная, логическая), образная (зрительная – иконическая и слуховая – эхоическая) [11, С.156-159].

По степени осмысления материала существует механическая и смысловая память; по характеру материала – когнитивная, эмоциональная, личностная; по продолжительности – кратковременная, оперативная, долговременная. К процессам памяти относятся: запоминание, сохранение, воспроизведение (узнавание, припоминание), забывание.

Условием развития музыкальной памяти является прочное усвоение знаний, которое обеспечивается постоянным закреплением учебного материала, рассмотрением его под новым углом зрения, уточнением, обогащением новыми фактами и инструментовками, многократным и вариативном использовании на практике в различных видах ансамблевой деятельности, рассредоточенная во времени система повторений (текущего, обобщающего или систематизирующего, и обзорного).

Кроме общих и специальных способностей совместное музицирование предполагает развитие целого комплекса индивидуальных способностей, актуализированных в разных типах музыкального исполнительства. Формирование исполнительских способностей ансамблиста можно рассматривать, как сложную функциональную систему, состоящую из нескольких уровней: мотивационно-смысловой уровень свойств исполнительской способности, связанный с выразительным интонированием музыкальных произведений определённого жанра в ансамбле; уровень целенаправленных осмысленных действий-умений, необходимых в совместной игре; навыковый уровень, осуществляющий в игровом автоматизированном процессе его двигательную сторону.

Таким образом, определение природных задатков, выявляющих возможность обучения игре в ансамбле, имеет немаловажное значение для развития музыкальных и исполнительских способностей музыкантов, а именно: способность к восприятию и переживанию музыки; способность к слуховому представлению; эмоциональная отзывчивость на исполняемую музыку; наличие музыкального слуха, чувства ритма, музыкальной памяти; предрасположенность к координированно-дифференцированным движениям.

Поэтому при отборе ансамблистов в постоянный состав группы обычно учитываются не только факторы технического уровня подготовки музыкантов к началу работы и примерно одинаковый возраст, но главное – это равный музыкально-творческий потенциал и возможности для развития исполнительских способностей.

Одновременно с развитием музыкальных способностей, которые, в свою очередь, развиваются в музыкальной деятельности, происходит воспитание исполнительской культуры. Чем активнее и разнообразнее, эта деятельность, в том числе ансамблевая, тем эффективнее протекает процесс музыкального развития и, следовательно, успешнее достигается цель музыкального воспитания. А.Д. Готлиб писал: «Более быстрому раскрытию индивидуальных способностей детей способствует совместная игра – игра в ансамбле. Она является частью музыкального воспитания. Ансамблевая игра развивает чувство ритма, слуховое внимание, но более ценным является то, что именно коллективные переживания воспитывают личную ответственность в общей работе...» [2, С. 3].

Через регулирующие механизмы происходит реализация способностей личности, то есть развитие духовных способностей. По выражению В.Д. Шадрикова – это высшая категория: «Духовные способности можно понимать как единство и взаимосвязь природных способностей индивида, преобразованных в процессе деятельности и жизнедеятельности, и способностей человека как субъекта деятельности и отношений, выступающих в единстве с нравственными качествами человека как личности. Если обычно мы рассматриваем способности действия, то духовные способности это способности поступка» [10, С. 246].

В их числе специалистами выделяются: способности командной работы (включая способности поддержки благоприятного психологического климата в коллективе и навыки диалогового общения); способности к

совместному исполнительскому процессу: «единственным способом развития необходимых оркестранту профессиональных качеств, потому что такие исполнительские навыки, как интонирование, штриховое и тембральное единство, ритмическая гибкость, чувство меры в количестве звука, и в целом четкое понимание своей роли в общем звучании, полноценно могут быть воспитаны лишь в ансамблевом музицировании» - писал К.С. Серков [7, С. 153].

Поскольку инструментальный ансамбль – творчество коллективное, то и тренировка исполнительских навыков предполагает, прежде всего, коллективную основу – художественные элементы звучания совершенствуются только в результате коллективной работы. В связи с этим можно выделить следующую дифференциацию ансамблей: унисонный ансамбль; динамический ансамбль; ритмический ансамбль; тембровый ансамбль; гармонический ансамбль; полифонический ансамбль; ансамбль солирующей партии или солирующего голоса с ансамблем; ансамбль при исполнении произведений с сопровождением.

Полная слитность исполнения всех элементов звучности каждой отдельной партии достигается, прежде всего, синхронностью звучания ансамбля. Когда все участники ансамбля пользуются едиными приёмами и навыками при формировании звука и голосоведения, своеобразие тембра каждого инструмента только дополняет и обогащает общее звучание, не разрушая его слитности.

Тембры инструментов принадлежат к числу наиболее ярких средств выразительности в арсенале смешанного ансамбля. Из многообразных тембровых соотношений, возникающих в процессе исполнения, можно выделить автономные характеристики инструментов (чистые тембры) и комбинации, возникающие при совместном звучании (смешанные тембры). Чистые тембры обычно используются в том случае, когда одному из инструментов поручено мелодическое solo. Смешанные тембры возникают в результате сочетания чистых тембров и образуют множество комбинаций.

Таким образом, коллективное музицирование подразумевает развитие способности тембрально слышать свою партию и ансамбль в целом, приравнивать, подчинять свою динамику общей звучности, гибко согласовывать свои действия и приемы с действиями и приемами других музыкантов.

При правильной организации работы коллективное музицирование должно помогать приобретению специфических ансамблевых навыков и органичному слиянию индивидуальностей ансамбля. Если в классе по специальности создается исполнительская инструментальная основа, то занятия в классе ансамбля являются необходимым дополнением, воспитывающим профессиональные качества личности, развивающие способности, которые невозможно охватить в специальном классе. К «стандартному» комплексу общих и специальных способностей добавляются способности к исполнительскому взаимодействию с партнерами по совместному музицированию, что определяет необходимость несколько иной «настройки» слухового контроля и реализации сенсомоторных навыков. Контроль как психологический процесс представляет собой определенные конкретные действия музыканта, направленные на достижение желаемого результата, выполняя важнейшую функцию ориентировки исполнителей на конечный результат.

В процессе игры в ансамбле ярко проявляются индивидуальные черты каждого исполнителя: наличие эмоциональности, сосредоточенности, воли, раскрываются творческие и профессиональные возможности. Кроме того, к важным характерологическим особенностям и способностям участников ансамбля можно отнести: экспрессивно-коммуникативные способности (общительность, перевоплощение); артистизм (эмоционально-перцептивные, экспрессивно-коммуникативные, эмоционально-регулятивные способности); типологические особенности нервной системы (возможность ситуативной регуляции психических состояний).

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бочкарёв Л.Л. Психология музыкальной деятельности. – М.: «Классика-XXI», 2008. – 352 с.
2. Готлиб А.Д. Основы ансамблевой техники. – М.: Музыка, 1971. – 182 с.
3. Музыкальная энциклопедия. Гл.ред. Ю.В.Келдыш. Т.1 – М., «Советская энциклопедия», 1973. – 1070 с.
4. Петрушин В.И. Музыкальная психология. – М.: Владос, 1997. – 202 с.

5. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. – СПб.: Питер, 2005. – 713 с.
6. Савшинский С.И. Пианист и его работа. – М.: Классика-XXI, 2002. – 244 с.
7. Серков К.С. Игра в ансамбле как важнейшая составляющая обучения игре на духовых инструментах // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8. № 1. С. 151—157
8. Теплов Б.М. Избранные труды: В 2-х т. Т.1. – М.: Педагогика, 1985. – 328 с.
9. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. – М.: Просвещение, 1984.– 174 с.
10. Шадриков В.Д. Психология деятельности и способности человека. – М.: Издательская корпорация Логос, 1996. – 329 с.
11. Штерн А.С. Введение в психологию: Курс лекций. М.: Флинта: Московский психолого-социальный институт, 2010. – 312 с.

Кириллина Ольга Михайловна

кандидат филологических наук, доцент,
профессор межфакультетской кафедры
гуманитарных дисциплин Российской
государственной специализированной
академии искусств.

Адрес: 121165, г. Москва, Резервный
проезд, 12

E-mail: kirillinao@mail.ru

Kirillina Olga Mikhailovna

Candidate of Philology, Associate Professor,
Professor of the Interfaculty Department of
Humanitarian Disciplines of the Russian
State Specialized Academy of Arts.

Address: 121165, Moscow, Reserve passage,
12

E-mail: kirillinao@mail.ru

Оттепель как ключ к последующим десятилетиям: западники в советской литературе.

«The Thaw» as a Key to the Next Decades: «Westernizers» in Soviet Literature.

Аннотация. Один из ключевых моментов оттепели – потепление в отношениях с Западом. Фестивали, многочисленные выставки, фильмы, позволившие узнать о «сладкой жизни» за рубежом, способствовали формированию идеализированного образа заграницы. После «похолодания» часть шестидесятников составила «официальную оппозицию» в СССР. К ним можно отнести автора литературных хитов периода оттепели западника В. Аксенова. Некоторые занимали более радикальную позицию. А. Синявский (Абрам Терц) был осужден на 7 лет за антисоветскую пропаганду. В эмиграции столкновение с реалиями заграничной жизни для многих проходило болезненно. Западник Синявский столкнулся с травлей со стороны части эмигрантов первой волны, считавших себя хранителями истинной русской культуры. Аксенов в эмиграции успешно адаптировался, создавая в своих произведениях образ «Империи зла» и воспевая Америку.

Ключевые слова: В. Аксенов, А. Синявский, советские западники, стилиаги, «официальная оппозиция», «Метрополь», утопия «Остров Крым», «Прогулки хама с Пушкиным», агитпроп.

Abstract. One of the key points of the thaw is the warming in relations with the West. Festivals, numerous exhibitions, films that made it possible to learn about the «sweet life» abroad, contributed to the formation of an idealized image of abroad. After the «cold snap», part of the Sixties formed the «official opposition» in the USSR. These include the westernizer V. Aksenov the author of literary hits of the thaw period. Some took irreconcilable position. A. Sinyavsky (Abram Terts) was sentenced to 7 years for anti-Soviet propaganda. In emigration, the collision with the realities of foreign life was painful for many. The westernizer Sinyavsky faced harassment from some of the first wave of emigrants who considered themselves the guardians of true Russian culture. Aksenov successfully adapted in emigration, creating in his works an image of the «Evil Empire» and praising America.

Keywords: V. Aksenov, A. Sinyavsky, Soviet Westernizers, dudes, «official opposition», «Metropol», utopia «Island of Crimea», « Ham's walks with Pushkin», «agitprop».

Один из самых сложных периодов в изучении и преподавании литературы XX века – оттепель. Представления о том времени у большинства студентов состоят из довольно устоявшегося набора знаковых событий и символов: развенчание культа И. Сталина, публикация в «Новом мире» в 1962 году повести А. И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича», полет Ю. Гагарина, потепление в отношениях с США, кукуруза, стилиаги. Более глубокое погружение в атмосферу оттепели часто вызывает у них отторжение, и одна из причин этого заключается в том, что дух той эпохи и, в частности, романтический задор молодежи того времени не находит понимания у нынешних студентов. Кроме того, оттепель часто преподносится как яркий, светлый, но короткий эпизод, который не смог изменить существенно ход истории, что так же не способствует интересу к этому периоду. Однако сейчас приходит понимание, что оттепель является ключом не только к последующим событиям в истории СССР, но и ко многим проблемам нашего времени. Эмоциональное, вдумчивое погружение в эпоху через анализ

различных сторон общественной и культурной жизни того времени, через изучение всего творческого пути писателей-шестидесятников, включая десятилетия после оттепели, – всё это способствует более живому восприятию материала, подталкивает студентов к размышлениям об истории страны и о том, как изменялись представления об истинных ценностях.

Оттепель была временем плодотворным и противоречивым. Именно тогда сформировались новые направления в советском искусстве («лейтенантская», деревенская проза), бардовская песня, новое дыхание получила советская фантастика. Один из ключевых моментов оттепели – серьезный поворот в сторону Запада: он способствовал не только формированию впоследствии альтернативной андеграундной культуры, диссидентства, но и повлиял на отношение партийных элит к реакции зарубежья на события в СССР, смягчив методы борьбы с несогласными. Не менее важно, что оттепель сформировала у советских обывателей новые запросы, касающиеся качества и уровня жизни. После «похолодания» часть новаторов периода оттепели ушла в подполье. Некоторые приняли новые условия. А часть шестидесятников составила круг «официальных» борцов с режимом.

Показательны для осознания долгосрочных последствий оттепели судьбы советских «западников». В. Аксенов прошел путь от автора хитов эпохи оттепели до «борца с режимом», создавшего один из самых ярких образов «Империи зла» в романе «Остров Крым». Он был успешен и в СССР, воспевая оттепель, и в эмиграции, превознося американский образ жизни. В отличие от Аксенова, шестидесятник А. Синявский (А. Терц) – фигура трагическая. Его поворот в сторону Запада был в определенном смысле более решительным, чем у Аксенова, что вызвало крайне жесткую реакцию в СССР, а затем, когда он эмигрировал, не менее яростное сопротивление со стороны представителей первой волны, считавших себя истинными носителями и охранителями русской культуры.

Аксенов в начале своего творческого пути писал о своем поколении. Вообще искусство оттепели в значительной степени было обращено к молодежи и часто создавалось молодыми людьми. Связано это было среди прочего с демографической ситуацией в стране: из-за колоссальных потерь во время войны в 1953 году люди моложе 30 лет составляли 60 % населения страны [8, С. 233]. Энтузиазм молодых, их нетерпение, их открытость всему новому определяли дух того времени. Знаковым событием периода оттепели

стал Всемирный фестиваль молодежи и студентов. Он прошел в 1957 году в Москве. Сейчас сложно понять, какое грандиозное впечатление произвел он на советских граждан. У них появилась возможность свободно общаться с иностранцами, так как проконтролировать 8 миллионов человек, принявших участие в фестивале, было просто невозможно. Молодежь гуляла по улицам Москвы круглые сутки, на улицах пели, танцевали, обнимались, общались. Участники фестиваля вспоминали множество интересных и трогательных эпизодов. Знаменитый латиноамериканский писатель, представитель «магического реализма» Габриэль Гарсия Маркес оставил теплые воспоминания о фестивале в репортаже с говорящим названием «СССР: 22 400 000 квадратных километров без единой рекламы кока-колы». На Маркеса произвел впечатление размах мероприятия, но ещё больше его поразили советские граждане: «У меня профессиональный интерес к людям, и думаю, нигде не встретишь людей более интересных, чем в Советском Союзе. Какой-то парень из Мурманска, быть может, целый год копивший деньги на пятидневный проезд в поезде, остановил нас на улице и спросил: "Do you speak English?" Больше он не знал по-английски ни слова. Но он дергал нас за рубашки и что-то говорил-говорил – увы, безнадежно по-русски. Иногда, словно посланный провидением, появлялся переводчик. И тогда начинался многочасовой диалог с толпой, жаждущей узнать обо всем мире» [9]. Как-то Маркес поинтересовался, может ли в Москве человек иметь пять квартир. И ему ответили: «Разумеется. Но какого черта ему делать в пяти квартирах одновременно?» [9]

Многочисленные международные выставки и фестивали – одна из примет эпохи оттепели. Важное значение по влиянию на сознание советских граждан имела Американская национальная выставка 1959 года. В то время в отношениях СССР и США наметилось потепление, хотя страны находились в состоянии холодной войны. С конца 1940-х в Америке стал набирать силу маккартизм – жесткая государственная политика против коммунистов. Первыми её жертвами стали звезды Голливуда. Например, под пристальным вниманием спецслужб оказался Чарли Чаплин, особенно когда он активно агитировал за открытие второго фронта в 1942 году. Он, в частности, входил в черный список сочувствующих коммунистам, составленный в 1949 году для отдела пропаганды МИД Великобритании Дж. Оруэллом, автором романа «1984». В 1952 году после гастролей в Европе Чаплину было отказано во въезде в США. В Америке доставалось не только звездам. Например, в 1953 году из компании «Дженерал Электрик» были уволены все работники, сочувствующие

коммунистам. И в этой ситуации интерес Хрущева к США, его готовность учиться у американцев привели к некоторому потеплению в отношениях стран. При этом появились новые методы борьбы, например, искушение достижениями.

Павильон «Промышленная продукция США» в Москве посетили почти три миллиона человек – очереди были гигантскими. Американцам было чем похвастаться: на выставке показали автомобили с автоматической коробкой передач, новейшие телевизоры, щипцы для завивки, робота-пылесоса. Посетители пробовали «Пепси-колу», бургеры, снеки, соки в ярких упаковках. Организаторы ответной выставки в Нью-Йорке пытались поразить американцев достижениями советской науки, космическими аппаратами, самолетом Ту-114 и ледоколом «Ленин». С гордостью был продемонстрирован макет дома-«хрущевки»... Очевидно, что отнюдь не все посетители тех выставок посчитали, что в соревновании США и СССР посудомойка и фен проиграли первому искусственному спутнику Земли.

Многие шестидесятники восхищались Америкой. Им она представлялась подобием рая, который населяли раскованные, улыбчивые, жизнерадостные люди, умеющие наслаждаться жизнью. Жизнь в СССР казалась им пресной, а советские граждане – слишком серьезными, правильными. Для полноты картины надо отметить, что в это самое время молодые американские писатели-битники тосковали по Америке прошлого, стране смельчаков и авантюристов. Самодовольные американские обыватели, наслаждавшиеся новейшей бытовой техникой в своих уютных домах, вызывали у них неприязнь. Битники ощущали себя как рыба в воде и в богемной молодежной среде, и среди простых американских работяг – улыбчивых и открытых. Дин, герой романа Дж. Керуака «На дороге», в своем потрепанном пальто выглядел бы чужаком среди стилиг, советских бунтарей.

Многим студентам именно субкультура стилиг представляется наиболее интересным явлением эпохи оттепели. При этом часто единственным источником их знаний о ней является фильм В. Тодоровского «Стилиги» (2008), а не, к примеру, творчество В. Аксенова. Стилиги были советскими западниками. Они воспринимали себя как элиту и свысока смотрели на «жлобов», советских обывателей. Усмешку у многих из них вызывала не менее жизнерадостная, но проникнутая героическим энтузиазмом советская молодежь: покорители целины, дерзкие ученые-конструкторы, мечтатели, которые верили в светлое советское будущее. Стилиги демонстрировали

умение жить беззаботно и красиво, слушали джаз, вызывающе одевались, эффектно «хиляли по Броду», то есть фланировали по центрам крупных городов: «Их новые жесты: запрокинутая назад голова, высокомерный взгляд сверху вниз на окружающих, особая "развинченная" походка – свидетельствовали о принадлежности к богеме» [4, С. 528]. Многие воспринимали стилияг как предателей. Бывали случаи, когда особенно рьяные дружинники-комсомольцы или просто шпана вступали с ними в драку, резали им одежду, волосы. На Фестивале молодежи и студентов стилияги увидели, как на самом деле одеваются иностранцы и какую музыку слушают: оказалось, что те предпочитают сдержанный стиль, джинсы и рок-н-ролл, а не джаз.

В книгах Аксенова герои соединяли в себе вроде бы несовместимые черты стилияг и героев-комсомольцев: это были очаровательные молодые пижоны, которые, однако, работали по совести и смело боролись с расхитителями государственного имущества. Герои Аксенова не любили высокопарные слова, лозунги и больше всего боялись серости, скуки, мечтали жить весело, со вкусом, «взволнованно» [1, С. 9]. В повести «Коллеги» педалировалась щеголеватость героев. Так самый интеллигентный из трех друзей-врачей всерьез переживал из-за того, что красивая медсестра застала его утром за зарядкой в длинных неспортивных трусах, потому что он «раздумал надеть голубые волейбольные трусики» [1, С. 32]. Однако этот модник, не колеблясь, вступил в рукопашную схватку с ворами, застав их на месте преступления. Повесть «Коллеги» (1960) и роман «Звездный билет» (1961) стали «бестселлерами», по ним были сняты фильмы. Произведения Аксенова отвечали запросу общества на искренность, новое, живое, слово.

В 1970-е годы, оставаясь членом Союза писателей СССР, Аксенов потерял прежний статус «властителя дум». Второе дыхание он обрел в эмиграции. В Америку он попал на волне международного скандала, связанного с альманахом «Метрополь». Аксенов сумел найти общий язык с поколением оппозиционно настроенных писателей-западников 1970-х годов, считавших, что они переросли наивных шестидесятников [6]. Аксенов первым поддержал идею В. Еврофеева и Е. Попова создать альманах «Метрополь», собрав в нём качественные произведения, которые авторы не надеялись опубликовать официально, а затем предложить его для рассмотрения в Союз писателей. В альманах вошли стихи В. Высоцкого, которого тогда не публиковали, А. Вознесенского, Е. Рейна, Г. Сапгира, рассказы А. Битова, Б. Ахмадулиной, Ф. Искандера, отрывки из романа американского писателя Дж.

Апдайка. Вдохновители «Метрополя» утверждали, что верили в возможность опубликовать альманах официально. Они поставили коллегам из ССП жесткое условие: в случае официального одобрения сборника, в него не должны вноситься никакие цензурные правки. При этом произведения Ерофеева и Попова были определенно вызывающими. Например, в рассказе В. Ерофеева «Трехглавое детище» разоблачалась жизнь советской элиты. Провокационным было название и содержание его рассказа «Припущенный оргазм столетия». А Е. Попов в рассказе «Голубая флейта» в саркастической форме поведал историю молодой семьи передовых рабочих, которая столкнулась с проблемами сексуального характера. Им помог коллектив и профессор из Ленинграда. Дав обет, что, если советы профессора помогут, отправиться на БАМ, молодой муж выполнил своё обещание. Альманах, естественно не был одобрен, но был издан за рубежом. За это Ерофеев и Попов были исключены из Союза писателей. Аксенова не тронули, но он вышел оттуда в знак поддержки [3]. Затем он эмигрировал. Там он выпустил самый известный свой роман «Остров Крым», работал на антисоветских радиостанциях, преподавал в университетах.

Ф. Горенштейн, сценарист фильмов «Раба любви», «Солярис», опубликовал в «Метрополе» философскую повесть «Ступени». Впоследствии он сожалел, что согласился отдать её в альманах. Он считал, что «Метрополь» был провокацией, рассчитанной на привлечение внимания Запада, благодаря которой Аксенову удалось с триумфом уехать в США. Горштейн тоже был вынужден эмигрировать, но за границей его никто не ждал. С раздражением он отзывался об «официально гонимых» советских писателях, хорошо устроившихся и в эмиграции: «В Советском Союзе было два вида гонений. "Официально гонимые" художники, за которых общественность "боролась", получали квартиры улучшенной планировки и высокие зарплаты. А за таких, как я, никто не боролся, нас просто "замалчивали"... Красивые биографии на Западе вознаграждались недвижимостью, престижными премиями и прочими благами. А талант? Талант без красивой легенды для западных функционеров неинтересен» [7].

В Америке Аксенов опубликовал утопию «Остров Крым» (1977-1979), которая с восторгом была принята и на Западе, и среде «продвинутой» советской интеллигенции. «Остров Крым» очень непохож на несколько наивных произведения Аксенова периода оттепели. И всё же многие идеи из этого романа в более мягкой форме появлялись уже на страницах его первых

произведений: критическое отношение к событиям Великой отечественной войны (например, негероические образы ветеранов в «Коллегах»), взгляд свысока на тех, кто не понимает, что такое жить красиво. Как и многие произведения антисоветчиков, «Остров Крым» напоминает кондовые поделки агитпропа: мир делится на правильный и неправильный, а герои – на положительных (обаятельных) и отрицательных (унылых). В романе рассказывается об идеальном государстве на территории Крыма, которое могли бы создать белогвардейцы в случае их победы. СССР – это «декаданс» [2, С.117] и «блевотина» [2, С.22]. Лучшие люди в СССР – диссиденты, но любой из них не дотягивает до человека с Запада. Главный герой романа крымчанин Лучников – умница, плейбой, гонщик, редактор газеты. Он живет в роскошной квартире на вершине небоскреба в Симферополе. Сила, задор, энтузиазм юношей из романов Аксенова эпохи оттепели переплавляются в этом герое в самоуверенность, агрессию и мужской напор. К тем, кто не понимает, что такое истинная свобода, Лучников относится свысока, и при случае суть западных ценностей доносит, используя физическую силу.

Безусловно, тем, кто печатал роман Аксенова за рубежом, не могли не понравиться взгляды Лучникова на историю СССР. Так движущей силой революции, по его мнению, стала заложенная в генетическом коде русского народа зависть к неординарным людям, к западному человеку: «Революция накопилась в генетическом коде русского народа как ярость ординарности... против развязного, бездумного и, в конечном счете, наглого поведения элиты, назовем ее дворянством, интеллигенцией, ново-богачеством, творческим началом, западным влиянием, как угодно» [2, С. 207]. Сталин и Гитлер – идиоты. Вторая мировая война происходила за земли в Восточной Европе: «Орды оболваненных немцев и орды оболваненных русских делят меж собой Восточную Европу» [С. 209]. Германия проиграла войну из-за бездарности её лидера. Ну и, конечно, важнейшую роль в войне сыграли англосаксы, которые мудро выбрали из двух зол наименьшее и решили помочь СССР: «Между тем, пока два слабоумных душили друг друга (вернее, Адольф душил Иосифа), у англосаксов появилась возможность сманеврировать, выбрать, решить, какая гадина в этот момент опаснее. Вот вам и слабые, вот вам и хилые западные демократии!» [2, С. 209]. Надежду на обновление СССР Лучников видит в возрастающих потребностях советских граждан, мечтающих о «фирменном», «западном». [2, С. 211].

В эмиграции Аксенов столь же искренно восхищался американцами, как в молодости советскими мечтателями. В романе «В поисках грустного Бэби» (1986) он поделился впечатлениями о жизни в Америке: он восхищался отличными машинами, уютными домами, их банкоматами, вечеринками. Аксенов в романе подчеркнул, что во Вьетнамской войне он на стороне Америки, что у него не вызывает сомнения решающая роль США во Второй мировой войне. Тех, кто критикует Америку, он характеризовал как завистников, провинциалов или не очень умных людей. Вообще в своих эмигрантских произведениях Аксенов не уставал обличать недовольных Америкой эмигрантов, западных левых, в том числе Г.Г. Маркеса, а также патриотов, признавая единственно верной позицию космополитов.

Для многих вынужденных эмигрантов Запад стал разочарованием, так как его идеализированный образ, который начал формироваться в эпоху оттепели, не соответствовал действительности. Так, когда антисоветчик А. Синявский опубликовал в Париже принесшую ему скандальную известность работу «Прогулки с Пушкиным», ему пришлось дать бой западным антисоветчикам, услышать обвинения в сотрудничестве с КГБ.

В эпоху оттепели Синявский, будучи очень успешным советским критиком и ученым, самые важные для себя произведения печатал за рубежом под псевдонимом Абрам Терц. В них он представлял СССР как уродливый мир, населенный безумными, жадными, оскотинившимися людьми. За антисоветскую пропаганду в 1966 году его приговорили к 7 годам заключения. В 1971 году Синявский был досрочно освобожден и через 2 года эмигрировал во Францию. В лагере он написал «Прогулки с Пушкиным»: текст он отправлял частями в письмах жене В «Прогулках...» Терц выразил свое понимание свободного искусства: таковым оно может быть, только если автор не навязывает читателю свой взгляд на мир, свою философию. Пушкин был, по его мнению, человеком достаточно пустым, чтобы не превратиться в «пророка», а остаться просто гениальным поэтом. Стиль эссе передают фразы «на тоненьких эротических ножках вбежал Пушкин в большую поэзию» [11, С.12] и «пустота – содержимое Пушкина» [11, С. 38]. Эта работа была выпадом против советской и классической русской литературы с её гуманистическим пафосом. Такая свободная интерпретация творчества Пушкина не нашла понимания у большей части русской эмиграции. В статье «Прогулки хама с Пушкиным» (1976), написанной представителем первой волны эмиграции писателем Р. Гулем, Синявский был представлен как типичный советский

человек, суть которого, по его мнению, – хамство: «Хамство большевизма, как серная кислота, десятилетиями проедало чувства чести, жалости, бескорыстия, благородства, искренности, честности, жертвенности, подлинной дружбы, настоящей любви. Всё охамлено». [5, С. 8.] Гуль намекал, что Синявский – агент КГБ, ведь ему позволили в лагере написать два больших исследования, то есть помогали ему: «Соцзадача Терца стара-престара, ее еще в 20-х годах выбросил, как лозунг, основоположник советского литературного хамства – Вл. Маяковский: "а почему не атакован Пушкин?"» [5, С. 14]. В тот момент Гуль был редактором американского «Нового журнала», одного из самых престижных в эмигрантской среде. К его мнению прислушивались, и его намеки могли дорого обойтись Синявскому. Себе Гуль позволял не церемониться в оценках «полублатного профессора» [5, С. 14]: «Признаюсь, прочтя это, я внутренне не мог удержаться от очень крепкого словца на букву м.....! Но, конечно, в этой резкости я не прав. Я погорячился... Абрам Терц не м....., он всего навсего – советский хамо-хулиган» [5, С.11-12].

К голосам возмущенных присоединился А. Солженицын. Он обвинял Синявского в русофобии – тот не соглашался. Солженицына особенно возмутила статья «Литературный процесс в России», в которой Терц обратился к своей Родине со словами «Россия – мать, Россия – сука» [10, С. 163]. В этой статье история России представлена как череда репрессий, направленных на уничтожение культуры, а глубинной чертой русского народа называется антисемитизм: «Какая же всё-таки бездна талантов нужна России, чтобы всю историю своей литературы... устилать трупами!... Нынешняя антисемитская политика государственной власти зиждется во многом на том народном представлении (и потом её никак «антинародной» не назовёшь), что, стоит отринуть зло и предать его анафеме под видом ли "буржуев"..., под названием ли "фашистов", "врагов народа", "убийц в белых халатах", или, проще сказать, под именем "жидов", как настанут спокойные, блаженные времена» [10, С. 165]. Терц в пылу борьбы с одним из самых авторитетных журналов зарубежья «Континент» (1974-1992), созданным при участии Солженицына и отстаивавшего ценности первой волны эмиграции, создал журнал «Синтаксис» (1978-2001). Он обрушился на противников с обвинениями в том, что они недостаточно свободны: «Мы столкнулись с каким-то подобием цензуры — конечно, не в советских масштабах... Столкнулись с некоторой своего рода партийностью» [12, С. 555]. Многим эмигрантам пришлось узнать, что и на Западе существует определенная цензура, ангажированная журналистика, что

свободу творчества ограничивают законы рынка, о чем писали, к примеру, А. Солженицын, С. Довлатов, Э. Лимонов.

Долгосрочные результаты оттепели предстоит ещё осмыслить и оценить. Необходимо более широким взглядом посмотреть на то время, осознать, какое серьезное влияние поколение шестидесятников оказало на мировоззрение интеллигенции, как оттепель изменила взгляды и мечты обычных людей, как трансформировалось государство после сближения с Западом. Стоит перечитать произведения шестидесятников, вспомнить о забытых дискуссиях, чтобы понять многие процессы в культуре не только прошлого, но и настоящего.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аксенов В. Коллеги // Звездный билет. Лучшие произведения разных лет. СПб.: Азбука, 2018. С. 7-169.
2. Аксенов В. Остров Крым. Ann Arbor (Mich.): Ardis, Corp., 1981. 324 с.
3. Бит-Юнан Ю.Г., Фельдман Д.М. К истории альманаха «Метрополь» // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2018. N 11 (44). С. 31–41.
4. Вайнштейн О.Б. Денди: мода, литература, стиль жизни. М.: НЛЮ, 2005. 640 с.
5. Гуль Р. Прогулки хама с Пушкиным // Одвуконь два. Нью-Йорк: Мост, 1982. С. 5-11.
6. Ерофеев В. Русская культура взбадривается под кнутом // Искусство кино. 2004. Май. N 5. С. 30-37.
7. Ивойлова И. Дыхание вечности. Интервью с Ф. Горштейном. // Труд. 2003. 14 мая.
8. Кожинов В.В. Россия век XX. 1939-1964. М.: Алгоритм, 1999. 400 с.
9. Маркес Г.Г. СССР: 22 400 000 квадратных километров без единой рекламы кока-колы. URL: <http://noblit.ru/node/1010> (дата обращения: 06.04.2023).
10. Синявский А. (Абрам Терц) Литературный процесс в России// Путешествие на Черную речку. М.: Изографус, ЭКСМО-ПРЕСС, 2002. С. 7-100.
11. Синявский А. (Абрам Терц) Прогулки с Пушкиным // Путешествие на Черную речку. М.: Изографус, ЭКСМО-ПРЕСС, 2002. С. 139-167.

12. Скарлыгина Е. Континент и Синтаксис: к истории конфликта // От Кибирова до Пушкина: сборник в честь 60-летия Н. А. Богомолова. М.: НЛО, 2011. С. 550-569.

Диденко Наталья Станиславовна – кандидат философских наук, профессор кафедры гуманитарных дисциплин Российской Государственной Специализированной Академии Искусств. Адрес: г. Москва, ул. Цюрупы, 7 к. 1, кв.9
E-mail: nsdidenko@rambler.ru

Козлова Татьяна Владимировна – кандидат философских наук, доцент кафедры гуманитарных дисциплин Российской Государственной Специализированной Академии Искусств. Адрес: г. Москва, ул. Бутлерова, 26 к.1, кв. 25
E-mail: tatiana-koz@mail.ru

Didenko Natalya Stanislavovna –

Candidate of Philosophical Sciences, Professor of the Department of Humanitarian Disciplines of the Russian State Specialized Academy of Arts.

Address: Moscow, st. Tsyurupy, 7 k. 1, apt. 9

E-mail: nsdidenko@rambler.ru

Kozlova Tatyana Vladimirovna –

Candidate of Philosophical Sciences,
Associate Professor of the Department of
Humanitarian Disciplines of the Russian
State Specialized Academy of Arts. Address:
Moscow, st. Butlerova, 26 k.1, apt. 25 E-
mail: tatiana-koz@mail.ru

Проблема телесности в синестетическом восприятии
The problem of physicality in synesthetic perception

Аннотация. Статья посвящена телесным аспектам мышления, восприятия и сенестезии, которая, в том числе, может быть компенсаторной для неслышащих людей. Авторы, опираясь на исследования сомаэстетики, позиционируют тело как инструмент восприятия. В статье рассматриваются некоторые аспекты синестезии, синестетические связи, особенности жестового языка.

Ключевые слова. Телесность, восприятие, синестезия, неслышащие, жест, межчувственные связи.

Abstract. The article is devoted to the bodily aspects of thinking, perception and senesthesia, which, among other things, can be compensatory for deaf people. The authors, relying on the research of somaesthetics, position the body as an instrument of perception. The article discusses some aspects of synesthesia, synesthetic connections, features of sign language.

Keywords. Corporeality, perception, synesthesia, deaf, gesture, intersensory connections.

В современных гуманитарных исследованиях развивается междисциплинарная дисциплина, направленная на осмысление знаний о теле и соматического опыта, называемая сомаэстетикой. Термин предложен американским философом-прагматиком Ричардом Шустерманом, который делает акцент на неразделимости понятий телесного и психического (биологического и культурного). Объектом исследования является не только тело, демонстрирующее красоту и изящество, но и тело, посредством которого воспринимаются эстетические качества и реализуется эстетическое переживание.

По мнению Шустермана, мышление и тело взаимосвязаны. В этом контексте можно относиться к телу как инструменту познания. По словам Малининой Н.Л. «эстетическая жизнь должна измеряться телесным опытом. Центром эстетического опыта объявляется телесная чувственность. Эстетическая оценка возможна только на основе телесной чувственности» [6, 139].

В сомаэстетических исследованиях часто прослеживается связь телесности (в различных ее аспектах) с социальными процессами. Телесное состояние связано с деятельностью человека и результатами его деятельности.

«Все техники тела являются, с одной стороны, функциями той или иной профессии, а с другой стороны, обеспечивают выполнение жизненно важных функций, необходимых в обществе» [1, 10]. И в более широком смысле тело—это «способ бытия человека» [3, 134].

Мерло-Понти, занимаясь проблемой восприятия, говорит о целостности тела как единства зрения, осязания, тактильных ощущений и т.д.

Исследователи проблем телесности с позиции феноменологии и когнитивной науки отмечают, что тело и сознание являются единой системой. «В рамках когнитивной лингвистики получили распространение понятия, которые позволяют говорить о телесной воплощенности человеческого познания. Современные исследования языка показывают, что в основе глубинных процессов семантизации лежат фундаментальные, придающие нашему опыту связность и получившие нейрофизиологическое закрепление “кинестетические образные схемы”» [3, 137].

Исследуя синестетическую связь музыка – движение, часто отмечается, что музыка «вовлекает тело в движение» [3, 142]. Ресурсы тела

задействуются при создании музыки, исполнения музыкальных произведений, а музыкального восприятия. Таким образом, при помощи тела соединяются биологическое и культурные начала.

Мозговая деятельность позволяет компенсировать отсутствие одного из чувств. Движение и звук тесно связаны между собой. «Именно движение рождает колебательный процесс, который в определенном диапазоне частот колебаний воспринимается органами слуха – специализированными приемниками механических смещений, возникшими в процессе биологической эволюции» [2, 7].

Возможно, поэтому синестетическая связь звук (или музыка) – движение является одной из самых выразительных. Доказательством этой идеи является танец, который называют музыкой тела.

Важным аспектом телесности является чувственное восприятие. А.Н. Леонтьев в статье «О механизме чувственного отражения» отмечает, что проведенные исследования в области чувственного восприятия образа «экспериментально показали наличие постоянного взаимодействия органов чувств, осуществляющегося, в частности, уже на низших неврологических уровнях; этим они разрушили взгляд на ощущения как на самостоятельные элементы, объединение которых является исключительно функцией мышления, сознания» [4,151-182]. Леонтьев ставит вопрос о возможности рассматривать и изучать механизм чувственного восприятия как общий для различных перцептивных систем и можно ли распространять это понимание на органы чувств, восприятие которых не связано с двигательными процессами, контактирующими с объектами. Как пример подобного органа чувства приводится слух, не имеющий прямого моторного контакта с воспринимаемым объектом. В результате проведенного им исследования был сделан вывод, что определяющим в анализе звуков по высоте является способность к «правильному» интонированию, то есть интонационный слух зависит от моторики голосового аппарата. И, соответственно, речевой слух (слуховое восприятие качества речевых звуков) зависит от артикуляции. В случае со слухом, в отличие от других перцептивных систем, «собственный сенсорный периферический аппарат и эффектор данной рецептирующей системы не совмещаются в одном и том же органе» [там же].

Таким образом, можно говорить об устойчивой связи между слухом и речью (этот вопрос исследовался с точки зрения физиологии, психологии, коррекционной педагогики). Здесь мы подходим к вопросу компенсации отсутствия слухового восприятия. Для неслышащего человека артикуляция, использующая двигательную и зрительную модальности, имеет важное значение при развитии его речи, восприятия и мышления.

Но сама по себе артикуляция не решает проблемы компенсации отсутствия слухового восприятия. Важно, чтобы при этом у воспринимающего возникала «картинка», конкретный образ, то, что Р. Арнхейм называет «визуальными понятиями». Зрительная модальность при отсутствии слуха имеет большее значение, чем все остальные.

В исследовании, посвященном визуальному мышлению, Р. Арнхейм отмечает, что для активного владения визуальным материалом не достаточно просто изображения (картинки), но необходимо наглядно объяснять существенные свойства объектов мышления. Визуальные понятия образуются благодаря пониманию формы, которая соответствует внешнему виду предметов. Визуальные понятия выражены в рисунках и картинах и особенно ярко проявляются в детских рисунках. Изображение формы – визуальное мышление, а обращение с предметами – «мышление руками» [9].

Для неслышащего человека визуальность выполняет компенсаторную функцию, так же как и синестетические со-ощущения. Жестовый язык может способствовать развитию межчувственных связей, так как он, являясь визуальной системой, связан с различными аспектами творческой активности субъекта – мимическими, пространственными, временными, пластическими.

Еще одно положение о значении жеста для языкового развития выдвинул немецкий филолог Л. Гейгер. По его идее, в основе формирования языка находится зрительное восприятие, и в особенности восприятие человеческого движения. Даже произнесение звука сопровождается мимикой и может быть визуально воспринимаемо. Это своего рода «жест», который изображает звук, таким образом, каждый звук имеет свой жест.

Жестовый язык связан с движением, темпом, ритмом, визуальностью, эмоциональностью, мимикой, то есть с такими же

категориями, которые проявляются в танце. Некоторые историки рассматривают танец как вариант жестовой речи.

К вопросу восприятия мозгом различных аспектов жестового языка обращались американские исследователи У. Беллуджи и ее коллеги из Института биологических исследований им. Солка, Ла-Джолла в Калифорнии. В результате этих исследований выяснилось, что при восприятии жестовой речи активируются те же нервные пути, которые задействованы при разговорной речи, то есть активно работает левое полушарие головного мозга, которое отвечает за владение устной речью. При этом при использовании жестового языка активно работают проводящие пути, которые отвечают за обработку зрительной информации [7, 101].

Жестовый язык, обладающий синестетическими способностями, не только обеспечивает коммуникацию и является компенсацией, но и позволяет развить пространственное мышление, которое, по сути, лежит в основе изобразительного художественного творчества. Жестовый язык формирует образное мышление, создает визуальные понятия, способствует развитию спонтанности. Все эти навыки помогают неслышащим строить представление о действительности.

Выше отмечалось важное значение синестезии (понимаемой нами как принцип межчувственных ассоциаций), при восприятии того или иного образа. В психологических и нейропсихологических исследованиях фигурирует так же синестезия естественного развития (врожденная синестезия). Обобщение, которое делают исследователи синестезии как феномена: синестезия объединяет разнообразие феноменального содержания, различные уровни опыта, которые определяются сенсорной, двигательной, телесной, эмоциональной или концептуальной системами. Полный объединенный опыт синестезии демонстрирует целостное «эпистемическое единство», общую интеграцию переживаний, которые затем связываются в согласованно объединенный сознательный опыт. Эти механизмы могут присутствовать и в обычном восприятии и образах.

Лурия отмечает, что при слуховом восприятии слова фонетическая составляющая остается на последнем месте, а преобладающей является смысловое значение. При синестезии к восприятию значения присоединяется более яркий и зрительный, и слуховой образ. При запоминании ведущим остается зрительный компонент образа.

О том, что синестезия способствует лучшему запоминанию различной информации, такой как имена, цифры, номера, абстрактные понятия и термины, свидетельствуют современные исследователи, изучающие неврологические аспекты синестезии (Р. Сайтовик, Э. Хаббард, Д. Николич и др.).

Исследуя память Ш., Лурия делает следующее заключение: для самого простого и лёгкого запоминания цифр синестету было достаточно простой зрительной памяти, при запоминании слов происходила замена на память образов, а при запоминании бессмысленных звуков или звукосочетаний он прибегал к приёму синестетического запоминания – «кодированию в образах». Для воспроизведения произнесенного ряда через некоторое, даже длительное, время синестет должен был в своем сознании воспроизвести всю атмосферу того момента, когда был воспроизведен опыт. Ему нужно было «"увидеть" комнату, в которой мы сидели, "услышать" мой голос, "воспроизвести" себя, смотрящего на доску» [5, 14].

Память тесно связана с образным мышлением, синестетические ощущения, включающие зрительные, вкусовые, тактильные ощущения, участвуют в процессе запоминания. Для запоминания синестет помещал слова в какое-нибудь реальное пространство, фон, находящийся в его памяти. Сложности возникали при нечетком воображаемом образе или в том случае, если значение слова было непонятно для него или когда выбранный фон не соответствовал значению слова. Большую проблему создавал шум, который превращался в визуальные элементы, линии, пятна, туман и от этого затруднялось его восприятие смысла сказанного [5, 26]. Непонятные звуковые образы дополнялись синестетическими ассоциациями, этот прием использовался как при запоминании слов, так и отдельных букв, цифр и формул. При этом запоминание было далеко от логического.

Еще один пример уникального восприятия неслышащего человека, являющегося синестетом, представляет интервью Л. Симпсона. По его словам, он, будучи глухим от рождения, «никогда не знал тишины и это никоим образом не оксюморон. Я слышу то, что вижу, и это – моя доминирующая форма синестезии. Также у меня ольфакторная, вкусовая, осязательная и эмоциональная синестезия, ощущаемая в форме звуков. Свою эмоционально-звуковую синестезию я называю "эмо-син". Если кратко, все мои чувственные впечатления переводятся в звуки» [8, 203-204].

Симпсон считает, что его синестезия — врожденная и приобретенная, которая начала проявляться при использовании слухового аппарата. Он сравнивает ее со своеобразным «языком», она звуковая, то есть все его ощущения имеют свой звук, при этом синестезия постоянно развивалась на протяжении его жизни, когда проявлялись новые ощущения или получение нового перцептивного опыта.

Основой своего мыслительного процесса Симпсон считает звук, для него думать – это ощущать звуки, при этом слова и визуальные образы отходят на второй план. Синестетический звук может быть связан у него с реальным звуком, который он может слышать с включенным слуховым аппаратом, а может, напротив, быть самостоятельным, когда синестетическая реакция запускается другими, чаще всего зрительными модальностями. Синестетический звук появился у него при знакомстве с перцептивным опытом и закрепился как собственно синестетический, когда он смог услышать реальные звуки посредством слухового аппарата. Отметим, что Симпсон принимал участие в тестировании браслета Buzz, который был разработан для глухих и при звучании вибрировал. Благодаря своей синестезии Симпсон «слышал» движение, видимое на экране, и воспринимал речь говорящих благодаря чтению по губам, а содержание речи осуществлялось благодаря субтитрам. С помощью браслета он «слышал» голоса при включенных субтитрах, но при отключенных — звук в его восприятии исчезал. То есть его синестетические реакции адаптировались к новому фактору — вибрации.

Помимо очевидных синестетических связей, существует еще один подход к пониманию синестезии. Некоторые исследователи объясняют синестезию через процесс эмоционального восприятия. Хелена Мелеро предлагает «теорию эмоционального связывания (the Emotional Binding Theory; ЕВТ)». Суть теории в том, что взаимосвязь между синестетическим «стимулом» и «реакцией» объясняется их глубинной эмоциональной сопоставимостью. «ЕВТ является нейробиологической и интегративной моделью, которая учитывает не только нейроанатомические и функциональные детерминанты, но также принимает во внимание роль научения и, следовательно, взаимодействие между мозгом, телом и средой» [8, 110]. Согласно этой теории синестезии функционируют в разных системах обработки: перцептивной, эмоциональной и когнитивной.

Понимание связи между синестетическим стимулом и реакцией должно находиться в области необычного восприятия, и изучение этого аспекта

может внести большой вклад в обогащение науки о сознании в целом. Ключевым моментом понимания синестезии для Мелеро является исследование системы эмоционального связывания. Эмоциональный компонент лежит в основе восприятия не только при синестезии, но и в других сознательных процессах. Нейрофеноменологический подход к самой природе синестезии и восприятия в целом поможет открыть новый путь к пониманию тайн человеческого сознания. Эмоциональный компонент синестезии изучался с неврологической точки зрения, некоторые исследователи отмечают, что все когнитивные явления эмоционально-аффективны. Результаты опросов синестетов показывают, что эмоция может действовать и как стимул, и как реакция. Тем не менее, по словам Мелеро, в настоящее время эмоции еще не полностью интегрированы в объяснительные нейрокогнитивные модели. Это большое начинание, учитывая, что когнитивная нейробиология только начинает понимать роль эмоций в когнитивных процессах [10]. Более глубокий анализ роли эмоций в синестетическом мозге откроет путь к переосмыслению сенсорных, перцептивных и когнитивных процессов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баранов В. А. Телесные практики как способ личностного конструирования // Таврический научный обозреватель №12, декабрь 2016. С. 24-29.
2. Вартанян И.А. Слух, речь, музыка в восприятии и творчестве. СПб.: «Росток», 2010. 251 с.
3. Волкова С.В. Феномен тела в сфере образования: когнитивно-феноменологический ракурс // Вопросы образования №4, 2017. С. 133-149.
4. Леонтьев А.Н. Проблемы развития психики, изд. 2, дополненное. М.: «Мысль», 1965. 572 с.
5. Лурия А.Р. Маленькая книжка о большой памяти. М.: «Эйдос», 1994. 96 с.
6. Малинина Н.Л. Телесность в современной культуре в контексте обсуждений идей Ричарда Шустермана // Культура и цивилизация. 2020. Том 10. №4А. С. 136-142.
7. Сакс О. Зримые голоса. М.: АСТ, 2014. 288 с.
8. Сидоров-Дорсо А.В., Дэй Ш.Э. Синестезия: мнения и перспективы. М.: МГППУ, 2019. 273 с.

9. Arnheim R. Visual thinking. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1969, 368 p.

10. Melero Helena. Synesthesia – a return to the body // Theoria et Historia Scientiarum: Synesthesia; 2013. Vol. X. P. 135–148.

Комаров Николай Евгеньевич –
Заслуженный художник РФ

доцент кафедры живописи и графики
факультета ИЗО РГСАИ

заведующий кафедрой живописи и
графики факультета ИЗО РГСАИ.

Адрес: 119421, г. Москва, ул. Новаторов,
д. 40, к. 2, кв. 98.

e-mail: komarov.print@yandex.ru

тел:+7 916 107 06 10

Komarov Nikolay Evgenievich –

Honored Artist of the Russian Federation

Associate Professor of the Department of
Painting and Graphics of the Faculty of Art
of RGSАI

Head of the Department of Painting and
Graphics of the Faculty of Art of RGSАI.

Address: 119421, Moscow, Novatorov str.,
40, k. 2, sq. 98.

Использование специальных графических материалов при работе над учебными композициями.

Методика преподавания студентам с ОПЗ в мастерской станковой графики.

Аннотация. В статье описываются рассматриваются критерии выбора специальных изобразительных методов и техник, присущих именно графике, в процессе обучения студентов РГСАИ предмету «Композиция станковой графики». Особенный акцент сделан на обусловленности выбора необходимой художественной техники и материала фактическим уровнем профессиональной подготовленности студента, а также его индивидуальными возможностями.

Ключевые слова: станковая графика, графические материалы, изобразительные методы и техники, эстамп.

The use of special graphic materials when working on educational compositions.

Methods of teaching students with IPD in the workshop of easel graphics.

Annotation. The article describes the criteria for choosing special pictorial methods and techniques inherent in graphics in the process of teaching students of the RSAI the subject "Composition of easel graphics". Particular emphasis is placed on the conditionality of the choice of the necessary artistic technique and material by the actual level of the student's professional preparedness, as well as his individual capabilities.

Key words: easel graphics, graphic materials, visual methods and techniques, printmaking.

Обучение студентов в РГСАИ изобразительному искусству и, в частности, станковой графике, должно отвечать самым высоким стандартам, принятым в ведущих художественных вузах России

Вся методическая система обучения будущих художников-графиков традиционно опирается на комплекс учебных дисциплин, зачастую взаимосвязанных и развивающих различные умения и компетенции учащихся.

«Композиция станковой графики», как предмет, занимает особое место среди преподаваемых художественных дисциплин. При том, что знания и умения, которые дают различные предметы взаимосвязаны и взаимодополняемы, композиция является тем стержнем, той основой, без которой невозможно преподавание изобразительного искусства вообще.

Методика преподавания «композиции станковой графики» - тема достаточно обширная и нам хотелось бы коснуться лишь одного её аспекта, а именно обучению студентов использованию в учебной работе специальных изобразительных методов и техник, присущих именно графике.

Хотелось бы отметить, что работа со студентами с ОПЗ и инвалидами вносит свои, часто существенные коррективы в процесс преподавания, заставляя оперативно искать новые методы адекватной подачи учебного материала, обусловлено это тем, что учащиеся нашего ВУЗа зачастую не имеют начальной художественной подготовки и постигают пластическую грамоту, начиная с самых азов. Также, процесс становления молодого художника существенно отягощают большие пробелы в эстетической эрудиции и недостаток багажа общекультурных знаний, необходимых для понимания основных принципов композиционной структуры произведений искусства. Но, конечно же, основная особенность, присущая именно РГСАИ – это обучение студентов с физическими ограничениями большей или меньшей степени сложности, что весьма затрудняет процесс подачи дидактического материала.

Возвращаясь к графическим техникам, используемым в станковой графике, заметим, первое что бросается в глаза, это их разнообразие. Если в станковой картине основной используемой на практике техникой является живопись масляными красками на холсте или на какой-либо другой основе, то в графике количество применяемых техник и материалов очень велико. Для успешного решения художественно-композиционных задач, поставленных перед автором, а в нашем случае перед студентом, существует проблема выбора

наиболее подходящей техники, для исполнения будущего произведения (учебной работы). Так для композиций, основанных на примате колористики, где цвет является структурной основой будущей работы закономерен выбор темперных, акварельных красок или же гуаши, причём этими материалами можно выполнять как тщательно проработанные графические листы, близкие по технике к академической живописи, так и вещи вполне декоративные.

Богатые изобразительные возможности таит в себе такая, на первый взгляд банальная техника, как рисунок карандашом, причём диапазон её использования достаточно широк, от тщательно проработанных тональных композиций до лёгких и изящных линейных изображений.

Традиционно интересно использование в качестве графического материала туши в различных вариациях, это и перовые рисунки, которые, опять же, могут быть как тонально-штриховые, так и линейные, и работы, выполненные кистью, а также различное сочетание этих приёмов.

Такой эффектный материал, как пастель можно применять и в чистом виде, используя белую или цветную бумагу, а можно и в сочетании с другими мягкими материалами, а именно с углём, сангиной, соусом, которые в свою очередь могут существовать как самостоятельные изобразительные техники.

Особое место в графике отведено печатным техникам, это гравюра на линолеуме либо на дереве, литография, офорт, монотипия. Использование эстампа в станковой композиции открывает перед автором поистине неограниченные возможности.

Очень интересные и неординарные пластические идеи можно воплотить, используя сочетание различных техник при работе над одним графическим листом, этот приём носит название «смешанная техника», и всё чаще и чаще применяется в современном искусстве. Так, например, автор может локальными цветовыми пятнами, используя темперные, гуашевые или акварельные краски, заложить колористическую основу будущей композиции, а затем доработать лист при помощи обычной или восковой пастели.

Также возможно и продуктивно сочетание различных техник в печатной графике. В данном случае вполне органично дополняют друг друга офорт и монотипия, или же линогравюра и акварель.

Таким образом, современная графика обладает таким разнообразием изобразительных возможностей и техник, что в нём нетрудно заблудится, особенно это касается человека ещё не слишком профессионально искущённого. Задача педагога помочь молодым людям освоить мир графики, понять его непростую топографию и найти свой путь в изобразительном искусстве, что без достаточной технической оснащённости невозможно.

В нашей академии студенты, а по большей части это молодые люди с ОПЗ, чаще слабослышащие, приходят в мастерскую станковой графики после второго курса обучения. Они уже обладают определённым уровнем базовой подготовки, но со спецификой работы в области графики, с использованием присущих именно ей техник и материалов наши студенты практически не знакомы, за редким исключением. Важнейшей стратегической задачей для педагога является обучение учащихся как можно большему количеству изобразительных приёмов с использованием самых разнообразных техник, уделяя особое внимание студентам с ОПЗ, самым внимательным образом исследуя и заполняя лакуны в их образовании.

Студентам третьего курса, только пришедшим в нашу мастерскую, в качестве первой курсовой композиционной работы обычно предлагается выполнить серию из трёх графических листов на тему летних впечатлений, с использованием натуральных зарисовок и набросков, выполненных на пленэрной практике или самостоятельно. В качестве техники исполнения для будущей работы зачастую предлагается или использование красок на водной основе (темпера, гуашь), или карандашные техники, с использованием достаточно интенсивной тональной разработки. Данный выбор материала обусловлен тем, что умению обращаться с красками и карандашами студенты в достаточной степени обучились на первых двух курсах и их использование не поставит учащихся в слишком сложное положение и не заставит оробеть на первых порах. Особенно вышесказанное касается слабослышащих с их настороженным отношением ко всему новому и малознакомому.

При работе студента над своей первой графической серией одной из основных задач, стоящих перед педагогом является выявление возможностей и художественных потенций ученика, выработки общего плана его дальнейшего обучения, в дальнейшем детали и отдельные аспекты этого плана должны корректироваться и уточняться.

Во втором семестре третьего курса, в большинстве случаев, мы предлагаем студенту выбрать тему курсовой композиции достаточно близкую к предыдущей. Необходимо закрепить полученные учащимся умения и навыки в использовании ими конкретной графической техники для достижения конкретной пластической задачи. Как уже отмечалось, особенно это касается ребят с ОПЗ и инвалидов, с учётом определённой сложностью и замедленностью восприятия ими новых знаний и умений. Целесообразно в связи с вышесказанным в качестве художественного материала предложить учащемуся что-то уже знакомое и испытанное, и если, предположим в первом семестре учащийся выполнял свои работы темперой, то теперь можно предложить ему поработать карандашами.

Обучаясь на третьем курсе студенты нашей мастерской постепенно расширяют и обогащают свой изобразительный арсенал чему в значительной мере способствует обучение такой дисциплине как «Краткосрочный композиционный рисунок», где они знакомятся с широким спектром применения таких материалов как: уголь, соус, сангина, пастель, тушь (как с использованием пера, так и кисти), а также с возможностями их сочетания. Также с третьего курса начинается знакомство наших учащихся с различными печатными техниками в мастерской печатной графики, что в свою очередь расширяет их художественный кругозор.

Вследствие вышесказанного работу студентов третьего курса на летней пленэрной практике по сбору подготовительного материала для будущих композиций следует скорректировать с возможностью использования новых графических техник. Это, в значительной степени поспособствует развитию у обучающихся такого качества, как композиционно-пластическое мышление, качество основополагающее для всей их последующей творческой деятельности. Отметим, что пластическое изучение объекта с учётом различных возможных вариантов его изображения – это необходимое условие художественного восприятия окружающего нас мира.

Работа студентов четвёртого курса обучения над композициями во многом определена необходимостью представления своих работ на защиту так называемого «малого диплома», приуроченного к окончанию восьмого семестра и являющегося репетицией показа выпускной дипломной работы. Сам по себе, сценарий по которому протекает малая защита аналогичен выпускному; также комиссия, состоящая из преподавателей нашей кафедры и приглашённых специалистов, дискутируя, даёт оценку представляемым

работам. Как показала практика, работа над «малым дипломом» позитивно влияет на понимание сути процесса создания выпускной работы и повышает стрессоустойчивость наших выпускников, что особенно актуально для студентов с ОПЗ. Таким образом, если студент четвёртого курса в первом семестре имеет возможность поэкспериментировать с различными материалами, то вместе с выбором темы для дипломной необходимо определиться и с техникой исполнения. Следует заметить, что по большей части наши учащиеся к этому моменту уже вполне осознано подходят к выбору подходящего материала, причём студенты с ОПЗ оказываются здесь отнюдь не в роли отстающих. Выбор материала в данном случае может быть достаточно разнообразным, это и различные водяные краски, часто с доработкой пастелью, как обычной, так и восковой, также нередко студенты используют тушь, сочетая перо и размывку, также достаточно популярно использование мягких материалов (уголь, соус, сангина, цветные мелки) в различных сочетаниях.

На пятом году обучения перед преподавателем стоят две значимые методические задачи: во-первых, простимулировать поиск учащимся достойной темы для своего будущего диплома, во-вторых, дать возможность ещё какое-то время поэкспериментировать в области поиска пластических решений и индивидуального стиля, с целью расширения границ изобразительных возможностей. При решении данных задач педагогу необходимо учитывать индивидуальные способности и возможности каждого своего подопечного. Кому-то из них необходим постоянный поиск новых пластических возможностей для самовыражения, а кого-то, напротив, постоянные метания будут только раздражать и сбивать с толку. Следует отметить, что в большинстве случаев студенты с ОПЗ, освоив технику, достаточно комфортную для работы, стараются по мере сил существовать в уже определённых границах, и с учётом этой особенности педагогу зачастую необходимо простимулировать освоение ими новых техник и материалов.

К пятому курсу студенты нашей мастерской уже в достаточном объёме осваивают технологии печатной графики – офорта и линогравюры, и в следствие этого вполне естественно их желание применить новые навыки в работе над курсовыми композициями. С одной стороны, это желание похвально и его следует всячески поощрять, но в то же время печатные техники обладают особенностью, которая студентами, в силу недостатка опыта, почти всегда не учитывается, это их повышенная трудоёмкость. То есть создание полноценной серии учебных курсовых работ из трёх-четырёх линогравюр, а тем более

офорт — задача крайне трудновыполнимая. Тем не менее, выполнение отдельных композиционных листов с использованием печатных графических техник не только допустимо, но и желательно. Это позволяет студентам в достаточной степени поэкспериментировать как в работе над печатной формой, так и с различными вариантами печати.

И наконец, на шестом курсе студента ожидает большая, занимающая два семестра работа над дипломным проектом. Следует отметить, что за последние годы дипломники нашей мастерской в своей работе всё больше разнообразят технику исполнения своих композиций. Всё чаще используется смешение различных техник, например, темпера сочетается с различными видами пастели, при этом возможно применение различных видов цветной бумаги.

Большие возможности таит в себе сочетание различных печатных техник. Так, например, оттиск с жёсткой формы можно дополнять различными видами монопринтной печати, усложняя тональные взаимоотношения или колористику графического листа.

В то же время при работе над дипломным проектом не следует забывать и о техниках сугубо традиционных. Использование простого графитного карандаша в качестве материала и по сегодня таит в себе большие возможности.

Необходимо заметить, что обучение студентов использованию в работе над учебными композициями различных техник требует от преподавателя серьёзных знаний и широкой эрудиции в области графических материалов и возможностей их применения.

Кроме практической работы с учащимися необходимо постоянно знакомить их с событиями, происходящими в мире искусства, с новыми тенденциями и идеями, при этом нельзя забывать о постоянном изучении классического наследия. Большую помощь в педагогической работе оказывает проведение мастер-классов и открытых уроков, посвящённых практическому использованию графических техник.

Очень важным аспектом деятельности преподавателя является помощь подопечным во вступлении в активную художественную жизнь, а именно стимулировать их участие в профессиональных выставках и конкурсах.

Именно здесь будущие художники смогут оценить свой технический арсенал и наметить пути своего творческого развития.

В заключение отметим, что знакомство с графическими техниками и технологиями во всём их многообразии является необходимым условием создания полноценного произведения искусства графики.

Библиографический список

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., Прогресс 1974.
2. Гавриляченко С.А. Композиция в учебном рисунке. Учебное пособие для вузов. М., Сканрус, 2010. 192 с.
3. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 345 с.
4. Киплик Д.И. Техника живописи. М. Издательство В. Шевчук. 2011. 536 стр.
5. Комаров Н.Е. Начальные этапы работы над графическими композициями. Опыт преподавания студентам с ОВЗ на факультете ИЗО РГСАИ. // Коллективный сборник ИСКУССТВО, ДИИЗАЙН И СОВРЕМЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ Материалы III международной межвузовской научно-практической конференции. Москва, 29-30 мая 2017 года. М. Издательский дом «НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА», 2017, стр. 273-280.
6. Денисова И.Н. Актуальность применения художественных материалов и техник эпохи Возрождения в организации реабилитационных занятий инвалидов. // Коллективный сборник ИСКУССТВО, ДИИЗАЙН И СОВРЕМЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ Материалы VIII международной межвузовской научно-практической конференции. Москва, 27 мая 2022 года. М. Издательский дом «НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА», 2022, стр. 102-111.
7. Лушников Б.В. Перцов В.В. Рисунок. Изобразительно-выразительные средства: учебное пособие для студентов вузов. М. ВЛАДОС, 2006. 236 с.

Андрей Александрович Коновалов – кандидат филологических наук, профессор, директор Института изящных искусств Московского педагогического государственного университета

E-mail: aa.konovalov@mpgu.su

Людмила Николаевна Михеева – доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры общегуманитарных дисциплин Российской государственной специализированной академии искусств.

Адрес: 105062, г. Москва, ул. Покровка д.38, стр.1, кв.11

E-mail: lira19lm@gmail.com

Andrey Aleksandrovich Konovalov - Candidato di filologia, professore, direttore dell'Istituto di belle arti, Università pedagogica statale di Mosca

E-mail: aa.konovalov@mpgu.su

Lyudmila Nikolaevna Mikheeva –

Dottore in Filologia, Professore; Professore del Dipartimento di Discipline Umanitarie Generali dell'Accademia delle Arti Specializzata di Stato Russa.

Indirizzo: 105062, Mosca, st. Pokrovka d.38, edificio 1, app. to 11

E-mail: lira19lm@gmail.com

Традиционная русская классика в работе студенческих театров в педагогическом ВУЗе.

Traditions of Russian classics in the activities of the student theater in the pedagogical university.

Аннотация: В статье раскрывается деятельность студенческого театра в педвузе, с использованием опыта его работы в течение ряда лет. Подчеркнута благотворная роль классики, её традиций, направленных на духовно-нравственное воспитание творческой молодежи, развитие художественного вкуса.

Ключевые слова: студенческий театр, классический репертуар, творческие контакты, развитие актерского мастерства студентов-непрофессионалов.

Abstract: The article reveals the activities of the student theater in the pedagogical university, using the experience of its work for a number of years. The beneficial role of classics, its traditions aimed at the spiritual and moral education of creative youth, the development of artistic taste is emphasized.

Keywords: student theater, classical repertoire, creative contacts, development of acting skills of non-professional students.

Деятельность студенческого театра, в труппе которого в основном гуманитарии, успешна тогда, когда она основана на классическом репертуаре. Классика, как известно, тот шедевр, значимость которого непреходяща и позволяет и зрителям-студентам, и актерам-студентам осознать приоритет духовных ценностей в системе жизнеориентации, понять огромную значимость национального духовно-исторического опыта народа. Классика обеспечивает преемственность поколений, опору на лучшие традиции, тот фундамент, который позволяет осуществлять нравственное, эстетическое воспитание на

основе духовных ценностей. Значение театра как синтетического искусства всегда было велико и будет таковым, поскольку позволяет осуществлять диалог со зрительской аудиторией, по сути - со своими сверстниками.

Студенческий театр МПГУ «Новый диалог» существует 6 лет. Он явился преемником театра «Диалог», который успешно действовал в Шолоховском университете до его присоединения к МПГУ. А.С. Пушкин («Барышня-крестьянка»), А.Н. Островский («Волки и овцы», «Женитьба Бальзаминова») А.П. Чехов («Предложение»). Мы не проходим мимо, не игнорируем и классику зарубежную: Чарльз Диккенс «Рождественская история», Оскар Уайльд «Кентервильское привидение», Робер Тома «8 любящих женщин», П. Кальдерон «Дама-невидимка», но именно классики, а не сиюминутные пьески малоизвестных авторов или дань сомнительной моде. В силу специфики педагогического вуза мы обращаемся и к детской аудитории: «Летучий корабль» по мотивам детских сказок, «Калоши счастья» Ганса Христиана Андерсена, русские народные сказки.

Юбилей Островского мы отмечаем в этом году: 200 лет со дня рождения великого драматурга. Островский был поистине необходим русскому театру. Всегда есть такой лидер, который определяет своей деятельностью масштабы, горизонты национального театра. Так, невозможно представить английский театр без драматургии Шекспира, французский - без П. Корнеля и Ж.-Б. Мольера, испанский - без Лопе де Вега и Педро Кальдерона. В русском театре XVIII-го века, безусловно, блистал Фонвизин, в начале XIX – Грибоедов, несколько позже - великий Пушкин с его трагедией «Борис Годунов», «маленькими» трагедиями («Скупой рыцарь», «Каменный гость», «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы»), Гоголь с его гениальным «Ревизором». Однако нужен был такой драматург, который бы объял своим творчеством буквально все слои, социальные страты общества. Таким стал именно Островский: купеческая среда, мир артистов, Москва и провинция, история и современность, реальность и сказка («Весенняя сказка – Снегурочка») - и все это было представлено в Малом театре, который так и называли - Дом Островского. Классические традиции русской драмы, образная, образцовая, правильная речь - это настоящий клад искусства для каждого актера, тем более для непрофессионала, но гуманитария. Познать эту речь, приобщиться к её правильному строю, фонетике и синтаксису - сверхзадача для художественного руководителя творческого коллектива и для актеров-студентов.

Очень важно для наших студентов посещать спектакли Малого театра. Мы имеем в виду не только правильную, «образцовую» речь профессионалов, которую они услышат со сцены, студенты проникаются атмосферой пьес Островского, они видят воплощение характеров, созданных великим драматургом на современной сцене и могут воочию убедиться в том, что классика, истинные шедевры искусства всегда современны, имеют философский подтекст, и новые поколения находят в них ответы на те вопросы, которые их волнуют в сегодняшнем дне. От того, как они все это прочувствуют, зависят и маленькие оригинальные находки, обращения к зрителям, чтобы тебе почувствовали себя и в нашем времени, и в эпохе Островского. Например, это и пластические решения в прологе «Женитьба Бальзаминова», и «живые» танцы (современный хореографический фольклор), и некоторые реплики, обращенные к сегодняшнему зрителю (просьба отключить мобильные телефоны). Таких мостиков, связывающих разные поколения театралов, очень много, и их надо строить.

Современным студентам, с их постоянным пристрастием к сленгу SMS-ок, «телеграфному» стилю общения совсем не просто научиться говорить, как герои классических пьес, сложно и уметь держать паузы, двигаться по сцене в ином, чем в повседневности, ритме, пользоваться речевыми клише XIX века, причем так, чтобы это звучало естественно; кроме того, носить исторические костюмы, гримироваться.

Раскроем двери нашей творческой лаборатории. Перед тем, как начинать такой необходимый этап «застольного» чтения, худрук введет актеров-студентов в атмосферу времени, когда жили и действовали герои. Далее он коснется граней характеров персонажей и только после этого предложит почитать пьесу по ролям.

Невозможно переоценить роль репетиций. Мы, конечно, не призываем погрузиться в те многочисленные репетиции, которыми славился Мейнингенский театр. Хотя рациональное зерно в них есть. Имеем в виду скорость освоения мизансцен, разучивание ролей (развитие актерской памяти), умение настолько вжиться в роль, чтобы почувствовать своего персонажа изнутри. Здесь мы, конечно, опираемся на систему Станиславского и даем нашим актерам ощутить все ее положительные стороны. Не будет лишним при этом напомнить нашим студентам трактат Дени Дидро «Парадокс об актере», где философ и филолог советовал артистам для достижения успеха совсем отстраниться от роли, как бы даже удалиться от нее. Разумеется, мы

основываемся на положениях системы Станиславского и реализуем на деле ее постулаты в каждом конкретном случае.

Особо остановимся на костюмах. Далеко не всегда есть возможность подобрать костюмы, которые бы точно соответствовали той или иной ситуации в пьесе. Вот здесь и должна проявляться творческая фантазия актера, умение сделать то, что профессионалы-костюмеры называют «подбор костюма». При этом надо обосновать свой выбор соответствию внутреннему содержанию персонажа. Поясним на примере. Мизансцена из пьесы Островского «Волки и овцы»: богатая молодая вдова Купавина и дерзкая хищница Глафира. Манеры поведения героинь, костюмы, речь - все должно соответствовать психологии этих двух дам, рисунку образов. Яркое платье Купавиной и скромное вначале - черное одеяние Глафиры. Как она потом признается: уж лучше быть в черном, чем в старомодном платье и шляпке - черное хотя бы выглядит загадочно. Скромные манеры, опущенные вниз глазки - сама покорность судьбе. И вдруг разительная преобращение, когда Глафира узнает, что скоро ее мечта осуществится: Лыняев попадет ей под каблучок. Дерзкие манеры хищницы сразу резко проявляются: вот они, настоящие-то волки, сразу целиком глотают свои жертвы. Меняется тон, манеры и, конечно, костюм. Завершается мизансцена торжествующим возгласом: «Шампанского!»

Значительное внимание мы уделяем хореографии. Например, при работе с фрагментом из «Барышни-крестьянки» тщательно изучаем котильон, имея в виду то, что во время бала только при исполнении этого танца кавалер делал предложение даме. Она тщательно фиксировала в книжечке-агенде, кто и когда записывался на этот танец. Помните, в «Евгении Онегине»:

«В негодовании ревнивом

поэт конца мазурки ждет

и в котильон ее зовет

- Да ей нельзя. Да отчего же?

Да Ольга слово уж дала Онегину...»

Немаловажен подбор реквизита, декораций, составление программки. А еще особого внимания требует свет и звук. Тут нужна помощь специалистов по свету и звуку. Но до этого - подбор музыкальных произведений, романсов и репетиции в связи с этим.

Итак, большая работа со студентами, направленная на то, чтобы классика воспитывала вкус, желание совершенствовать свои умения, знания, расти духовно и чувствовать желание глубже, тоньше постигать несметные богатства русского классического искусства.

Литература:

1. Андреева И.М. Театральность в культуре / И. М. Андреева; Юж.-рос. гуманитар. ин-т. - Ростов н/Д : Юж.-рос. гуманитар. ин-т, 2002. - 184 с.; ISBN 5-94593-010-5
2. Михеева Л.Н., Сулейманова З.З. Говоря языком искусства: уч.пос. для студ. колледжей и твор. ф-тов вузов. Изд. 3-е перераб., дополн. Махачкала, ООО «Пресс-Маркет», 2011. 268 с.

Коновалова Нина Анатольевна

кандидат искусствоведения, заместитель директора по научной работе, ведущий научный сотрудник НИИТИАГ (филиал «ЦНИИП Минстроя России»), ведущий научный сотрудник НИИ РАХ

Konovalova Nina Anatolievna

Candidate of Art History, Deputy Director for Research, Leading Researcher at NIITIAG (branch of the TsNIIP of the Ministry of Construction of Russia), Leading Researcher at the Research Institute of the Russian Academy of Arts

**Особенности архитектуры современных театральных зданий мира:
глобальные требования и национальные приоритеты**

Features of the architecture of modern theater buildings of the world: global requirements and national priorities

Аннотация. Архитектура театральных зданий в новейший период (с конца XX века по настоящее время) претерпела значительные изменения, которые коснулись как архитектурно-художественного образа нового здания, так и его технологических решений. Произшедшие изменения продиктованы как необходимостью соответствовать глобальным требованиям, так и стремлением сформировать в каждой конкретной стране свои национальные приоритеты для развития такого важного типа объектов культуры как театры. В данной статье ставится задача выявления особенностей современной театральной архитектуры в разных странах мира - Европе, на Востоке и, конечно, в России.

Ключевые слова: архитектура современных театров, эксперименты с формообразованием, роль театров в городском пространстве.

**Features of the architecture of modern theater buildings of the world:
global requirements and national priorities**

Abstract. Theater architecture of the modern period (XX - nowadays) has gone through substantive changes in architectural and artistic image of new structures and in technological contents. The transformations were motivated by both - the necessity to comply with the global standards and the dedication to formulate authentic national theaters (as an essential type of cultural establishments) development priorities in each country sovereignly. The goal of the given article is to identify key features of the contemporary theater architecture traditions in different parts of the world - in Europe, in the West and, of course, in Russia.

Keywords: contemporary theater architecture, experiments with shape-generation, role of theaters in urban areas.

Введение

Строительство и проектирование театральных зданий на рубеже XX-XXI вв. отличается принципиально новой композицией и технологией. Примеры крупных международных конкурсов на разработку проектов новых театральных зданий наглядно демонстрируют, что архитектурно-художественный образ современного театра (рубежа XX – XXI вв.) стал свободнее и богаче по сравнению с предшествующими эпохами. Архитекторы освободились от традиционных форм и перешли к методике формообразования на основе стилизации окружающей природы, животного мира и даже техники с ничем не ограниченным набором геометрических форм.

Анализ архитектуры современных театров в разных странах мира показывает, что приоритетным направлением является переосмысление сложившихся подходов к организации внутреннего пространства и его взаимодействию с внешним, стремление зодчих к смелому эксперименту с формами, пространством, технологиями, материалами. Главной целью зодчих становится создание оригинального архитектурно-художественного образа.

Произошедшие в конце XX – начале XXI вв. кардинальные изменения в архитектуре театральных зданий продиктованы как необходимостью соответствовать глобальным требованиям, так и стремлением сформировать в каждой конкретной стране свои национальные приоритеты для развития такого важного типа объектов культуры как театры.

Соответствие глобальным требованиям: основные характеристики современной театральной архитектуры

Анализ крупнейших современных театров Европы и стран Азии дает все основания делать вывод о том, что главная черта театрального искусства — зрелищность, ярко проявляет себя и в архитектуре, делая театры знаковыми объектами городов. Новые театральные здания строятся с расчетом их влияния на обновление, развитие и статус территорий своего расположения.

Ведущей мировой тенденцией в области современной театральной архитектуры становится «звездный» состав ее авторов. Архитекторы мировой величины приглашаются в разные страны для создания проекта нового театра, обладающего, прежде всего, «вау-эффектом»¹. Имя «звездного архитектора», яркие визуальные характеристики создаваемого объекта должны подчеркнуть

¹ О все более возрастающей роли ярких визуальных характеристик современной архитектуры, ее «вау-эффекте» написано множество статей, напр., [2].

его неординарность и особое место в современной архитектуре. Особый статус театральной архитектуры нового поколения привлекает к разработке этого вида и типа объектов всех крупнейших зодчих мира. В творчестве Н.Фостера, С.Калатравы, З.Хадид и других «звездных» архитекторов работа над проектами современных театральных зданий заняла особое, серьезное место в творческой биографии.

Современные театральные здания (и это касается не только стран Востока, но и Европы) показывают стремление архитекторов полностью отойти от «чисто архитектурных элементов композиции (портиков, ордера, квадриг и других символических скульптур)» [1, С. 169] в пользу смелой творческой интерпретации архитектурно-художественного образа нового здания. Его главной характеристикой становится зрелищность архитектуры, часто вдохновленная природными образами и формами живых организмов. От формы новой театральной архитектуры ожидают интриги, она сама должна становиться зрелищем, шоу [4].

Одной из характерных особенностей современных театров, ярко проявившей себя в последние годы, является их дополнение водой. Месторасположение нового театра выбирается, как правило, у реки, озера, или перед театром специально устраивается искусственный водоем. Таким образом создается необходимый пространственный интервал для полноценного восприятия архитектурно-художественного образа нового театра. Его роль в городской панораме при этом также усиливается. В подавляющем большинстве случаев в непосредственной близости от театра устраиваются фонтаны, что можно считать средством усиления функциональных особенностей театра, а именно, дополнение театрально-зрелищного здания зрелищем водного представления или свето-музыкального шоу, производимого с помощью фонтанов.

Полностью переосмыслены технические характеристики новых театральных зданий. Для соответствия современным требованиям, театры характеризуются своей многозальностью и многофункциональностью залов, чего не было в предшествующие эпохи. Вместо одного или двух (Большого и Малого) залов классических театров прошлых лет, современные театральные здания имеют три, четыре, а иногда и пять залов, обладающих способностью к трансформациям, что позволяет их использовать для различных видов театрально-зрелищных и других культурных мероприятий.

Национальные особенности современных театров

Множество новых крупных театральных зданий за последние примерно 30 лет (с конца XX в. по настоящее время) было построено в Китае. С такими темпами строительства не может сравниться ни одна другая страна мира. Характерной особенностью современных театральных зданий Китая являются, прежде всего, такие характеристики как масштабность и яркость архитектурно-художественного образа. В этом проявляется их соответствие общемировым тенденциям. Театральные здания Китая в последние годы становятся самым крупным и популярным видом объектов культуры, на них всегда возлагается функция быть визуальной доминантой окружающей застройки. Характерной (возможно, даже национальной) особенностью становится тот факт, что в данном случае речь совсем не идет о соответствии контексту и тактичному встраиванию в окружающую застройку. Наоборот, чем более ярко и явно новое здание театра своими визуальными характеристиками будет «разрывать» пространство и доминировать в нем, тем сильнее оно станет выполнять роль центра притяжения и, соответственно, способствовать развитию своего района или города в целом.

Для строительства современных театральных зданий в Китае приглашаются преимущественно звездные архитекторы-иностранцы. К крупнейшим театральным зданиям, построенных за последние годы в разных городах страны, можно отнести такие важнейшие и наиболее яркие с точки зрения архитектуры: Государственный оперный театр в Пекине (арх. П. Андре, 2007 г.), Центр искусств востока в Шанхае (арх. П. Андре, 2004 г.), Большой театр Цзинань (арх. П. Андре, 2013), Театральный центр в Шанхае (арх. Н. Фостер и Т. Хизервик, 1990), Оперный театр Гуанчжоу (арх. Заха Хадид, 2010), Большой театр «Санак» в Гуанчжоу (арх. бюро “Steven Chilton Architects”, 2020), Большой театр Уси (арх. студия «PES-Architects», 2012 г.), Большой театр в Харбине (арх. Ма Яньсун, 2015 г.), Большой театр в Тяньцзине (арх. бюро «GMP Architekten von Gerkan, Marg und Partner», 2012 г.), Большой театр Учжэнь (арх. Крис Яо, 2012 г.). Из десяти выделенных театральных зданий только один проект разрабатывался китайским архитектором (Большой театр в Харбине, арх. Ма Яньсун), остальные девять – иностранными. Этим преследуется, прежде всего, цель создать проект высокого качества. Действительно, в итоге чаще всего получается чрезвычайно интересная с точки зрения формообразования и художественных достоинств архитектура, обладающая новейшими техническими достижениями. Кроме того, известное

во всем мире имя архитектора увеличивает капитализацию возводимого объекта, что также является безусловным преимуществом страны-заказчика².

К реализации в Китае принимаются проекты таких театральных зданий, в которых выражены исторические, культурные, архитектурные традиции того района, для которого они создаются, или его природные особенности. Однако, акцент делается, прежде всего, на легкости визуального прочтения создающихся аналогий. Основные приемы, использованные при создании архитектурно-художественного образа современных театров Китая можно разделить на три группы:

- использование биоморфных мотивов в архитектуре;
- использование природных образов;
- использование национальных китайских мотивов.

Использование биоморфных мотивов в архитектуре современных театров Китая можно считать одним из основных приемов создания художественного образа произведения и ответом на поиски идентичности в современной архитектуре. Эта характеристика позволяет архитектурному произведению быть визуальной доминантой окружающей застройки и центром притяжения для местных жителей и туристов, становясь катализатором развития своего района или города в целом. При анализе архитектурно-художественного образа современных театральных зданий Китая, можно выделить яркие примеры биоморфизма, например: Большой театр в Тяньцзине (рис.1, передает образ морской раковины), Центр восточного искусства в Шанхае (напоминает цветок орхидеи), Большой театр Уси (воплощает в себе образ бабочки), Большой театр Учжэнь (в виде двух цветков лотоса).

² Анализ утверждения «звездной» архитектуры в создании современных театральных зданий мира посвящена статья автора [3].



Рисунок 1. Большой театр в Тяньцзине (Gerkan, Marg and Partners),
2012.

Опора на природные образы при создании архитектурно-художественной концепции нового театрального здания раскрывает все свои



преимущества при размещении новых объектов на берегах рек и озер, ведь в этих случаях архитектура новых театров как бы соединяет урбанизированную территорию с природой, своими формами создавая между ними некое промежуточное, переходное звено. В качестве ярких примеров можно привести Оперный театр Гуанчжоу (здания напоминают валуны и горные склоны), Большой театр Цзинань (в виде горных хребтов), Большой театр в Харбине (рис.2, напоминает горные хребты с проложенным через них серпантином).

Рисунок 2. Большой театр в Харбине (арх. Ма Яньсун), 2015.

Использование национальных китайских мотивов также справедливо назвать одной из ведущих тенденций при создании проектов новых театральных зданий. Примерами могут служить знаменитый Государственный оперный театр в Пекине (воплощающий образ инь и ян), театр «Санак» в Гуанчжоу (рис.3, образ накинутой на здание шелковой ткани, расшитой традиционным орнаментом данной местности), Шанхайский театральный центр (за основу был взят образ традиционного китайского театра). Однако следует еще раз подчеркнуть, что прочтение традиционных образов и мотивов, лежащих в основе проектов современных театральных зданий, должно быть быстрым и легким, а значит, акцент снова делается на визуальных характеристиках новой архитектуры.

Общая тенденция или подход к созданию современных театральных зданий проявляет себя и в ОАЭ, а именно, повсеместно можно наблюдать



приглашение «звездных» иностранных архитекторов для разработки проекта. При строительстве современных театральных зданий Объединенных Арабских Эмиратов ведущее значение также уделяется их соответствию традиционным ценностям культуры. Причем основной акцент опять же делается на однозначно прочитаемых визуальных характеристиках – используются национальные орнаменты или узнаваемый художественный образ, воплощающий в себе яркий и, главное, известный за пределами страны элемент культурного наследия.

Рисунок 3. Театр «Санак» в Гуанчжоу (Steven Chilton Architects), 2020.

Например, при разработке архитектурно-художественного образа здания Оперного театра в Дубае (2013-2016 гг., рис.4) архитектор Янус Росток учел не только особенности крайне узкого участка, выделенного под строительство, но и ландшафт, пустынные климатические условия местности, а также местную культуру. Именно поэтому здание оперы выполнено в форме традиционной арабской лодки доу. Архитектурный ход, изображающий строение в образе древнего парусного судна, стоящего на якоре в Дубае, удачно обозначил локальную идентичность постройки. Доу стал символом местных



Рисунок 4. Оперный театр в Дубае.
Арх. Я. Росток, 2016.

традиций мореплавания и добычи жемчуга, которые лежат в основе зарождения и процветания города. Судно доу использовали для рыбалки, добычи жемчуга, перевозки пассажиров и грузов, как транспортное средство стражей порядка (а впоследствии, полицейских). Старинная лодка символизирует само появление города среди пустыни, ведь ныне блистательный Дубай, сверхсовременный мегаполис, был когда-то скромной деревушкой ловцов жемчуга. Поэтому древнее судно доу стало символом развития города и его современных преобразований. Воспроизводство образа этого судна в наиболее масштабных и значимых объектах можно выделить как одну из ключевых составляющих идентичности Дубая.

К техническим характеристикам новых театральных зданий ОАЭ предъявляются особые требования. Прежде всего, они относятся к мультифункциональности создаваемых сценических пространств, каждое из которых должно обладать способностью многократного преобразования, например, из театрального зала в концертный, а из концертного – в банкетный и т.д. Техническое оснащение каждого нового театрального здания Объединенных Арабских Эмиратов также должно быть на мировом уровне или даже превосходить его.

В Японии также значительное внимание уделяется вопросам передачи ценностей и традиций национальной культуры в новых театральных зданиях страны. В качестве примера можно привести здание «Театра Но в лесу» (1996 г., рис.5), при создании которого архитектор К. Кума решил обратиться к традиционным формам и досконально воспроизвел все архитектурно-художественные элементы сцены для традиционного японского театра. Размещение театра в кедровом лесу, среди деревьев и камней, помогло



воссоздать атмосферу древнего японского театрального искусства в своем перевозданном, неповторимом виде.

Рисунок 5. К. Кума. Театр «Но в лесу», 1996.

Представления театра Но на протяжении веков происходили на открытом воздухе, отсюда и традиция размещать над сценой крышу, сохранившаяся, уже в каноническом виде, до сегодняшнего дня (даже когда речь идет о сцене внутри современного театрального здания). Устройство и внешний вид деревянной сцены театра Но не меняется уже сотни лет. Следовал канонам и проект Кэнго Кума. Квадратная в плане сцена, согласно традиции, имеет площадь 5,5 м². Крыша, размещенная над ней, в данном случае подтверждает и свое функциональное, практическое назначение, защищая актеров от непогоды. Согласно традиции, все элементы постройки возведены из неокрашенного дерева. Сцена театра Но полностью объединена с окружающим пространством, что реализует идею правдивости и достоверности передачи в проекте традиционных основ национальной культуры³.

В России в последние десятилетия строится достаточно много так называемых «театров-невидимок», т.е. крупных многофункциональных зданий, в которых также располагается и театр. Такая ситуация во многом продиктована требованием времени и экономической целесообразностью. Однако в отечественном архитектурном творчестве последних лет особенно интересны крупные конкурсные программы на создание концепции и проекта нового театрального здания. В последние годы было проведено два крупных международных конкурса, на проект нового здания Мариинского театра в Санкт-Петербурге (2003 г.) и на проект нового здания Государственного академического театра в Казани (2022 г.), в процессе которых были получены чрезвычайно интересные и качественные проектные предложения. Первое место в конкурсе на проект Государственного академического театра в Казани получил консорциум с участием К. Кума (рис.6). Концепция архитектурно-художественного образа здания театра опиралась на редкое природное явление, которое встречается в Казани. Зимой на озере Кабан возникают «ледяные цветы», так называют торчащие в разные стороны льдины, которыми озеро становится полностью усыпано в морозы.

³ Работа над этим проектом стала для К. Кумы своеобразным манифестом против «амбициозной звездной» архитектуры [5].

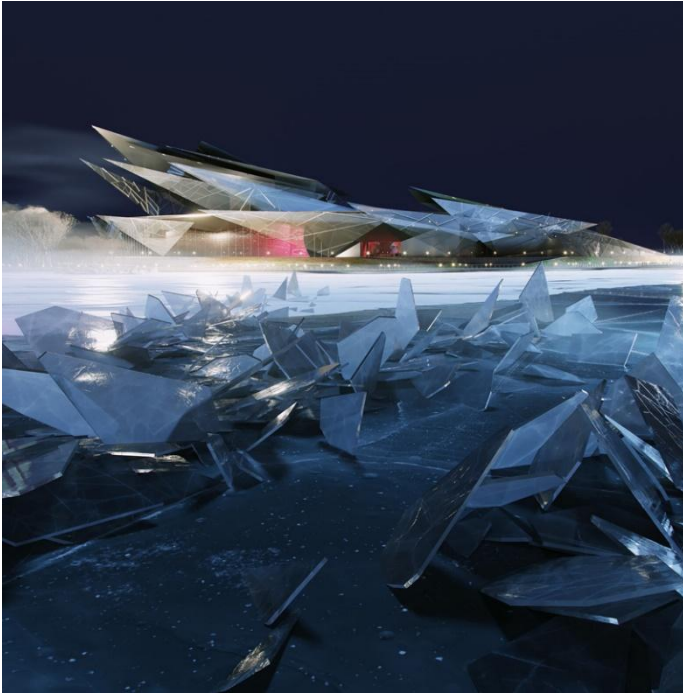


Рисунок 6. Проект Государственного академического театра в Казани. Консорциум под руководством ООО «Ваухаус» (Москва, Россия). Члены консорциума: Kengo Kuma & Associates (Токио, Япония), Werner Sobek AG (Штутгарт, Германия), ООО «ПТМ Архитектора Бакулина Германа Алексеевича» (Казань, Россия).

Проведенные в нашей стране крупные международные конкурсы на проекты современных театральных зданий позволили сформулировать ряд требований, предъявляемых к театральной архитектуре в России и позволяющих говорить о «новой эпохе» в этой области:

- многофункциональность нового здания театра становится одним из ведущих современных требований к его проекту. Кроме театральных постановок в новом здании часто предполагают проводить и другие культурно-зрелищные мероприятия, а часто еще и научно-образовательные, для чего проект нового здания должен предусматривать не только дополнительные площади, но и специально созданные пространства, учитывающие специфику различных видов деятельности;

- архитектура нового здания театра должна иметь яркий и запоминающийся образ, организуя вокруг себя пространство города и становясь его главной визуальной характеристикой, однако, не подавляя окружающую застройку, а строго соответствуя контексту;

- крупный международный конкурс обычно собирает звезд мировой архитектуры первой величины и позволяет получить ряд проектов высокого качества и от известных «брендов» в архитектурной практике;

- любой крупный международный конкурс на разработку концепции современного театрального здания содержит в условиях задачу соответствия

архитектуры, художественного образа, декоративного оформления нового здания общекультурным или локальным местным традициям, в связи с чем предпроектные аналитические исследования для конкретной новой локации приобретают в последние годы особую актуальность.

Выводы

Архитектура современных театральных зданий на рубеже XX – XXI вв. самым кардинальным образом переосмыслена. Появились новые задачи и функциональные требования, которым в настоящее время должна соответствовать архитектура театров. Среди этих требований выделены общемировые, глобальные, касающиеся, прежде всего, технической и функциональной сторон – многозальности новых зданий театров и многофункциональности этих залов. Требования, предъявляемые к яркому архитектурно-художественному образу нового театрального здания, в каждой стране переосмысливаются с позиции предъявления в нем традиций данной культуры. Необходимость воплощения локальной идентичности в архитектуре современного театра становится для каждой страны одним из важнейших приоритетов в условиях современных глобализационных процессов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анисимов, А. В. Современные тенденции в возведении театральных зданий мира / А. В. Анисимов, Н. А. Коновалова, К. В. Хрупин // Современная архитектура мира. – 2022. – № 1(18). – С. 167-186. – DOI 10.25995/NITTIAG.2022.18.1.009.
2. Боков, А. В. Коллеги - соперники: архитектура и дизайн в России / А. В. Боков // Academia. Архитектура и строительство. – 2018. – № 3. – С. 5-12. – DOI 10.22337/2077-9038-2018-3-5-12.
3. Коновалова, Н. А. Стратегии устойчивости современной архитектуры: «смирение» vs «амбициозность» / Н. А. Коновалова // Современная архитектура мира. – 2022. – № 2(19). – С. 11-26. – DOI 10.25995/NITTIAG.2022.19.2.001.
4. Хрупин, К. Г. Новая эстетика театральных зданий XXI века (европейский опыт) / К. Г. Хрупин // Современная архитектура мира. – 2022. – № 1(18). – С. 187-216. – DOI 10.25995/NITTIAG.2022.18.1.010.
5. Kuma K. Architecture Words 2. Anti-Object: The Dissolution and Disintegration of Architecture, London, 2013.

Корженевская Екатерина Ивановна –

кандидат экономических наук, доцент
кафедры экономики Технологического
университета.

Московская обл., Звездный
городок.д.20кв.63. korzen@mail.ru. Тел.
89859816502

Панов Алексей Петрович,

доцент кафедры инструментального
исполнительства Российской
государственной специализированной
академии искусств.

Москва, Молодогвардейская ул., 36.
кор.6, кв.43. wigner39@gmail.com
тел.89163069527

Korzhenevskaya Ekaterina Ivanovna –

Candidate of Economic Sciences, Associate
Professor, Department of Economics,
Technological University.

Moscow region, Star City. 20kv.63.
korzen@mail.ru. Tel. 89859816502

Panov Alexey Petrovich,

Associate Professor of the Department of
Instrumental Performance of the Russian
State Specialized Academy of Arts.

Moscow, Molodogvardeiskaya st., 36,
building 6, apt. 43. wigner39@gmail.com
tel.89163069527

ЦИФРОВИЗАЦИЯ ОБРАЗОВАНИЯ: ВРЕМЯ ПОШЛО

DIGITALIZATION OF EDUCATION: THE TIME IS GONE

Аннотация: Считается, что в наше время образование уже невозможно без цифровизации. С этим согласны многие эксперты. Только получается, что оцифровка и уничтожение традиционного образования производится в некоторых местах в добровольно-принудительном порядке. А может ли дистанционное образование быть настолько эффективным, что на всех его уровнях и во всех регионах поднимет уровень знаний учеников, школьников, студентов, и без всяких проблем поможет преодолеть то отставание, которое наблюдалось в последние годы?

Ключевые слова: цифровизация, дистанционное образование, традиционное образование.

Abstract:It is believed that in our time education is no longer possible without digitalization. Many experts agree with this. It only turns out that the digitization and destruction of traditional education is carried out in some places on a voluntary-compulsory basis. Can distance education be so effective that at all its levels and in all regions it will raise the level of knowledge of pupils, schoolchildren, students, and without any problems help to overcome the lag that has been observed in recent years?

Keywords: digitalization, distance education, traditional education.

Со времени пандемии прошло уже три года. Никто из нас не мог предположить, что события, предшествующие ей, каким-то образом с ней взаимосвязаны. Это оказалось по плечу геополитикам и аналитикам. Мы чаще всего видим логику и причинно-следственную связь только в прошедших событиях. Но только по-настоящему талантливые люди видят логику и в настоящем времени. Сегодня многое в нашей жизни стало воспоминанием.

Получилось между тем, что пандемия, заставив нас пользоваться только средствами компьютерной связи, мобильными устройствами, выбросила из жизни тех, кому эти средства либо недоступны по финансам, либо из-за других причин, нежелания, сопротивления, проживания в другой местности.

Общество расколосось перед угрозой глобальной эпидемии. При этом одна половина могла с готовностью пожертвовать другой и даже требовала этой жертвы. В этих условиях скрытой и явной смуты, душевного хаоса и, по сути, двоевластия в стране надо было как-то проводить учебный процесс в школах и институтах. Оказалось, что к этому уже давно подготовились. В этих условиях стал происходить переход на дистанционное образование для всех учебных заведений, школ и ВУЗов. Были разработаны планы Минпросвета и Минцифры по запуску ФГИС –основы цифровой образовательной среды. Открылась ярмарка цифрового образования, на которой каждый предлагал свой товар. Это и платформы, и программы с помощью которых можно дистанционно общаться со студентами, и другие продукты реальной цифровой жизнедеятельности. Наименее продвинутые ринулись туда, увидев в этом панацею от всех бед.

Надо было только дождаться команды. Как показал [аналитический доклад](#) «Качество образования в российских университетах: что мы поняли в пандемию» [1], частично принятие уже случилось. Преподавателей, которые негативно относятся к дистанционному образованию, в 2021 году стало чуть меньше по сравнению с 2020 г. (37% против 47%), а преподавателей, которые считают, что смешанный формат обучения вот-вот превратится в повседневную реальность в высшем образовании, стало намного больше (70% в 2021-м г. против 22% в 2020 г.)[5]. Кстати, в разработанной «Стратегии развития информационного общества РФ» [2] есть важный момент: б) обеспечение свободы в выборе средств получения знаний при работе с информацией и в) сохранение традиционных и привычных для граждан (отличных от цифровых) форм получения товаров и услуг. Однако нам иногда пытаются навязать иные методы, именно в образовании.

Цифровая интернет-среда становится неотъемлемой частью нашей жизни, Она изменяет и облегчает многие процессы.

О масштабах явления свидетельствует хотя бы размер рынка образовательных цифровых технологий (этот рынок называется EdTech) — к 2025 году, по оценке Всемирного экономического форума, он [достигнет](#) 342 млрд долларов США [5]. Цифровизация - понятие достаточно широкое. Оно охватило все сферы экономики, внедрено в нашу жизнь. Но цифровизация

образования и дистанционное онлайн-образование — не одно и то же. Понятие цифровизации гораздо шире. Внедряется понятие «электронного образования». Правда, не все понимают, что образование по своей сущности – диалог, а электронное образование - это монолог. И наконец-то образованию вернули его статус. Из статей, регулирующих вопросы финансирования образования, исключается термин «государственная и муниципальная услуга в сфере образования» (29 июня 2022 г.) [2].

- Первая волна цифровизации в середине восьмидесятых — начале девяностых годов была направлена на **развитие компьютерной грамотности** и включала в себя появление в школах и вузах первых компьютерных классов.

- На втором этапе с середины нулевых годов заговорили о **внедрении в учебный процесс** информационно-коммуникационных технологий — цифровые устройства и форматы стали использоваться не только на занятиях по информатике.

- На третьем — современном — этапе, примерно с 2018 года, речь идёт уже о цифровой трансформации — применении цифровых технологий во всех процессах в образовании. [5].

Это означает использование различных программ, приложений и других цифровых ресурсов для электронного обучения как удалённо, так и непосредственно в школе или вузе (например, когда какие-то задания выполняются на компьютере или на планшете в классе).

Какие же особенности несет с собой цифровизация и дистанционное образование?

Как ни странно, есть несколько процентов сильных школ, где учатся дети очень богатых родителей или особо талантливые дети. Там самый минимум дистанционных занятий или электроники и соблюдается принцип – самое важное «диалог с учителем».

Для некоторых семей, где есть школьники, компьютерные игры и «Тик-ток» - большая проблема. Их ежедневные занятия непременно сопровождаются компьютерными играми. Они не живут в реальном, а только в виртуальном мире. По мнению многих авторов электронное образование противоречит здравому смыслу и медицинским нормам. Но никого, кроме не поддавшейся общей истерии небольшой группы людей, не интересуют те отрицательные стороны «рая», которые были выявлены. Что и говорить о тех, кто имел право принимать решения и шел на реальное нарушение закона, руководствуясь «общим благом» и «спасением человечества». Издержки их не интересовали. Ухудшение зрения, психические расстройства детей в связи с

бездарно организованным учебным процессом, попытка загнать всех родителей на электронные платформы, нарушая их права, заставляя учителей работать в «новых реалиях», также не считаясь с исследованиями специалистов и отрицательным влиянием создавшейся ситуации на подрастающее поколение – все это стало сильным ударом не только по образованию в целом, но и по общественному сознанию в частности. Складывается ощущение, что мы еще долго не сможем преодолеть последствий постковидного периода.

Некоторые авторы замечают, что основная функция компьютеров в современном мире не экономическая, а социальная. Именно благодаря ему сжигается свободное время миллиардов людей. Контроль над учащимся почти невозможен. Надо ли говорить, что, используя готовую информацию, которую школьник или студент получает с помощью кнопки, он отучается искать материал и осмысливать его. Многие помнят перл бывшего министра образования РФ А.А.Фурсенко: «Задача заключается в том, чтобы вырастить квалифицированного потребителя, способного квалифицированного пользоваться результатами творчества других.» [4]. Но истина как раз в том, что школа, средняя и высшая, должна готовить творцов, мыслителей, а вовсе не исполнителей чужих замыслов.

Не менее тяжелая ситуация сложилась и в сфере образования в творческих вузах. К такому вузы оказались не готовы. Автору этих строк пришлось проводить уроки фортепиано по «зуму», а иногда по «ватсапу». Главным образом в том, что звучание инструмента сильно искажается и слушать его невозможно. Приходилось прибегать к другим методам: студенты сами записывали игру и отсылали запись педагогу. Это спасало до поры до времени, но это была лишь видимость работы. Сессии практически все проходили по видеозаписи. Возникла мода на фортепианные конкурсы по записи онлайн. Кое-кто наживался на этом. Надо ли говорить, что в такой ситуации совершенство игры и движение студентов к вершинам мастерства было совершенно невозможным!

Больше повезло предметам, которые связаны со словом. Здесь построить учебный процесс было проще. Лекции для студентов читались по «зуму», давались задания, которые студенты должны были выполнить к следующему занятию. К сожалению, усвоить предметы в новом, непривычном формате было довольно сложно. Чаще всего студенту легче было скопировать из «Википедии» материал и выдать его за свой.

В последнее время удивляют две тенденции в образовании. Одна – нечего требовать от студента того, что он не в состоянии сделать и воспринять. Другая – основываясь на том, что они не хотят учиться - надо заваливать их работой, требовать ее выполнения во что бы то ни стало.

Именно цифровизация выявила недостатки существующей образовательной модели. Даже если общаетесь с учениками «онлайн», необходимо учить их отыскивать материал, усваивать его, излагать самое основное, перерабатывать его. Необходимо учить самостоятельности в овладении материалом. Более того, нередко мы наблюдаем отсутствие у студентов и школьников общего кругозора, неумение ориентироваться в предметах и владеть общими знаниями по вопросу выбранной профессии. Поэтому самый тяжелый экзамен сегодня - это коллоквиум, где преподаватели могут задать вопросы из любой сферы искусства, и, к сожалению, не каждый студент может ответить на самый простой вопрос.

Прямым следствием внедрения в человеческую жизнь цифровых технологий является отсутствие памяти и неумение ею пользоваться. Увы, память и мозг молодому поколению заменяет гаджет. Если какой-то орган не тренировать, он атрофируется. Примерно то же самое происходит и с мозгом. Ответ на любой вопрос студент моментально отыскивает в телефоне. Нет никакой нужды искать что-то в словаре, справочнике, обсуждать проблему, пытаясь самим найти верное решение. Недаром подготовкой к цифровому миру было утверждение о том, что необходимо быть послушным исполнителем, не креативным мыслителем, размышляющим о пользе или вреде, а бездумным практиком.

За время пандемии было создано немало школ, курсов, театры и концертные залы стали вести онлайн-трансляции спектаклей и концертов. Если раньше эти трансляции проводились для тех, кто не мог попасть на мероприятие, то во время пандемии это стало «окном в пространство» и вынужденной мерой.

К огромному сожалению, время пандемии, локдауна, истерия с прививками обесценило науку, изменило наше отношение ко многим реалиям времени. Именно пандемия способствовала развитию цифровых средств, как необходимости общения, внедрению искусственного интеллекта, которые, якобы облегчая жизнь человека, навязывают ему определенный стиль жизни. Возможность дистанционной работы, не выходя из дома, дистанционного образования, обеспечения продуктами питания, снабжение всем необходимым, внедрение электронных документов изменило людей. Зачем трудиться,

мучиться, куда-то спешить, доставать, если можно использовать чужой труд? Тем более, если у тебя есть деньги. Вот только не все люди поставлены в одинаковые условия, не все обладают необходимыми гаджетами, средствами, компьютерами, живут в трудно доступных для интернета регионах. Получается, если ты не признаешь интернет-общения, у тебя нет контакта через мобильный телефон – ты не человек.

Образование - это умение учиться, рассуждать, выражать свое собственное мнение. Но даже сочинения на литературе теперь отменили. Это значит, что свое мнение иметь необязательно, готовый ответ уже есть. Надо лишь владеть навыками, чтобы получить в мобильнике этот ответ. Но как быть с ответственностью, которую должны нести будущие граждане? Человек должен брать ответственность за свои поступки, за возможность распоряжаться чужой судьбой.

Отдельно надо сказать и об усвоении пройденного материала во время дистанционного обучения. Оно напрямую зависит от способности сосредотачиваться и удерживать внимание на изучаемом объекте. Однако 58% опрошенных отметили, что после определённого числа видеоконференций испытывали трудности с концентрацией. А 22% заявили, что сталкивались с этим вне зависимости от количества пар.

При этом учащиеся склонны отвлекаться во время онлайн-занятий. Чаще всего они переключают внимание на домашние дела, социальные сети. Это также может быть связано с сонливостью. Лишь 6% респондентов заявили, что у них вообще не возникало желания отвлечься.

Оказалось, что регулярное участие в видеоконференциях вызывало не только зрительную усталость, но также боли в шее, спине и других частях тела, а также изменения пищевого поведения.

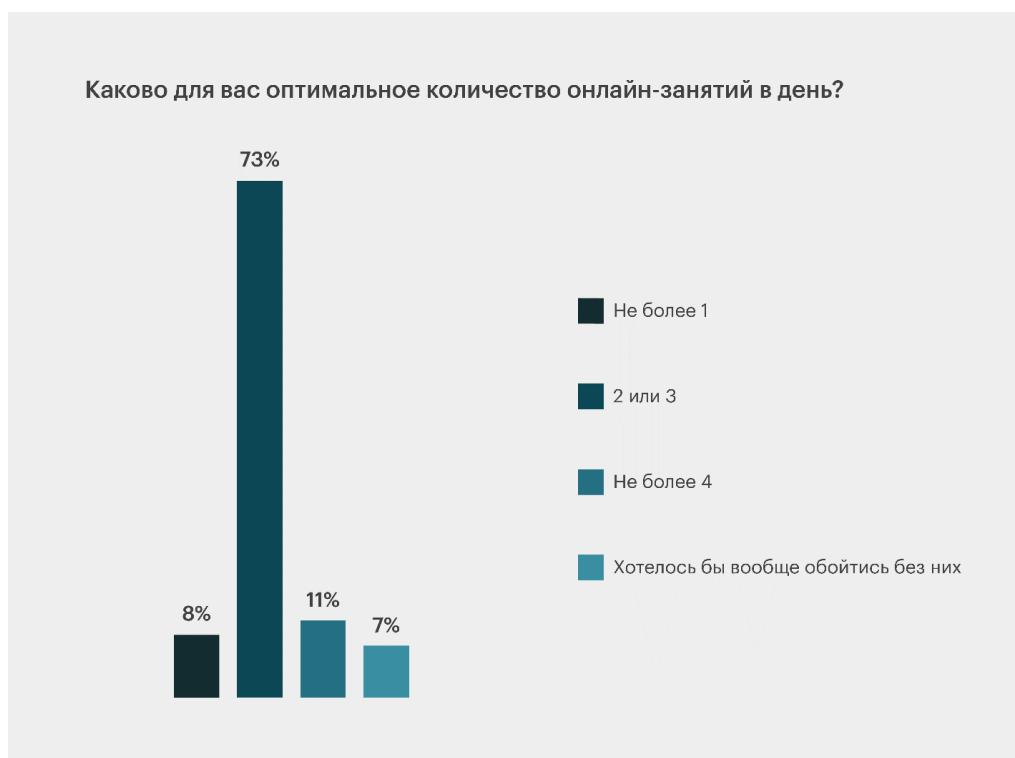
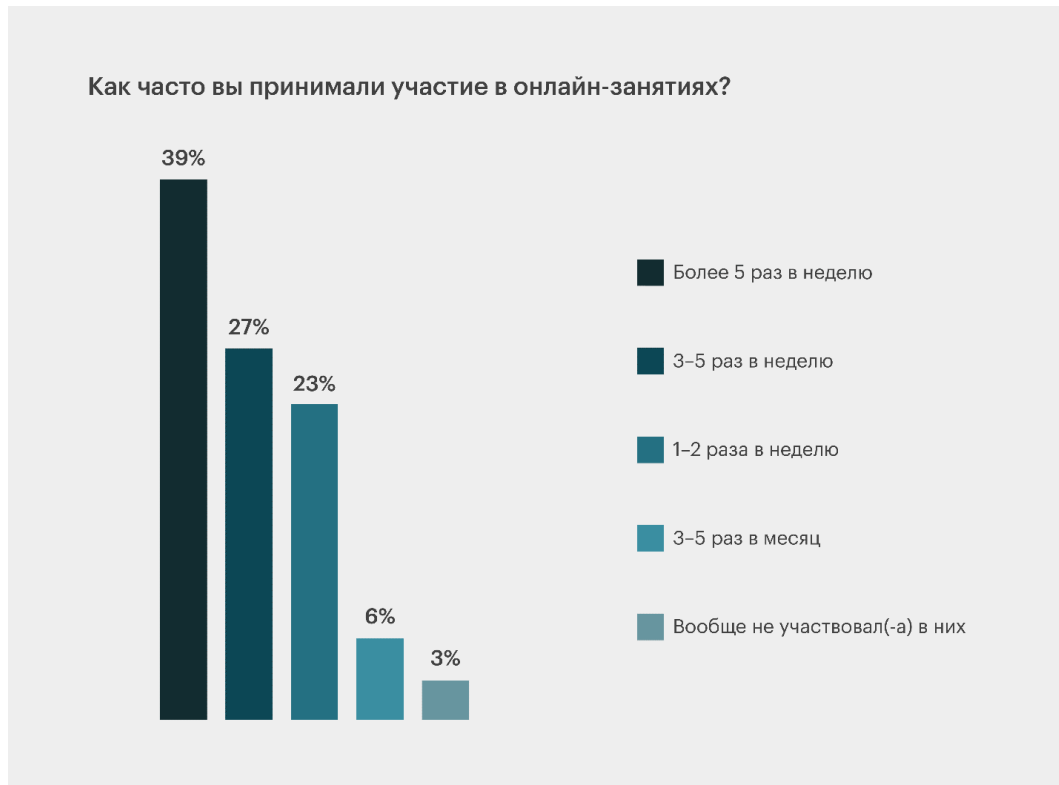


Рис.1. Оптимальное количество онлайн-занятий в день.

73% опрошенных признали, что оптимальное количество занятий – 2-3 в день (рис.1). .

16% опрошенных признались, что стали недоедать из-за участия в занятиях. А ещё 18% заметили у себя привычку переедать в ходе пар.



Исследователи отметили, что это может быть

Рис.2. Частота участия в онлайн-занятиях.

сигналом о высоком уровне стресса и усталости. Кстати, на ухудшение качества и продолжительности сна пожаловались 21% респондентов. Подавляющее большинство участников исследования отметили нехватку времени для отдыха между занятиями. У 54% перерывы длились 15 минут, а у 32% — всего 10. Около 40% опрошенных были вынуждены участвовать в онлайн занятиях более 5 раз в неделю (рис.2.).

Так, дефицит времени для отдыха может сопровождаться физической и эмоциональной усталостью. При этом девушки были более склонны испытывать усталость от Zoom. А ещё их уровень благополучия обычно был ниже, чем у молодых людей. Однако, в частности, от этого показателя зависит степень усвоения изучаемого материала.

При этом формат учёбы может не иметь существенного значения для усвоения информации, если у студента наблюдается средний или высокий

уровень психологического благополучия. Это подтверждается тем, что равные доли респондентов со средним и высоким уровнем психологического благополучия заявили, что одинаково хорошо усваивают материал как при дистанционных, так и при очных парах. А вот среди студентов с низким уровнем психологического благополучия этим смогли похвастаться только 7%.

К огромному сожалению, время пандемии, локдауна, истерия с прививками обесценили науку, изменили наше отношение ко многим реалиям. Какие же выводы можно сделать, проанализировав тревожную ситуацию? Назовем хотя бы часть из них.

1. Если не будет окончательного выхода из болонской системы, где мы просто копировали и перенимали чужой опыт, наше поколение очень много потеряет. Точнее мы потеряем наше поколение.

2. Необходимо ограничить время пребывания школьника или студента за компьютером, что спасет его и с точки зрения здоровья и с точки зрения сомнительного, даже опасного влияния содержимого некоторых сайтов. Дистанционное образование, например, в музыкально-педагогической деятельности не может быть эффективным.

3. Необходима нацеленность в работе на воспитание человека-творца, самостоятельного и созидающего, готового взять ответственность за свои решения и поступки, а не раба.

4. Вместо целостного образования мы имеем структуру – все ни о чем и ничего обо всем. Но к образованию в России имеет отношение 70 миллионов человек. «Это ключевая функция государства. Достаточно потерять или одурачить 1-2 поколения и страны не будет» [4].

5. Пока наши студенты имеют в руке мобильный телефон, который заменяет мозг – знания так и будут оставаться в виртуальности. Студентам и школьникам необходимо ограничить время пользования мобильным телефоном.

Мы не касаемся в данной статье проблем ЕГЭ, проблемы нехватки учителей, чрезвычайно малых ассигнований на образование из государственного бюджета, разрушения единого образовательного пространства вследствие отсутствия мониторинга и контроля, ошибок «оптимизации образования» путем слияния общеобразовательных и

музыкальных школ. Об этом много говорят и пишут. Но наиболее важная проблема сейчас – цифровизация и внедрение дистанционного образования.

Итак, время пошло.

Список литературы:

1. «Качество образования в российских университетах: что мы поняли в пандемию», https://www.tsu.ru/финал%20Doklad_TGU.pdf
2. «Стратегии развития информационного общества РФ» <http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?docbody=&nd=102431687>
3. Корженевская Е. Образовательный потенциал как фактор экономической безопасности региона. МГОТУ, 2022.
4. Малинецкий Г. Реанимация. Что не так в российском образовании. Пятая газета.22.5.
5. Что такое цифровизация образования и зачем она нужна <https://skillbox.ru/media/education/chto-takoe-tsifrovizatsiya-obrazovaniya-i-zachem-ona-nuzhna/>

Кэ Лю

Соискатель ученой степени кандидата искусствоведения, соискатель учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск, Беларусь.

Адрес: 220005, г. Минск, проспект Независимости 52, подъезд 6

тел.: +375 29 838 10 86

E-mail: keliu3689@gmail.com

Ke Liu

Candidate of Art History, Candidate of Education Institution "Belarusian State University of Culture and Arts", Minsk, Belarus.

Address: 220005, Minsk, Independence Street. 52, entrance 6

tel.: +375 29 838 10 86

E-mail: keliu3689@gmail.com

Идеальное сочетание образования и кукольного искусства - белорусский кукольный спектакль "В стране невыученных уроков"

A perfect combination of education and puppetry - the Belarusian puppet show "In the Land of Unlearned Lessons"

Аннотация Белорусский театр кукол известен во всем мире своей легкостью, гибкостью, телесностью и богатством исполнения. С эволюцией и развитием времени театр кукол постепенно утратил религиозный подтекст, и возник современный и образовательный театр кукол, включающий в себя местные культурные особенности.

Ключевые слова: театр, кукла, люди, образование, разум, аудитория.

Abstract. Belarusian puppet theatre is known all over the world for its lightness, flexibility, corporeity and richness of performance. With the evolution and development of time the puppet theatre gradually lost its religious overtones and a modern and educational puppet theatre has emerged which incorporates local cultural features.

Key words: theatre, puppet, people, education, mind, audience.

В связи с тем, что общество уделяет особое внимание эстетическому и гуманистическому воспитанию детей, образование, связанное с драмой и спектаклями, становится все более важным, в дополнение к первоначальному музыкальному и художественному образованию. Хотя театр - это форма искусства, театральное образование - это не обучение детей актерскому мастерству, а включение элементов и форм театра в образование и поощрение детей думать и испытывать различные эмоции от этого.

Белорусский кукольный спектакль «В стране невыученных уроков» обладает сильным воспитательным значением. По сюжету ученик младшей школы Витя Перестукин считает, что учеба и домашнее задание не имеют никакого смысла, занятия в школе – это слишком скучно, вплоть до тех пор, пока он не попадает в сказочный мир, где встречается с серьезными последствиями плохой учебы, и тогда он осознает всю важность знаний, что порождает в нем глубокий интерес к учебе, к собственным убеждениям и силе знаний.

Эта пьеса при помощи метода сочетания игры артистов и кукол искусно вводит в постановку некоторые простые и практичные теоретические знания из жизни, что позволяет маленьким зрителям спокойно и расслабленно овладеть некоторыми базовыми знаниями в сфере грамматики и географии, а также эффективно усилить интерес детей к тем предметам, которые они еще не изучали, при помощи красочно оформленных изображений. Живой и увлекательный сюжет и юмористическое представление наполняют зал веселым смехом маленьких зрителей.

Среди различных моделей представлений, где люди и куклы сочетаются и делят сцену между собой, известный русский исследователь семиотики Ю.М. Лотман отмечал: «В нашем культурном сознании сформировалось два вида марионеток: один зовет людей в беспечный мир детства, а другой переключается с фальшивой и ненастоящей жизнью, закостенелыми движениями, смертью, внутренними противоречиями. Первый обращает внимание на фольклор, сказки, первозданные вещи, а второй вызывает ассоциации с механистической цивилизацией, отчуждением, двойственностью» [1, с.377] . Мы все знаем, что управляемые людьми на сцене куклы в глазах аудитории обладают тождественной с людьми формой бытия, однако в сущности кукла по-прежнему остается лишь управляемым объектом. Например, главный герой спектакля Витя Перестукин вначале

выступает как свойство или состояние предмета, что раскрывается посредством его материальных атрибутов, включая его внешний вид, амплитуду движения конечностей и метод управления со стороны кукольника, - все это относится к объектному характеру куклы. Эти элементы формируют яркий персонаж на сцене, который можно ощутить и воспринять. Все кукольные персонажи в белорусском спектакле «В стране невыученных уроков» управляются артистами, которые совсем не скрываются, а в полностью открытом виде находятся на сцене, и зрители могут ясно рассмотреть их каждое движение. Такая модель представления может заставить зрителей полностью сосредоточить свое внимание на куклах, а затем переключить его на артистов-кукольников и приемы управления куклами и вновь вернуть к самим куклам, что создает непрерывное ощущение просмотра представления.

Как говорила исследователь из Театральной академии Юньнаньского университета Ван Лили: «Если артист прячется в темном углу и управляет куклами, то точно так же это является кукольным спектаклем, раскрывающим тему сценария, однако внимание зрителей может быть обращено лишь на кукол. Вне зависимости от способа управления спонтанность внимания аудитории к куклам сменяется от веры к недоверию. Аудитория не разделяется по возрастному признаку, чем младше зритель, тем сильнее увлекут его куклы, цель которых - эмоциональная экспрессия - становится более всесторонней. Напротив, чем более начитана публика, чем шире ее знания, тем сложнее войти ей в расстановку персонажей на сцене, а также весьма сложно удерживать внимание с высокой степенью концентрации, постоянно покоящимся внутри фантазии, поэтому они постоянно колеблются между верой и недоверием» [2, с.67] . Как следует из этого, впечатление большинства зрителей от кукол на сцене переключается туда и обратно от живого к неживому. Поэтому визуальный образ, совместно формируемый человеком и куклой, имеет своей целью позволить людям напрямую привить куклам с отсутствующим выражением лица или простой мимикой реалистичные движения и гиперболические гримасы при помощи метода плоскостной передачи зрительного восприятия, по-настоящему дать аудитории возможность ощутить, заинтересоваться, довериться, осмыслить, дать ей поверить, что куклы, играющие на сцене, также могут наравне с настоящими людьми быть живыми, по-настоящему существовать, что у них есть дыхание, душа, жизнь, и затем внезапно заставить аудиторию с уровня «веры» подсознательно и незаметно перейти к состоянию «просмотра», «наслаждения». Конечно, такая «вера»

также зависит от многих внешних факторов, например, возраста аудитории, ее начитанности и профессиональных знаний об этой форме искусства, а также собственного мастерства кукловодов.

А театр - это зеркало жизни, ее сжатая версия. В своей основе театр - это воссоздание, казалось бы, привычных вещей в жизни, позволяющее детям переосмыслить наш мир, когда они смотрят театральную постановку или участвуют в спектакле. В основе театра также лежит образование. Игорь Казаков, лауреат престижной Белорусской национальной театральной премии, использует свой фантастический творческий ум, чтобы использовать элемент совместной игры человека и куклы на одной сцене в своих кукольных спектаклях, элегантно и просто изображая странные визуальные образы, ловко рисуя фантастический мир между "человеком" и "куклой", а также знания дисциплины, позволяя "человеку", "предметам" и различным "силам знания" говорить вместе. В то же время спектакль демонстрирует всем зрителям свою огромную визуальную мощь, вбирая в себя волнующие и игривые смены сцен в свете, причудливую постановку и дизайн костюмов, сопровождаемые причудливой постановкой, где освещение время от времени меняется с черно-белого на насыщенный глубокий красный, бледно-голубой или светло-зеленый, а сцена внезапно становится цветной, когда у кукольного юного героя Вити Перестукина начинает прорастать жажда правильных знаний. Напротив, черно-белая цветовая гамма довольно интеллектуальна в своем отсутствии, что позволяет создать удивительное взаимодействие жизни между людьми и марионетками. Это, так сказать, праздник абсурда, состоящий из человека, марионетки и зрителей.

В целом, сценическая модель белорусского кукольного спектакля « В стране невыученных уроков» отличается оригинальностью, помимо традиционного кукольного представления она добавила множество новаторских элементов, которые не просто притянуты к нему, а представляют собой органичное художественное целое за счет завершеного синтеза кукол и артистов. Они вместе появляются на сцене, как единое целое, и это не просто не вносит сумятицу для непосредственного восприятия зрителей, а наоборот, создает оживление и веселье из мира детства. Гиперболическая и гротескная история ставит ворота на страже детской простоты и одновременно открывает детям окно фантазии, элементы богатого воображения и фантастический сюжет позволяют маленьким зрителям в процессе просмотра спектакля воплотить в глубине своей души микрокосмос. Этим и формируется погруженный в

иллюзию мир, тем самым реализуется устройство человеческой жизни с «маленьким кукольным театром и огромной жизненной истиной».

Таким образом, очевидно, что, смотря спектакли кукольного театра, дети не только ощущают очарование знаний, но и понимают многие принципы человеческого бытия, что эффективно способствует их здоровому и всестороннему развитию.

ЛИТЕРАТУРА

1. 尤·米·洛特曼. 文化系统中的木偶 / 洛特曼·尤·米. // 木偶艺术. – 1994. – №5. – С. 377 – 380. = Лотман, Ю. М. Куклы в системе культуры / Лотман Ю.М. // Кукольное искусство. – 1994. – №5. – С.377 – 380.
2. 王丽丽.从情感工程学剖析木偶在舞台剧中的表现与突破/ 丽丽王 // 演艺科技. – 2020. – №11. – С.63– 67. = Ван, Лили. Анализ выразительности кукол и выход за рамки традиций живого театра с точки зрения инженерии эмоций / Лили Ван // Сценическое искусство и технологии. – 2020. – №11. – С.63 – 67.

Ленсу Яков Юрьевич – доктор искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой теории и истории дизайна Белорусской государственной академии искусств.

Адрес: 220005, г. Минск, ул. Красная, 16-17.

Тел.: 375291136769

E-mail: lensu50@inbox.ru

Lensu Yakov Yuryevich - Doctor of Art History, Associate Professor, Head of the Department of Theory and History of Design of the Belarusian State Academy of Arts.
Address: 220005, Minsk, st. Red, 16-17.
Tel.: 375291136769
E-mail: lensu50@inbox.ru

Дизайн и социальная коммуникация

Design and Social Communication

Аннотация. В статье выявляется роль дизайна в социальной коммуникации. Показывается, что в пределах определенной социальной группы современного общества, разделенного классовыми, имущественными, национальными, религиозными, профессиональными и другими перегородками, складывается свой социальный статус, и вещи становятся его выражением.

Ключевые слова: дизайн, предметный мир, социальная коммуникация, современное общество, коммуникационный процесс.

Abstract. The article reveals the role of design in social communication. It is shown that within the limits of a particular social group of the modern society divided by class, property, nationality, religion, profession and other walls, its own social status is formed and things become its representation.

Keywords: design, objective world, social communication, modern society, communication process.

Коммуникация, то есть отношения, связь между людьми, – очень важный момент жизни социума. Человек не может существовать без связи с другими членами общества, иначе он перестает быть человеком,

превращается в дикое животное, оторванное от цивилизации. С помощью средств массовой, социальной коммуникации индивид обогащается всеми ценностями человеческой культуры. По выражению А. Моля, «культурное сообщение, которое транслируется человеку через средства массовой коммуникации, – это последовательность отдельных выделяемых и определяемых элементов, которые поступают к индивиду из окружающего мира» [5, с. 204]. Таким образом, через коммуникацию у человека налаживается связь с окружающей действительностью.

Средства коммуникации начали развиваться с началом зарождения человеческого общества. У людей появилась необходимость передавать друг другу трудовые навыки, достижения человеческого мышления и познания. Однако само научное понятие коммуникации появилось только в XX в. с возникновением теории информации. В это время в обществе происходит «информационный взрыв». В результате научно-технической революции возникает лавинообразное нарастание количества информации. Это и дало стимул созданию теории информации, которая изучает законы и способы измерения, приобретения, передачи, использования и хранения информационных сообщений. Эта теория стала основой анализа сферы человеческой деятельности, получившей название коммуникации.

В соответствии с теорией информации, весь коммуникационный процесс представляет систему, или коммуникативную цепь, которая складывается из целого ряда элементов: 1) отправитель информационного сообщения (адресант, экспедиент, коммуникатор); 2) получатель информационного сообщения (адресат, реципиент, коммуникант); 3) отношение (контакт, связь); 4) код (шифр); 5) контекст; 6) сообщение (информация, послание, весть); шум [3, с. 64-65].

Отправитель информации (адресант) и ее получатель (адресат) – две основные подсистемы системы коммуникации. Адресант в процессе массовой коммуникации может быть представлен одним индивидом или группой – от создателей сообщения до коммуникаторов. Адресатом может выступать некоторый субъект – от конкретного собеседника в процессе межличностного общения до реципиента в процессе восприятия информации средств массовой коммуникации. Индивид, получающий сообщение от средств массовой информации и пропаганды, является частью системы групповых отношений, функционирование которой в значительной степени определяет, каким образом он реагирует на переданное ему сообщение. Адресант и адресат в процессе коммуникации соединены каналом, по

которому происходит передача информационных сигналов. Сигналы могут быть предназначены или точно известным адресатам, или их некоторому вероятному множеству. В связи с этим коммуникативные процессы разделяются на аксиальные (от латинского *axio* – ось) и ретинальные (от латинского *retio* – сети, невод). Аксиальный коммуникативный процесс осуществляется при передаче сообщения строго определенным получателям информации. При ретинальном коммуникативном процессе получателем сообщения становится неизвестное множество реципиентов. Далее, код. В самом широком смысле – это система правил, которая осуществляет функционирование языка, на основе которого строится сообщение. Контекст же отражает особенности действительности и в определенной мере обуславливает ту или иную организацию текста. Контекст может быть социальным, историческим, художественным и т.д., а его связь с текстом – непосредственной или опосредованной. Сообщение – основное содержание текста, вычлененное из контекста. Насколько понятен текст зависит от его избыточности, которая определяется как мера понятности. И, наконец, шум – то, что мешает восприятию сообщения. Из-за шума информация может быть воспринята искаженно или не воспринята вовсе. Если величина шума равна величине информации, то сообщение будет нулевым.

Коммуникация имеет большое значение для развития культуры. По утверждению У. Эко, «... любой факт культуры – это факт коммуникации и может быть рассмотрен по тем же параметрам, по которым рассматривается всякий коммуникативный факт...» [8, с. 44]. Наиболее древними средствами культурной коммуникации считаются язык и письмо. Со времени своего возникновения они являются средствами межличностного общения, передачи информации жизненного, бытового характера. Впоследствии языковое средство человеческой коммуникации приобретает разновидность в виде риторики, то есть публичных выступлений, письмо в качестве размноженных произведений древних писателей также получает характер публичности, массовости. Таким образом, складывается массовая, социальная коммуникация. По определению Ф. Бретона и С. Пру, социальная коммуникация «главным образом охватывает сообщения, циркулирующие между группами личностей или между личностью и группой» [4, с. 13].

Именно такой процесс социальной коммуникации, но с помощью объектов предметного мира осуществляется достаточно часто в разных группах человеческого общества. Способностью вещи быть носителем, «трансляционным каналом» определенной информации удовлетворяется

особая человеческая потребность, не сводимая к другим. Это духовная потребность в вещи, часто связанная с ее эстетической сущностью.

Вещь наделена общественными свойствами. Учение об общественных свойствах вещей послужило теоретическим основанием для семиотических исследований (исследование знаковых свойств) различных явлений культуры. Такой подход позволяет осмыслить особые функции вещи, которые называются знаковыми. Как средство социальной коммуникации выступает именно знаковость, символика вещи.

Знаком в семиотике называют предмет (в широком смысле слова, в котором предметом являются не только вещи, но и свойства вещей, их отношения друг к другу, события, факты и т.п.), доступный только для восприятия органа, для которого он выступает в качестве знака, и представляющий некоторый другой предмет (которым, в свою очередь, может быть вещь или процесс реального мира, соотношение между предметами, или их свойства, абстрактный объект, образ воображения или переживание человека).

Знаки – это информационные сигналы культурного сообщения людей, действующие внутри социального организма. Существуют разные «языки» знаков. В каждом из этих «языков» существует свой набор знаков, образующих более или менее организованные системы. Эти системы получили наименование «вторичных знаковых моделирующих систем». Культуру в целом можно рассматривать как подобную вторичную моделирующую знаковую систему. В ее структуру входит и «язык вещей», реализующийся через их знаковые функции. Каждый элемент культуры человек наделяет значением. Поэтому культура выступает как сетка значений, наложенных человеком на отражаемую его сознанием действительность, а, следовательно, на сотворенный им мир «второй природы».

Еще в архаическом обществе вещь, наряду с другими формами культуры, становится символом социально-этнической локализации человеческих общностей, консолидации одних социальных групп и их размежевания с другими. Осознавая себя той или иной общностью, люди выработали внешние знаковые средства ее фиксации. Становление капитализма и внедрение машинного производства товаров массового потребления повлекло за собой снижение семиотичности вещей. Но монополистическая фаза капитализма снова всколыхнула волну знаковости в

обществе стратифицированного потребления. Семиотика вещи здесь оказалась тесно связанной с ее престижным значением.

Есть вещи, у которых функция нести «сообщение» сведена к минимуму. Это особый класс сугубо технических предметов, часто изолированных от человеческого восприятия. Существуют, однако, вещи-знаки, их основная функция – информационно-знаковая. Это, например, жезл правителя, деньги и проч. Большинство вещей исторически возникло не в качестве носителей «сообщений», а информационно-знаковые функции они получили в процессе утилитарного использования их как предметов организации человеческого поведения, и потому способствующих общению. Для материально-полезных вещей, для которых знаковые функции не основные, а вторичные, наслаивающиеся на орудийно-эксплуатационные функции, вопрос более сложен, чем для вещей-знаков. У таких вещей носителем знака становится чувственно-воспринимаемая форма, тогда как материальная структура вещи, ее «техническая форма» обычно связывается с основным назначением вещи, с ее утилитарной сущностью [1, с. 152–153].

Дизайнеру необходимо познать и освоить средства, с помощью которых вещь утилитарная может быть наделена информативной способностью. «Предмет, – пишет Ж. Бодрийяр, – приобретает статус сообщения, то есть знака, в процессе потребления, поскольку функционирует в контексте культуры. Создание вещи необходимо дополняется способами означивания, коммуникации...» [2, с. 151]. Значение вещи, ее смысловое содержание, характер информации, которую она способна в себе нести и передавать, есть переменные величины, зависимые как от особенностей ее материального бытия, так и от условий социально-исторического существования людей, от характерных для каждого культурно-исторического типа личности мироощущения и мировосприятия.

В пределах определенной социальной группы современного общества, разделенного классовыми, имущественными, национальными, религиозными, профессиональными и другими перегородками, складывается свой социальный статус, и вещи становятся его выражением. «Растет знаковая составляющая, – пишет В.О. Пигулевский, – не только в сфере коммуникативного дизайна, но и в области предметного проектирования, которое погружено в структуру информационного общества. В предметном дизайне возникает стремление воплотить образность или создать вещи-знаки» [6, с. 85].

Итак, символика, знаковость вещи выступает как средство социальной коммуникации. «Дизайн продукта, его форма, цвет, обозначения и маркировочные знаки, – утверждает Б. Хиллер, – должны устанавливать невербальную коммуникацию между человеком и предметом» [7, с. 214]. Социальная коммуникация, которая осуществляется предметным миром, имеет чрезвычайное значение для ориентации человека в окружающей действительности, в существующей культурной обстановке. Таким образом, предметный мир, становясь трансляционным каналом социальной коммуникации, приобретает значение важного элемента духовной культуры человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Безмоздин Л.Н. Художественно-конструктивная деятельность человека. Ташкент: ФАН,
2. Бодрийяр Ж. Общество потребления. М.: Республика, Культурная революция, 2006. 272.
3. Борев В. Ю., Коваленко В.Ю. Культура и массовая. М.: Наука, 1986. 301.
4. Брэтон, Ф., Пру С. Выбух камунікацыі. Мінск: Фонд Сораса, 1995. 336 с.
5. Моль А. Социодинамика культуры. М.: Прогресс, 1973. 409 с.
6. Пигулевский В.О. Дизайн и культура. Харьков: Гуманитарный центр, 2014. 316.
7. Хиллер Б. Стиль XX века. М.: Слово, 2004. 240 с.
8. Эко У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию. СПб.: Simposium, 2006. 548 с.

И.Ю. Маркарьянц — преподаватель музыкальных дисциплин Московского

хореографического училища при
Московском государственном
академическом театре танца «Гжель»
Адрес: 125765, г. Москва, ул. Б.Садовая
,6-29
тел.: +79776156061
E-mail: abcd.ira.mar@mail.ru

I.Yu. Markaryants is a teacher of musical
disciplines at the Moscow Choreographic
School at the Moscow State Academic Dance
Theater "Gzhel"
Address: 125765, Moscow, st. B. Sadovaya,
6-29
tel.: +79776156061
E-mail: abcd.ira.mar@mail.ru

Парадигмы современной интерпретации русского песенного фольклора **Paradigms of modern interpretation of Russian song folklore**

Аннотация. В данной статье предпринята попытка понять парадигмы интерпретации русского песенного фольклора в условиях концертно-сценической деятельности. Рассматриваются различные современные исполнительские практики, связанным с фольклором

Ключевые слова: народная песня, народная традиционная культура, фолк-рок, национально-этническая идентичность, фольклорный ансамбль, социокультурное пространство, народное возрождение, интерпретация фольклора, патриотическое воспитание.

Abstract. The article attempts to understand the modern performing paradigm of musical folklore traditions in to scenic concert practice activities. Various modern performing practices associated with folklore are considered.

Keywords: folk song, traditional folk culture, folk-rock, national-ethnic identity, folklore ensemble, sociocultural area, folk revival, interpretation of folklore, patriotic education

Русский песенный фольклор занимает особое место в жизни российского общества, выполняя духовную, социокультурную, воспитательную и другие функции.

Народные песни исторически связаны с повседневной жизнью людей и содержание народных песен определяет то, что их коллективный характер способствует утверждению принципов национального единства, согласия и толерантности, воспитывает уважение к своей стране и национальной истории, объединяет поколения и формирует преемственность национальной традиции.

Мы живем в непростое для народного творчества время. Поток иностранной развлекательной музыки увлек российского слушателя и вытеснил все исконное и самобытное. Совсем не просто выжить в этих условиях музыкантам народного искусства. Иногда им приходится идти на компромисс, чтобы не потерять свою славу и популярность.

Осмысление этих проблем, передача богатства традиционного музыкального фольклора молодым слушателям и переосмысление его традиционных форм в контексте эволюции музыкальной культуры на данном этапе с опорой на богатый опыт сохранения и развития музыкального фольклора — это то новое, что появилось в современный цифровой век.

Русская народная песня выдержала испытания современности благодаря своей исключительной задушевности и искренности и сейчас оказывает прямое и глубокое воздействие на эмоциональный мир человека.

В последние годы, несмотря на экономические и социальные трудности, растет интерес людей к реальному решению проблемы сохранения и реализации русской народной музыкальной культуры и традиционного наследия. Это видно по растущему искреннему интересу людей к истории и культуре своей Родины, к возрождению старинных праздников, обрядов и обычаев. Ведущая роль в этой важной и благородной миссии отводится молодежи, как продолжателям дела изучения, сохранения, возрождения и развития палитры народных культурных традиций на новом, современном уровне.

Настало время поиска новых, современных путей сохранения наследия русской народной музыки, обновления форм и механизмов ее распространения и популяризации. Традиционные элементы народной культуры не исчезают, а приобретают форму современных интерпретаций.

Оригинальные аранжировки народных песен, их видоизменение и придание новых музыкальных форм нельзя считать явлением XX века — это старая и прочная традиция музыкальной культуры страны по отношению к фольклору. Уже в XVIII веке глубокий интерес к образу жизни, привычкам, обычаям народа привел к постепенному развитию собирательской деятельности и публикации различных видов народного творчества. Так, знакомство русского городского населения с национальной музыкальной культурой началось с переложения народных песен в сборниках М. Чулкова, В. Трутовского, Н. Львова и И. Прача.

Музыкальный критик, пропагандист и исследователь новой музыки начала XX века Б.Асафьев писал: «У рождающейся и прогрессирующей городской культуры не теряется эмоциональная связь с окружающим ее крестьянством, городская музыка питается элементами устной музыкальной традиции, переводя их в новые бытовые условия и организуя их на новый лад, то деспотично разрушая старый строй, то поддаваясь его воздействию» [1].

Народное творчество постепенно приобретало концертную форму, став частью эстрадной песенной культуры. Концертный фольклор развился из традиционного пения и стал самостоятельным направлением исполнительской музыки, со своим собственным стилем и интерпретацией. Сегодня большинство функций, которые выполняли народные песни в их тесной связи с семейной жизнью и трудом утрачены. Жизнеспособность и выживание песенного фольклора зависит от постоянного взаимодействия традиционного и нового. При этом остро стоит вопрос: как привлечь молодежь к народному музыкальному искусству? Интерес к фольклору пришел, совершенно неожиданно, отсюда, откуда ждали его меньше всего.

Электронная музыка и тяжелый рок в поисках собственного стиля и аутентичности обратились к народной музыке. Наличие богатого потенциала песенного фольклора открывает множество возможностей для развития новых исполнительских форм в современной концертной практике. Так, с середины XX века исполнители многих самодеятельных и профессиональных коллективов проявили большой интерес к традиционной русской культуре. Первые попытки синтеза фольклора и поп-музыки предприняли такие ВИА как «Ариэль», «Песняры», «Верасы», солистка ВИА «Добры молодцы» Ж. Бичевская.

Позже, возвращение к своим истокам стало называться «фолк-ривайвл» или народное возрождение.

Сегодня существует множество различных музыкальных стилей, включая поп, техно, джаз и хип-хоп. Народные мотивы хорошо сочетаются с современными направлениями, такими как психоделический рок, авангард, электроника и металл. Синтез традиционной и современной музыки привел к появлению таких жанров, как джаз-фолк, фолк-фьюжн и фолк-рок. Среди этих направлений есть как любительские, так и профессиональные коллективы. В каждом есть как минимум одна группа, которая использует в своем творчестве народные песни. Музыканты создают свою стилистическую окраску. Это может быть оригинальная инструментальная аранжировка, песня или определенная трактовка исполнения. Исполнители сочетают поэтический и музыкальный материал из традиционной культуры с различными музыкальными стилями, включая бит, гитарный рок, рэп-композиции и вокал. Более широкое использование народных песен в творчестве рок-музыкантов поднимает вопросы, которые еще предстоит прояснить. Одним из них является проблема интерпретации народных песен, функционирующих в современном культурном пространстве.

Фольклорные движения в России развиваются. «Небо и земля», «Пружина», «Энергия жизни», «Дикая мята», «Платформа» — вот лишь некоторые из фолк-фестивалей, проводимых в стране. Концерты имеют особую атмосферу благодаря использованию музыкантами старинных инструментов; артисты одеты в традиционные народные костюмы. Современные музыканты нашли новый смысл в интерпретации народных песен благодаря последним технологическим достижениям и собственным идеям.

Фолк на сцене активно развивали Н. Бабкина, Н. Кадышева, Е. Шаврина и такие ансамбли как "Мельница", "Поверье", "Карагод", "Иван Купала". В авангарде такие группы, которые экспериментируют с фольклорными традициями. Музыканты из групп «Северный цвет», «Корни озер», «Буготак», «ВеданЪ КолодЪ», «Начало века» играют рок-музыку с различными этническими мотивами. Одним из ярких коллективов фольклорной сцены является петербургская группа "Отава Ё". Скрипки и волынки придают музыке деревенский колорит, сочетая современное звучание с веселым фольклором [2]. Успех у фольклорных коллективов иногда бывает невероятный и пример тому фолк-группа «Бурановские бабушки». Коллектив представлял Россию на «Евровидении-2012», получив второе место и приз зрительских симпатий.

Сейчас фольклорные коллективы передают свой опыт молодому поколению, внедряя наиболее подходящие элементы традиционной культуры на

концертную эстраду. В репертуаре современных групп народные песни и их трактовка, а также произведения русских поэтов, композиторов. Цель коллективов- заинтересовать людей традиционным народным музыкальным искусством [3].

У группы «Ясный день» совместно с Радиславой Анчевской, солисткой группы «Рада и Терновник», в альбоме "Женитьба" воссоздаются диалектные особенности русских песен. Группа "Калевала" использует аккордеонный рок. Свой стиль участники ансамбля «Марффа» называют фольклорной модой, имея в виду концертные костюмы. У группы «Пелагея» очень разнообразный по стилю и характеру состав: звучат русские календарные и обрядовые народные песни, некий уникальный сплав аутентичных вокальных техник с новейшими звуковыми решениями из хорт-рока и электронной музыки [4]. В творчестве женской этно-рок группы «Cantadora» из Екатеринбурга русский фольклор сочетается с роком. Состав коллектива мог меняться, но особый народный мелодизм никогда не исчезал. Фольклорный проект «Репа», а также группы «Партизаны FM», «САДко», «Поле» смело экспериментируют с песенным материалом внося в него неповторимый народный колорит.

Национальная культура, сохраняющаяся веками, — это фундамент, на котором строится искусство. Наше общество находится в опасности утраты своих корней, большей, чем мы думаем. С потерей национального колорита и духовного стержня мы теряем свои истоки. Фольклор является важным показателем национальной и культурной идентификации человека и занимает особое место в воспитании молодого поколения.

Духовную культуру нужно прививать с самого раннего возраста. Детские впечатления обогащают эмоциональную сферу ребенка особыми переживаниями, способствуя развитию творческих способностей, созданию нравственных ориентиров и вкуса.

В заключение следует отметить, что интерпретация народных песен прошла несколько этапов на своем пути. С развитием технических возможностей успех выступления на эстраде во многом стал зависеть не только от качества вокала исполнителей, но и от театральности оформления сцены, световых и постановочных решений концерта. А такие организации, как «театр песни», «театр танца», «народный музыкальный театр» должны нести настоящую традиционную народную культуру. Для достижения желаемого результата необходимо иметь, как профессиональные певческие и хореографические навыки, так и знания в области театрально-исполнительского искусства. Музыкальные композиции, основанные на фольклоре, становятся

удачными, только с профессиональным подходом к проблеме интерпретации. Для дальнейшей передачи народной традиционной культуры сегодня особенно важно специальное профессиональное обучение музыкантов, танцоров в рамках среднего и высшего образования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. О народной музыке // Избранные статьи о музыкальном образовании и просвещении / Б.В. Асафьев.- Л., 1987.- С.99-100.
2. Дорохова, Е.А. Молодежные фольклорные ансамбли в городе // Фольклор: проблемы сохранения, изучения и пропаганды. Тезисы Всесоюзной научно-практической конференции. В 2-х частях. М., 1988. С. 45–46.
3. Абашева Э.С. Русское народное песенное творчество на современной эстраде // Диалоги о культуре и искусстве: Материалы VI Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Пермь, 2016. с. 44–50
4. Антипова Ю. В. Стиль фьюжн: к вопросу о различных формах диалога в отечественной массовой музыке // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 4 (78) с. 24–27 Эволюция движений в мужском

Ольга Геннадьевна Овчарова -

Доктор политических наук, доцент
РГСАИ

Преподавание социогуманитарных дисциплин в творческом инклюзивном вузе: воспитание гражданственности студентов

Teaching humanities in a creative inclusive university: education of students citizenship

Аннотация. В статье представлены принципы воспитания качеств гражданственности у студентов инклюзивного вуза, реализующиеся в ходе обучения на дисциплинах социогуманитарного цикла. Показана эффективность гуманитарного образования как механизма гражданского воспитания.

Ключевые слова: студенты вуза, гражданственность, гражданин, социогуманитарное знание.

Abstract. The article presents the principles of educating the qualities of citizenship among students of an inclusive university, implemented during training in the disciplines of the socio-humanitarian cycle. The effectiveness of humanitarian education as a mechanism of civic education is shown.

Keywords: university students, citizenship, citizen, socio-humanitarian knowledge.

Воспитание гражданских качеств у молодежи - одна из ключевых задач российского государства. В тексте Федерального Закона «О молодежной политике в Российской Федерации» именно «воспитание гражданственности, патриотизма, преемственности традиций, уважения к отечественной истории, историческим, национальным и иным традициям Российской Федерации» определяется первым среди основных направлений реализации молодежной политики [8].

В таком контексте становится очевидным, что высшие учебные заведения, в которых обучается 4044203 млн. студентов (по данным на 2021 год)⁴, обязаны брать на себя ответственность за подготовку не только

⁴ Цифры представлены в Открытых данных Министерства науки и высшего образования Российской Федерации «Сведения о численности студентов образовательных организаций, осуществляющих образовательную деятельность по образовательным программа высшего образования» // <http://https://minobrnauki.gov.ru/opendata/9710062939-svedeniya-o-chislennosti-studentov-obrazovatelnykh-organizatsiy-osushchestvlyayushchikh-obrazovatelnykh> (дата обращения 04.04.2023)

профессионалов высокого уровня, но и за воспитание достойных граждан своей страны, на благо которой они и будут реализовывать полученные знания, умения, навыки. Президент РФ В.В. Путин в Послании Федеральному Собранию на 2023 год так сформулировал идею гражданского воспитания с помощью образования, в том числе и вузовского: «С участием педагогов, учёных, специалистов мы должны серьёзно повысить качество школьных, вузовских учебных курсов, по гуманитарным наукам прежде всего, – истории, обществознанию, литературе, географии, – чтобы молодёжь могла как можно больше узнать о России, её великом прошлом, о нашей культуре и традициях» [6].

Таким образом, «гражданское воспитание неотделимо от обучения, в процессе которого оно осуществляется (через содержание, формы, средства обучения). Высшее образование - это универсальное средство и необходимое условие гражданского воспитания в современных условиях. Это одна из важнейших ступеней, отражающих уровень гражданского самосознания и общественной инициативы, основанных на проявленной готовности к социально значимым поступкам. Это пространство опыта и практической реализации знаний, умений и навыков, полученных в процессе личностного роста. Это социально насыщенная инициативная среда, формирующая развивающиеся структуры отношений - основу человеческого, группового и общественного развития» [2, С. 278].

Сказанное выше, безусловно, касается деятельности вузов всех направлений подготовки. В нашем случае речь пойдет о воспитании качеств гражданственности у студентов уникального, единственного в мире вуза, предоставляющего инвалидам и лицам с ограниченными возможностями здоровья все условия для получения доступного и качественного высшего образования в таких сферах искусств, как музыка, театр, живопись (месторасположение вуза г. Москва - столица Российской Федерации). Миссия Российской государственной специализированной академии искусств - посредством высшего образования сформировать социально активную позицию молодежи с ограниченными возможностями здоровья, так как приоритетную роль в этом вопросе «играет образовательная практика, которая должна создавать условия для полноценной реабилитации людей с физическими ограничениями и их интеграции в общественную жизнь, где им обеспечена безбарьерная среда деятельности» [9, С. 5]. Иными словами, учебный процесс в Российской государственной специализированной академии искусств направлен на раскрытие молодыми людьми своего творческого потенциала и

получение полноценной социальной реабилитации, благодаря которой они становятся активными членами общества, социально ответственными гражданами. «В результате жизнь людей с ограниченными возможностями не замыкается в пределах инвалидного социума, а становится насыщенной, неотделимой от многообразия окружающего мира» [9, С. 6]. И, следует отметить, что студенты РГСАИ ждут от обучения именно такого эффекта. Согласно опросам студентов вуза с ОВЗ и инвалидностью обучение в РГСАИ выступает для них важным институтом социализации, гражданского взросления и площадкой для проявления своей социальной активности [7, С. 185].

Воспитание гражданственности очевидная цель всех преподавателей РГСАИ, вне зависимости от дисциплины - специальной, вспомогательной и т.п. Тем не менее, ключевая нагрузка в этой работе ложится на предметы социогуманитарного цикла, направленность которых ориентирована непосредственно на подачу знаний о человеке и обществе в их развитии, на анализ различных процессов социального прогресса, в ходе которых и формировалось понимание гражданственности. Так, в ходе занятий, студентам предлагаются следующие определения: «...гражданин – это не только независимый, свободный, но и социально ответственный индивид, соизмеряющий свои интересы с интересами других индивидуумов, вступающий с ними отношения, базирующиеся на взаимном доверии» [4, С. 105]; «...гражданство является инструментом формирования чувства общей идентичности» [3, С. 43]; «гражданственность - состояние гражданской общины; понятие и степень образования, необходимые для составления гражданского общества» [5, С. 155]. Данные определения становятся квинтэссенцией в реализации знаний, направленных на формирование у студентов гражданской ответственности. Для студентов с ограниченными возможностями такие дефиниции коррелируют с важным принципом обучения, принятым в РГСАИ «работать ради свободы, требоватьоткрытости ума и сердца... искать способы двигаться вопреки границам» [1, 253].

Основные социогуманитарные дисциплины в пределах которых в РГСАИ преимущественно происходит развитие гражданских качеств - философия и этика, история России и занятия, посвященные социально-политическим аспектам современной России и мира (основы государственной культурной политики, политология, социология).

Философия предлагает студентам понимание мировоззренческих принципов, сформировавшихся во времени и направленных на интерпретацию

уникальности человеческой личности, развитию ее достоинств, осмыслению нелицеприятных качеств человеческого поведения. Поиски ответов на вечные вопросы «добра» и «зла», попытки определения что есть истина и что такое счастье помогают студентам самостоятельно разобраться и сделать выводы относительно социально приемлемого поведения, подобающего гражданину.

Образовательные функции отечественной истории напрямую коррелируют с воспитательными. Изучая развитие государства сквозь призму истории, ее хронологический ход, основные вехи (как героические, так и повседневные), студенты учатся понимать значение событий для страны и ее граждан. Становятся более компетентными в вопросах культуры и традиций, присущих русскому народу. Иными словами, студенты не только учатся истории, но и формируют историческую память, консолидирующую нацию посредством знаний об общем прошлом этой нации, развивающую гражданские качества ответственности перед своей нацией: «два чувства дивно близки нам, в них обретает сердце пищу: любовь к родному пепелищу, любовь к отеческим гробам» (по А.С. Пушкину). Таким образом, гражданское воспитание - неотъемлемая составляющая дисциплины «отечественная история».

Воспитание гражданственности – очевидная цель в преподавании политических наук: умение самостоятельно ориентироваться в мире политики и успешно действовать в нем согласно своим индивидуальным склонностям «просто» в качестве сознательных граждан, которым небезразлично благополучное развитие своего государства и его граждан. Принимая во внимание то, что ракурс понимания гражданства как наличия у человека, прежде всего, политических прав и обязанностей, берет свои истоки в античности и актуален до сих пор: «институт гражданства связан с отношениями между политической общностью (исторически – государством) и составляющими эту общность людей» [3, С. 155], можно говорить о гражданском воспитании как одной из приоритетных целей политологии. «Человек с гражданской позицией — это высоко политически социализированный человек — это, прежде всего, патриотично настроенный, ответственный гражданин государства, обладающий не только высоко развитым политическим сознанием, но и высокой политической культурой» [5, С. 159].

Основы государственной культурной политики (ОГКП) - учебная дисциплина, которая была введена в учебный процесс Министерством культуры РФ в качестве инструмента реализации Указа Президента РФ «О государственной культурной политике» (2014 г.). Основная цель дисциплины -

ознакомить студентов со всеми процессами, которые предпринимаются государством для сохранения культуры, языка и традиций россиян. Студенты узнают о проектной деятельности государства, направленной на развитие культуры (как о федеральных, так и о региональных проектах), обретают эрудицию в вопросе формирования госбюджета для развития культурной деятельности, понимают сложность такого аспекта как сохранение «культурного кода» россиян в настоящем сложном, противоречивом мире с ценностями, полярными русским. И все эти знания со всей определенностью можно оценить как знания, направленные на формирование гражданских качеств - моральной целостности и патриотизма.

Таким образом, гуманитарное знание, в любой его предметной направленности воспитывает у студентов гражданские качества, необходимые для взрослой жизни социально ответственного человека. В инклюзивном вузе функция гражданского воспитания посредством преподавания гуманитарных наук обретает еще одно важное значение - включения молодежи с ограниченными возможностями здоровья в полноценное общественное пространство, в котором они смогут, благодаря своей полноценной профессиональной и гражданской реализации, принести пользу государству.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белл Хукс. Наука трансгрессировать. Образование как практика свободы // Гендерные исследования. Харьков: ХЦГИ; М.: Человек&Карьера, 1999, № 2. С. 242–253.
2. Бурматов В.В. Проблемы воспитания гражданственности у студентов вуза // Мир науки, культуры, образования. 2009. № 6 (18). С. 278-281.
3. Джойс П. 101 ключевая идея: Политика / Пер. с англ. М.: Фаир-Пресс, 2002. 304 с.
4. Лебедева Т.П. Гражданское общество // Политология: лексикон. Под ред. А.И. Соловьева. М.: РОССПЭН, 2007. 798 с.
5. Никифоров Ю.Н., Скалина А.Н. О понятии «гражданственность» // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2007. № 2 (ч. 2). С. 155-159.

6. Послание Президента Федеральному Собранию. 21 февраля 2023 г.
// <http://www.kremlin.ru/events/president/transcripts/statements/705657> (дата обращения 04.04.2023)

7. Собкин В.С., Собкина А.В., Лыкова Т.А. Инклюзия и отношение к образованию студентов художественного вуза // Художественное образование и наука. 2020. № 4 (25). С. 175-188.

8. Федеральный Закон от 30 декабря 2020 г. № 480-ФЗ «О молодежной политике в Российской Федерации» // <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/400056192/?ysclid=lgauindt7h210341801> (дата обращения 04.04.2023)

9. Якупов А.Н. О социально-культурной реабилитации инвалидов в сфере искусства (история, современное состояние, перспективы): научно-практическое пособие. М.: Издательский дом «НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА», 2014. – 64 с.

Павильч Александр Александрович –
доктор культурологии, профессор,
профессор кафедры философии
Белорусского государственного
экономического университета.

Адрес: 220070 г. Минск, пр.

Партизанский, 22а

тел. +375 29 762 03 80

E-mail: pavilch.alexander@yandex.by

Pavilch Aleksandr Aleksandrovich –
Doctor of Cultural Studies, Professor,
Professor of the Department of Philosophy of
the Belarusian State Economic University.

Address: 220070 Minsk, Partizansky Ave.,
22a

Компаративные исследования в искусствоведении: теоретический опыт и прикладной потенциал

Comparative studies in art history: theoretical experience and applied potential

Аннотация: В статье рассматриваются теоретико-методологические аспекты компаративистики как направления исследований в искусствоведении. Автором представлен понятийно-категориальный аппарат компаративистики, определены задачи, исследовательские компетенции и актуальные проблемы компаративных поисков в искусствоведении. Осуществлен анализ исторического опыта компаративной рефлексии искусства и сравнительного изучения художественного творчества, эстетических взглядов и представлений разных народов и историко-культурных эпох. Обоснован прикладной потенциал компаративистики, определены возможности использования компаративных ресурсов в творческой деятельности и образовательной среде.

Ключевые слова: компаративные исследования, сравнение, искусствоведение, культура, художественное творчество, теоретический опыт, прикладной потенциал, образовательная среда.

Abstract. The article deals with the theoretical and methodological aspects of comparative studies as a direction of research in art history. The author presents the conceptual and categorical apparatus of comparative studies, defines the tasks, research competencies and current problems of comparative searches in art history. The analysis of the historical experience of comparative reflection of art and the comparative study of artistic creativity, aesthetic views and ideas of different peoples and historical and cultural eras is carried out. The applied potential of comparative studies is substantiated, the possibilities of using comparative resources of art history in creative activity and in the educational environment are determined.

Keywords: comparative studies, comparison, art history, culture, artistic creativity, theoretical experience, applied potential, educational environment.

Анализ современного историографического опыта компаративистики обнаруживает преобладание дескриптивных подходов в сравнительном изучении художественного творчества. При этом теоретические аспекты компаративистики остаются в меньшей степени освещенными, что в свою очередь обуславливает одномерное и слишком узкое понимание ее статуса. Компаративистика в широком смысле слова представляет собой системную методологию, основу которой составляет компаративный (сравнительный) метод. Логические приемы сравнения и сопоставления, являясь структурными составляющими компаративного метода и универсальными инструментами когнитивной деятельности, обеспечивают эмпирическое постижение и системный анализ разных проявлений художественного разнообразия, установление полноты внешних и содержательных отношений между ними. Сопоставительный аспект сравнительного анализа является неперенным методологическим условием установления культурного своеобразия соотносимых объектов. Методологический ресурс компаративистики имеет интегративный характер и обращен к целостной рефлексии художественного творчества. Он охватывает совокупность исследовательских подходов (историко-культурный, семиотический, психоаналитический, аксиологический и др.), которые дополняют компаративный метод, повышают научную продуктивность сравнительного анализа, обеспечивают интерпретацию произведений искусства в зависимости от содержания и характера соотносимых объектов культуры, целевых установок и задач сравнения.

Статус компаративистики в современном искусствоведении выражается в ее потенциальных возможностях и реальном функционировании в качестве ведущей теоретико-методологической модели, обеспечивающей многоаспектное исследование художественного разнообразия. Теоретико-методологическое обеспечение современных сравнительных исследований искусства составляют взаимодополняющие научные положения, которые сформировались на основе философского опыта и фундаментального компаративного знания. Они позволяют осуществить целостное рефлексивное восприятие поликультурной реальности и предусматривают последовательное раскрытие следующих аспектов осмысления и сравнительного анализа художественного разнообразия: онтологическую сущность, логику и критерии сравнения художественного творчества; эмпирические и феноменологические основания анализа художественного разнообразия; организацию и структуру

сравнительных исследований искусства; содержательную интерпретацию сходства, аналогий и различий, установленных в результате сравнения и сопоставления; философскую рефлексию художественного творчества; детерминанты художественного своеобразия; теоретическую рецепцию художественного разнообразия и процессов художественного взаимодействия; антропологический вектор сравнительных исследований искусства и др. [5].

Объектом компаративного анализа в искусствоведении являются художественные взаимосвязи (взаимодействия), подразумевающие разнообразные варианты диалога художественных языков, средств выразительности, стилей, направлений, течений, эстетических систем и др. Сравнительный анализ предполагает синхронический и диахронический, эксплицитный и имплицитный аспекты соотношения сфер, форм, видов и элементов изобразительного искусства, театрального и музыкального творчества; архитектоники и композиции отдельных художественных произведений. В компетенцию компаративного искусствоведения входит изучение преемственности культурных эпох, установление влияния отдельных произведений, сюжетов, мотивов, персоналий, индивидуальных творческих методов. Собственно искусствоведческая область компаративных исследований охватывает поиск отношений и связей между разными сферами творчества, формами и видами искусства, школами, жанрами, стилями, средствами изображения. Оригинальное направление междисциплинарных сравнительных исследований художественного творчества представлено компаративной эстетикой, способствующей решению актуальных задач теории, методологии и философии искусства [6, С. 81–82].

Межкультурный уровень сравнительного анализа продуктов художественного творчества составляет интердисциплинарную сферу компаративных исследований и предполагает определение типологических и специфических особенностей архитектоники художественных произведений, выявление разнообразных контекстуальных коннотаций их семиотических моделей. Межкультурный контекст соотношения художественных произведений позволяет преодолеть обособленность и замкнутость в их рассмотрении, способствует многосторонней интерпретации, помогает органически связать культурные явления с этнонациональными, историческими, социокультурными, религиозными, природными и прочими контекстами [7, С. 123–124].

Критерии сравнения в компаративистике определяются структурой и содержанием каждой формы художественного творчества как системного образования. Сравнение двух и более артефактов искусства возможно на основе их стилей, отдельных структурных компонентов, морфологических и семиотических (знаково-символических) характеристик и т.д. В качестве *существенных* оснований для различения художественных систем и форм выступают факторы времени, пространства, традиции, ментальности, ценностных доминант, взаимодействия, идентичности. Целесообразно и вполне логично дополнить этот перечень и фактором личности (авторского начала).

Восприятие другой художественной системы сопровождается соизмерением совпадений и обнаружением межкультурных различий, которые определяют индивидуальные особенности культур. Межкультурные различия являются содержательным измерением, способом закрепления и выражения существующей дистанции между социокультурными общностями. Поэтическое восприятие культурного разнообразия и осмысление межкультурных различий в художественных формах и текстах обеспечивается метафоризацией – образным уподоблением и символическим обобщением реалий поликультурной действительности. Основу метафоры составляет поиск ассоциативных аналогий, закрепляющих устойчивую семантику генотипов культуры и подчеркивающих их своеобразие. Значимость метафоричного языка в репрезентации историко-культурных, конфессиональных, региональных, этнических, художественно-эстетических особенностей культуры раскрывается в многочисленных произведениях разных национальных литератур мира. Использование тех или иных средств метафоризации в художественных текстах определяется соответствующими историческими и идеологическими контекстами, в рамках которых образный метаязык культурного разнообразия и межкультурных различий обеспечивал утверждение и распространение устойчивых стереотипов [6, С. 87]. Возможной причиной неприятия другой культуры и негативного отношения к ней в результате восприятия и осознания межкультурных различий может стать когнитивная ригидность, выражающаяся в неготовности к принятию концептуальной картины иной социокультурной действительности, вступающей в явное противоречие с образом своей культуры. Бинарное конструирование поликультурного пространства обусловлено главным образом психологическими причинами отторжения другой модели культурной реальности.

Художественная рецепция культурного разнообразия и поэтическое осмысление межкультурных различий являются важной составляющей компаративного знания, развивавшегося наряду с собственно рефлексивными компаративными практиками. Истоки образного восприятия культурного разнообразия прослеживаются в артефактах культуры архаического общества и древних цивилизаций (фольклорное творчество, наскальная живопись, художественные ремесла, изобразительное искусство). Начало целенаправленного сравнительного исследования разных аспектов художественной культуры относится к эпохе Просвещения. Среди ранних искусствоведческих работ в компаративной историографии значительное место занимает цикл статей Вольтера по эстетике, литературной и театральной критике. Концептуальная значимость его критического опыта заключается в обосновании национальных традиций как ключевых детерминант формирования оригинальных художественных языков разных народов; в установлении взаимосвязи между характером представлений о прекрасном и господствующими нравами; в констатации фактов невозможности и вредности абсолютного перенесения любых чужих художественных стилей на почву собственных национальных культур; в выявлении явных преимуществ греческого драматического искусства перед традициями английского театра и одновременном критическом осмыслении эстетических представлений древнегреческих трагиков, нередко демонстрировавших в своих произведениях превратное понимание многих категорий (отвратительного, ужасного, отталкивающего, невероятного, трагического, чудесного) [1]. Способность обладания каждого национального языка собственным духом представлена Вольтером в качестве существенного фактора, определяющего своеобразие поэтического творчества. Так, итальянцы и англичане могут обходиться без рифмы, поскольку «их языку свойственны инверсии, а в поэзии множество вольностей, нам недоступных»; дух французского языка отличается «ясностью и изяществом», определяет строгий порядок мыслей и не допускает «никаких вольностей» в поэзии. Концептуальной доминантой эстетического восприятия англичан считается глубина действия, в то время как «французы придают больше значения изяществу, гармонии, очарованию стихов»; испанский вкус отличается извращенностью и поэтому абсолютно чужд французскому темпераменту, но при этом скука французского театра является более серьезным эстетическим недостатком [1, С. 68–192].

Рефлексия локальной специфики художественной культуры прослеживается в контексте учения о чувственности и в критике способности

суждения И. Канта. Основным критерием постулирования различий в его философии являлись особенности эстетического созерцания, выраженные в категориях *прекрасного* и *возвышенного*, а также способы интерпретации социокультурной реальности («Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного»). И. Кант дифференцировал особенности проявления художественно-эстетического чутья у представителей разных национальных общностей и историко-культурных эпох, соотнося их с определенными видами культуры, сферами искусства, формами и характером рекреативной деятельности:

- художественный вкус итальянцев обнаруживается преимущественно в музыке, живописи, скульптуре и архитектуре; французы, наделенные не меньшей утонченностью в этих искусствах, больше восхищаются умением обхождения, изяществом и совершенством поэтического и ораторского мастерства;

- в оригинальных и тонких французских шутках, комедии, веселой сатире, любовном флирте, легком и плавном стиле находит преимущественное выражение прекрасное, а глубокие мысли англичан, их трагедии и эпические поэмы, «массивное золото остроумия» указывают на проявление возвышенного;

- чрезмерная гротескность, доходящая до крайней эксцентричности, отличает культуры индийцев и китайцев, что в свою очередь подтверждают почитаемые в Индии идолы чудовищной формы; многочисленные рудименты тотемистических верований, отражающиеся в фетишах и амулетах; противоестественные самоистязания факиров; странные и неестественные образы китайских картин; многочисленные церемонии, витиеватые комплименты и ритуалы китайцев и др.;

- германские племена, «укрепив свою власть, ввели собственный извращенный вкус, называемый готическим и сводившийся к гримасам», которые отражались в преувеличениях и нелепостях, в любых причудливых и неестественных формах в архитектуре, традициях, увлечениях, религии; подтверждались причастностью духовенства к завоевательным походам; проявились в героическом сумасбродстве, турнирах, поединках и романтических подвигах рыцарей, искавших приключений;

- поэзия, риторика, пластические искусства, законодательство и даже нравы древних греков и римлян свидетельствуют о полноте их обладания утонченным вкусом, подлинным чувством прекрасного и возвышенного [4, С. 169–182].

Г.В.Ф. Гегель обосновал непосредственную зависимость разнообразия и содержательной глубины искусства от степени межкультурных взаимодействий («Лекции по эстетике»), ссылаясь на то, что художественное творчество не может и не должно ограничиваться только «национальными сюжетами» [2, С. 323]. Он выявил особенности национального самовыражения отдельных народов в характере и содержании их творческой деятельности: педантичность, скрупулезность и наблюдательность немцев обусловили их способность «передавать характеры и события прошлой жизни в их действительно местном колорите, во всем своеобразии господствовавших тогда нравов и других внешних особенностей»; объективность и трезвость мышления немцев обуславливают взвешенное отношение к чужому искусству и позволяют уподоблять их «тщательнейшим архивариусам всех чужих специфических особенностей»; французам для спокойного и проникновенного восприятия в искусстве недостает «способности к терпению», поскольку «первым делом они всегда хотят судить о воспринимаемом, критиковать» [2, С. 318].

Продолжая концептуальную линию немецкой классической философии, Ф. Шиллер подтверждал логическую основу сравнения как научного метода: «различать и сортировать – дело рассудка, а не воображения» [9, С. 230]. Сложность организации сравнительного анализа связывалась с невозможностью абсолютного соизмерения реалий культурного многообразия и обеспечения полной объективности критериев их оценки: «Всякая сравнительная оценка величины, будь она духовной или физической, всеобъемлющей или частичной, устанавливает лишь относительную, а отнюдь не абсолютную величину» [9, С. 235]. И.В. Гёте, рассуждая о способах анализа художественного творчества («Годы странствий Вильгельма Мейстера»), заострил внимание на серьезной теоретической проблеме: «надо ли при созерцании произведений искусства сравнивать или не надо?». Свой взгляд он изложил так: «образованный знаток должен сравнивать, потому что перед ним маячит идея, у него есть понятие о том, что можно было бы и следовало бы сделать; для любителя – на полпути к образованию – больше всего пользы будет не сравнивать, а рассматривать каждое достижение художника по

отдельности: так его чутье и ум постепенно разовьются до общих суждений. Невежда сравнивает лишь ради собственного удобства, чтобы избавиться от обязанности выносить суждение» [3, С. 473]. Из контекста рассуждений следует, что процедура сравнения, будь то специально организованное научное исследование или индивидуальный опыт рефлексии художественного текста, всегда предполагает тщательную организацию, включающую обоснование уместности сравнения, обладание необходимыми базовыми знаниями и аналитическими способностями. Гёте отождествлял сравнение с познавательным процессом, в котором находят отражение дедуктивные и индуктивные способы соотношения реалий культуры. При этом дедуктивный метод (мышление аналогиями) признавался совершенно безопасным, имея свое главное преимущество аналогии в том, что «она ничего не завершает и не притязает на окончательность». Шероховатости индукции были обнаружены в ее способности в познавательном процессе влечь за собой «и истинное, и ложное» [3, С. 477]. Констатируя факт универсальности сущностных и структурно-функциональных основ социокультурного пространства в целом, культурное многообразие мира И.В. Гёте связывал с внешними и содержательными различиями способов жизнедеятельности и творчества народов.

В исследовании «*Homo ludens: человек играющий*» нидерландского ученого первой половины XX в. Й. Хейзинга методология сравнения обеспечила выявление степени присутствия и характера выражения игрового начала в разных историко-культурных эпохах, художественных направлениях и стилях. При этом автор значительно превзошел главную цель своего исследования и, не ограничиваясь анализом игровых форм культуры, установил отличительные особенности многочисленных культурных целостностей на основе соотношения разных аспектов их морфологии и опыта социального функционирования. По сравнению с глубоко образным, живым и цветущим творчеством древних греков, римская культура отмечена исследователем такими качествами, как трезвость, строгость, практическое хозяйственное и юридическое мышление, скупая фантазия, недостаток содержательной глубины в игровых формах и элементах, поверхностная декоративность, скрывающая тяжелую структуру изобразительного искусства, расслабленная элегантность живописи, грубое и лишенное стиля суеверие, прозаичность и простота религиозных представлений. Й. Хейзинга сравнивает римскую цивилизацию позднего периода с «голым, выдолбленным стволом» и выявляет показной, развлекательный характер жестоких зрелищ, жалких драматических

спектаклей, публичных бань, имевших скорее расслабляющее, нежели закаливающее и оздоравливающее предназначение [8, С. 279–286]. В отличие от римской культуры, в средневековом обществе, проникнутом консервативным духом и религиозной идеологией, место для творческого влияния игрового фактора оставалось лишь там, где «средневековая цивилизация развивалась на базе кельто-германского или более древнего автохтонного прошлого» [8, С. 288]. Игровая пассивность Средневековья компенсируется праздничным маскарадом эпохи Возрождения, определявшим все величие ренессансной культуры. Искусственность форм и потребность в утрировании представлены в качестве главных маркеров игрового начала в культуре барокко, губительным для которой оказались лишь «трезвое, прозаическое понятие пользы и идеал буржуазного благополучия», начавшие завладеть духом общества уже в XVIII в. [8, С. 305]. Игровая функция в культуре XIX в. отошла на второстепенный план в результате утверждения новых доминант и идеалов культурного процесса, каковыми явились труд и производство, общественная польза, тяга к образованию и научному суждению. Й. Хейзинга, как и Х. Ортега-и-Гассет в своей работе «Дегуманизация искусства», отмечал доминирование игрового начала в искусстве модернизма, обуславливающего сложности его восприятия по сравнению с реалистическим творчеством.

Таким образом, значимость исторического опыта применения компаративного подхода в философском знании и гуманитарных исследованиях определяется формированием теоретического тезауруса компаративистики, включающего базовые понятия и категории, обращенные к реалиям художественного разнообразия; опытом сравнительного изучения отдельных видов культуры (языков, литературно-художественного творчества, изобразительного искусства, мифотворчества, религий и др.); семиотической интерпретацией разных артефактов и проявлений культурного разнообразия; общими теоретическими построениями, ставящими акценты на онтологической сущности межкультурных различий, принципах их идентификации, формах и способах репрезентации в социокультурных практиках.

Прикладной аспект сравнительных исследований художественного творчества связан с разработкой технологий использования компаративного знания в социокультурной практике. Результаты компаративного анализа имеют непосредственную значимость в сфере менеджмента и маркетинга творческой и социальной деятельности. Сопоставление явлений и фактов

позволяет прогнозировать степень востребованности творческой продукции (познавательные и развлекательные проекты, обеспечение экскурсионно-туристической, информационно-коммуникативной, культурно-просветительской, выставочной деятельности) и определять различные способы ее восприятия разными социальными, возрастными, этноконфессиональными категориями населения.

Компаративистика обладает потенциальными возможностями продуктивной организации структуры и содержания таких учебных курсов, как «История мировой культуры», «История искусств», «Культурология». Системная реализация компаративного подхода в образовательной среде способствует преодолению формального усвоения информационных ресурсов и обеспечивает развивающую направленность педагогического процесса. Компаративный подход размыкает круг представлений об уединенном социокультурном пространстве и обладает интегративным потенциалом. Компаративное мышление обеспечивает селективное потребление информационных ресурсов культуры, ориентирует на их критическое восприятие. Сравнение – условие получения объективного и свободного от стереотипов знания о культурном разнообразии мира. В преподавании истории культуры и искусства теоретико-методологические ресурсы компаративистики применимы при изучении философских концепций и теории культуры и искусства, наследия мировой художественной культуры, стилей и направлений в искусстве. Проблема фундаментального обеспечения методического приложения компаративного знания в образовательной среде приобретает междисциплинарный характер, поскольку предполагает интеграцию потенциала разных гуманитарных наук для решения комплекса методологических, педагогических, частных методических, психологических, культурологических и других задач реализации компаративных ресурсов в организации учебно-воспитательных процессов. Проект методического приложения ресурсов компаративистики в сфере художественного образования предполагает концептуальное обоснование и изучение педагогических возможностей потенциала компаративистики; селекцию, систематизацию и распределение компаративных ресурсов в соответствии с содержанием учебных стандартов; включение компаративного знания в соответствующие дидактические модули и адаптацию его в соответствии с целями, задачами, формами и уровнями обучения, разными категориями обучаемых; разработку необходимого учебно-методического обеспечения для системного усвоения компаративного знания в сфере искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вольтер. Эстетика: статьи, письма / Вольтер; пер. с фр. Л. Зониной, Н. Наумова; сост. В.Я. Бахмутский. – М.: Искусство, 1974. – 392 с.
2. Гегель, Г.В.Ф. Лекции по эстетике: в 2 т. / Г.В.Ф. Гегель; пер. с нем. – СПб.: Наука, 1999. – Т. 1. – 622 с.
3. Гёте, И.В. Страдания юного Вертера. Избирательное сродство. Годы странствий Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся. Новеллы / И.В. Гёте; пер. с нем. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 1998. – 750 с.
4. Кант, И. Сочинения: в 6 т. / И Кант; пер. с нем.; под общ. ред. В.Ф. Асмуса [и др.]. – М.: Мысль, 1964. – Т. 2. – 511 с.
5. Павильч, А.А. Компаративные исследования культурного разнообразия: методологический опыт и коммуникативная проекция / А.А. Павильч. – Минск: МГЛУ, 2017. – 168 с.
6. Павильч, А.А. Сравнительная культурология: пособие / А. А. Павильч. – Минск: МГЛУ, 2015. – 176 с.
7. Павильч, А.А. Становление и трансформация статуса культурологической компаративистики / А. А. Павильч. – Минск: МГЛУ, 2011. – 260 с.
8. Хейзинга, Й. Homo ludens. Человек играющий / Й. Хейзинга; пер. с нидерл. В.В. Описа. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. – 352 с.
9. Шиллер, Ф. Собрание сочинений: в 7 т. / Ф. Шиллер; пер. с нем. – М.: Худож. лит., 1957. – Т. 6. – 791 с.

Радаева Виктория Сергеевна – педагог-хореограф Московского хореографического училища при МГАТТ «Гжель», аспирант Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва по направлению – Культурология.

Адрес: 125481, г. Москва, ул.
Фомичевой д.16 корп. 1, кв. 62
тел.: 89250962279
E-mail: gonachek@mail.ru

Radaeva Viktoria Sergeevna –
teacher-choreographer of the Moscow
Choreographic School at the Moscow
State Academic Art Theater “Gzhel”,
post-graduate student of the D.S.
Likhachev Russian Scientific Research
Institute of Cultural and Natural
Heritage in the direction of
Culturology.

Address: 125481, Moscow, st.
Fomichevoy d.16 bldg. 1, apt. 62
tel.: 89250962279
E-mail: gonachek@mail.ru

«Хохломская карусель»: хореографическая композиция с использованием традиций народного промысла (взаимосвязь народного танца с этнокультурными и историческими реалиями)».

"Khokhloma carousel": a choreographic composition using the traditions of folk craft (the relationship of folk dance with ethno-cultural and historical realities)".

Аннотация. В статье раскрывается роль хореографического искусства в русской народной культуре. Его взаимосвязь с этнокультурными и историческими реалиями. На примере хореографической композиции «Хохломская карусель» выдающегося хореографа - народного артиста РФ, доктора культурологии, профессора Владимира Михайловича Захарова.

Ключевые слова: хореографического искусство, народный промысел, традиции, хоровод, идентичность народа, фольклор, духовно-нравственное развитие.

Abstract. The article reveals the role of choreographic art in Russian folk culture. Its relationship with ethno-cultural and historical realities. On the example of the choreographic composition "Khokhloma Carousel" by the outstanding choreographer - People's Artist of the Russian Federation, Doctor of Cultural Studies, Professor Vladimir Mikhailovich Zakharov.

Keywords: choreographic art, folk craft, traditions, round dance, people's identity, folklore, spiritual and moral development.

Введение.

Сохранение и развитие традиционного народного искусства особенно важно в современное время. Появляется необходимость создавать конкретные концепции, творческие платформы для сохранения идентичности народов, их культурного развития – на что в настоящее время направлена культурная политика России.

Необычайный рост интереса к истинно народным ценностям, традиционным нормам поведения человека, к народно-художественному творчеству, требует решения проблем, связанных с реконструкцией и систематизацией различных жанровых форм народного искусства: песенного, хореографического, художественно-прикладного.

Все это предполагает проникновение в генетические истоки поэтики народа и связано с изучением фольклора во всех его жанрах как комплекса воспроизведения художественного мира людей и природы в идеалах народа.

Хореографическое искусство помогает доступно и наглядно показать все богатство русской народной культуры, что способствует повышению духовно-нравственного развития и уровню патриотического воспитания граждан.

«Хохломская карусель»: хореографическая композиция с использованием традиций народного промысла.

Народный артист РФ, доктор культурологии, профессор Владимир Михайлович Захаров изучал лично сам культуру различных регионов России и использовал особенности самой танцевальной культуры, песенного фольклора и костюмов при создании многочисленных хореографических композиций в своем московском государственном академическом театре танца «Гжель». В частности, речь

пойдет о «Хохломской карусели», в которой использовалось богатое наследие Курской области и в этой композиции можно увидеть своеобразный синтез, уходящий своими корнями в фольклор и Курской области, и регионы Нижнего Новгорода, потому что в этой композиции объединено множество ценного материала по народному музыкально-поэтическому быту, танцевальному фольклору, красочности, цветовому богатству, многообразию народных костюмов.

Хохломская роспись – Деревянная посуда для быта, которая с давних времен пользовалась популярностью в обиходе русского человека и имела большой спрос. Особенно популярна она стала в XIX веке. Проводились многочисленные Нижегородские ярмарки по всей России, через которые эти изделия вывозились в страны Азии и Западной Европы. По мимо того, что изделия были достаточно прочные и дешевые, они отличались оригинальной раскраской, замечательной лакировкой и красочным орнаментом, что еще больше привлекало людей.

Техника по созданию этой росписи очень трудоемкая. Она связана с горячей обработкой деревянных изделий, что требует большого опыта и мастерства.

Истоки орнаментики хохломской росписи с ее своеобразным сочетанием красок: ярко-алой киновари, черного цвета и золота, вьющимися ветками с гроздьями ягод в окружении «трав» в древнерусской декоративной культуре XV-XVI веков. Именно в этих веках встречаются подобные сочетания цвета во фресках и иконах, в оформлении книг, обложки которых украшены узорами, похожими на хохломские.

В истории русских народных промыслов хохломской занял особое место по широте распространения, количеству занятых мастеров-умельцев, объему изготавливаемой продукции, размаху торговли. В прошлом веке хохломскую посуду можно было встретить в каждом уголке России, вывозилась Хохлома в Среднюю Азию, Персию, Индию, Америки, Австралию, была представлена на каждой отечественной и иностранной ярмарке. Особенно много покупали торговые фирмы Германии, Англии, Франции и Индии [6].

В Советские годы возникает новый центр искусства хохломской росписи в городе Семенове. В этом городе в 1918 году возникает Школа художественной обработки дерева, которая позднее стала называться

музеем кустарно-художественных изделий. Инициатором по созданию этой школы выступил Г. Матвеев.

В 1931 году в Семенове появилось объединение «Экспорт», которое в дальнейшем было переименовано в фабрику «Хохломская роспись».

Традиционное «травное» письмо тех лет стало меняться и становится более разнообразным. Появляются ягоды земляники и рябины, различные пышные цветы, также начали изображать птиц, рыбок. Можно было заметить в росписи мотивы советской тематики.

Сейчас фабрика «Хохломская роспись» одно из крупнейших в стране центров народного декоративного творчества. Творческий коллектив насчитывает уже около 700 человек, 600 из них – мастера росписи.

Ассортимент хохломских изделий стал очень разнообразным: от декоративных ваз и ковшей до многопредметных сервизов для праздничного стола. Современный хохломской орнамент, также стал включать в себя еще больше различных элементов: это и традиционные типы – «травка», «древко», «под листок», и новые узоры с ягодами смородины, малины или земляники, гроздьями рябины, порхающими птицами, и любимая в Семенове «кудрина» - орнамент из золотых завитков, образующих сказочные причудливые цветы и кудрявые листочки. Что удивительно, но узоры никогда не повторяются, в них отражается уникальная техника и фантазия мастеров и их индивидуальность.

Владимир Михайлович вдохновенно работал над собранным, тщательно продумывал не только танцевальные «па», но и фрагменты музыкального сопровождения, каждую деталь костюмов танцоров.

В своей постановке Захаров В.М. хотел передать не только все богатство и характерные черты народного промысла, но и заложил глубокий философский смысл. Вся хореография основана на движении по кругу, что символизирует карусель – движение времени. С самого начала композиции мы видим, как артисты образуют своего рода хоровод в хороводе и начинают двигаться по кругу; они сплетаются, меняются, раскручиваются и образуют карусель вновь. Это движение самой жизни, движущейся по спирали. Каждый новый виток – это новая ступень жизни народа. В костюмах так же отражена символика традиционных цветов хохломской росписи – золотой и алый цвета – это символ солнца,

цветения земли; черный лак - как бездонное ночное небо, как гладь озер при свете луны, как бархат чернозема. Можно заметить в костюме зеленый цвет – этот цвет символизирует саму жизнь, саму природу.

В движении девушек преобладают динамичные вращения и дроби. Дроби напоминают нам звон знаменитых хохломских расписных ложек.

Можно отметить так же, что сама хореография основана на народно-плясовой культуре Курской области. Прослеживаются характерные черты «карадогов» и «танков».

В Курской области у «хоровода» есть иное традиционное название «каравод», «карагод», но трактуется оно по-иному, в отличие от общепринятого: пляска парами и тройками по кругу. Используют также украинское название танца – «танок» (от слова «танцевать»); встречается оно также в Орловской и Брянской областях.

Существует много разночтений в этих понятиях. В ходе экспедиции Владимир Михайлович сам тщательно проверил на местах у самих жителей разных деревень и селений области точно значение этих понятий. В результате было установлено следующее различие между словами «танок» и «карагод».

Танки – это насыщенный множеством перестроений в различные фигуры хоровод, который исполняется в плясовом характере. Иногда в танках прослеживаются элементы сценического действия – игрового начала.

Карагоды Курской области – пляска, в которой показывается все мастерство танцующих. Много различных соло и дуэтов, которые не зависят от других пляшущих.

Одним из главных различий между танками и карагодами является музыка. Когда танец исполняется под песни танцующих – это танок, а если мы слышим игру музыкантов, то это уже карагод.

С хореографической точки зрения танки можно разделить на две основные типовые группы: танки-шествия или пляски вдоль улиц деревни или города и танки-пляски на месте по кругу или параллельными рядами («стена на стену»).

Танки, которые водили вдоль улиц и между селениями, были различны.

Наиболее популярными были танки в виде движущегося круга и подковы, двух параллельных линий (двусторонние «ворота»),

зигзагообразной линии («кривой танок») и сложного, непрерывно меняющегося построения танков разнообразны. Замкнутый круг. «Впереди молодой человек и девушка рядом с ним, оба они запевалы с наиболее звонкими голосами, от них направо и налево – ряд девушек и молодых людей, все они попеременно. Платки, концы которых держали обыкновенно участвовавшие в танках, соединяли весь круг в одно целое».

Форма подковы (является частью круга) имела место, например, в слободе Казацкой близ г. Курска. «В этом случае выбираются передними известные плясуны, бойкие платками в руках они ведут и управляют всем кивая платком и беспрестанно приплясывая».

В селе Селино Дмитровского района в упомянутом танке «Молодцев водить» расстановка участников по центру дуги подковы по обе стороны располагались замужние женщины от самой старшей (в середине) к младшим по старшинству. К ним примыкали девушки, расположенные тоже по степени старшинства, но от младших к старшим с тем расчетом, чтобы на краях «подковы» оказались танководницы – плясуньи и певицы. Двигались по улице приплясывая, держась не за руки, а за платки. Перед «подковой» шли ряженные «молодцы» и «молодки». «Молодцы», находящиеся впереди, кружились, также приплясывая, и, обращаясь к «молодкам» то лицом, то спиной, направлялись вдоль улицы. Повороты «молодцев» совпадали с определенными фразами повторяющейся музыкальной строфы песни. «Молодки» шли прямо на «молодцев», играя руками: поднимая их к плечу и опуская, как бы подбочиваясь, поочередно то одну, то другую. Те женщины и девушки, которые шли в самой «подкове», тоже притоптывали в такт песне. «Скачки у них прыгающие, - иначе не получится».

В слободе Лобановка таночные песни исполнялись либо в хороводе (в кругу), либо участники пели их, когда шли в два ряда.

В деревне Зорино Стрелеского района на танки собиралось человек пятьдесят – семьдесят, но танцевали лишь десять – пятнадцать. Любимым был танок «Селезень», который водили под песню «Ой, не горят в печи дрова».

Курские танки и карагоды являются весьма своеобразным видом национальной русской культуры. Очагом их бытования следует считать центральные и южные районы Курской области. Некоторые особенности: этих жанров, обусловленные курским стилем, мы находим и в смежных районах Орловской области.

Многие крестьяне рассказывали Владимиру Михайловичу, когда он был в экспедиции в Курской области, что танки водили «на святой неделе» (на пасху). Особыми были дни с третьего дня Пасхи до понедельника Фоминой недели, когда собиралось больше всего народу.

Ему говорили, что танки исполнялись также и до пасхи, на Благовещение (25 марта ст. стиля), в вербное воскресенье и даже в воскресные дни на протяжении семи недель великого поста (со специальными «постовыми» песнями).

Особым случаем были танки на Красной площади в «дни пребывания в Курске в июне 1787 года императрицы Екатерины II, любовавшейся народными играми из окон дворца». В деревне Зорино Стрелецкого района танки водили и в престольный праздник – день святого, имя которого было присвоено церкви. По традиционной торжественности эти танки не уступают известным по описаниям пасхальным танкам.

О массовом танке на 500 человек рассказал колхозный сторож деревни Гахово Медвенского района Черкасов. В большие праздники к шести холмам сходились люди из близлежащих деревень и затем двигались от одной деревни к другой. «Другой раз туча идет, - говорит Черкасов, - танок, все равно что манифестация, растягивался саженой на сто. (Обычно среднее число участников праздничного воскресного танка в деревне составляло 60-70 человек). Пока по островкам пройдешь, две рубахи сменишь. Сестра, бывало, наготове рубашку держала; старались, как на работе».

Составлялся ли этот огромный танок на месте или он образовывался в результате постепенного слияния хороводных групп с разных улиц различных деревень, - в ходе экспедиции осталось невыясненным.

Танки-веснянки в дни великого поста (в марте-апреле) являются наиболее древними. Они прочно держались в быту народа вопреки запрещениям церковных властей. В «постовых» танках исполнялось считанное количество песен: «Таня, Танюшка», «Заплетаю я плетень», «Да не звонкий колокол Благовещенский» и еще две-три [5].

Заключение.

Таким образом мы можем сделать вывод о том, что взаимосвязь народного танца с этнокультурными и историческими реалиями очень велика. Толковому балетмейстеру следует уметь читать «генетический

код» передачи наследственности, т.е. те музыкально-изобразительные сюжеты, ритмоформулы, стилистические приемы, которые являются как бы сублимацией этнического в хореографии и могут стать живой основой, предпосылкой нового сценического танца. Безусловно, для абсолютного успеха человек должен совмещать в себе и фольклориста и постановщика. Но на практике это встречается очень редко, поэтому хорошо знать фольклор - важное и необходимое требование к балетмейстеру. В свою очередь фольклорист должен знать особенности сцены. Собираательство, визуализация, осмысление танцевального фольклора являются в наше время актуальнейшей задачей ещё и потому, что его богатства часто очень быстро уходят со своими носителями, лицами преклонного возраста.

Список литературы.

1. Бердяев Н.А. Русская идея М., 2015.
2. Голейзовский К.Я. Образы русской народной хореографии. М., 1964.
3. Гусев В.Е. Русский фольклорный театр. XVIII - начала XX века Л., 1980.
4. Захаров В.М. Современная концепция развития русской народной хореографии (в контексте устного народного творчества и художественных промыслов): Автореф. дис. ... канд.культурол. М., 2003.
5. Захаров В.М. Русская народная хореография в системе регионально-этнографической культуры России: Автореф. дис. ... докт.культурол. М., 2004. С. 40
6. Захаров В.М. Поэтика русского танца М., 2004. Т. 1 С. 120.
7. Мойсеев И.А. О народно-характерном танце.
8. Нилов В.Н. К проблеме исследования русского народного хореографического искусства, М., 2018
9. Тишков В.А. Национальная идентичность и духовно-культурные ценности российского народа. — СПб.: СПбГУП, 2010. — 36 с. — (Избранные лекции Университета ; Вып. 105).
10. Уральская В. И. Природа танца М., 1981.
11. Устинова Т.А. Избранные русские народные танцы. М., 1996.
12. Устинова Т.А. Лексика русского танца М., 2006.

Сыроежкин Игорь Викторович – профессор, заведующий кафедрой народных инструментов Российской Государственной Специализированной Академии Искусств.

Адрес: 132470, г. Москва, ул.Малая Филевская, 30-48.

тел.8 (929)-662-17-56

E-mail: izol966@yandex.ru

Бережной Владислав Юрьевич – старший преподаватель кафедры народных инструментов Российской Государственной Специализированной Академии Искусств.

Адрес: 121108 г. Москва ул. Кастанаевская д.23 корп. 4 кв. 60

тел. 8 (985)-909-40-39

E-mail: Kupians@mail.ru

Syroezhkin Igor Viktorovich - Professor, Head of the Department of Folk Instruments of the Russian State Specialized Academy of Arts.

Address: 132470, Moscow, Malaya Filevskaya st., 30-48.

tel.8 (929) -662-17-56

E-mail: izol966@yandex.ru

Berezhnoy Vladislav Yurievich - Senior Lecturer at the Department of Folk Instruments of the Russian State Specialized Academy of Arts.

Address: 121108 Moscow, st. Kastanaevskaya d.23 bldg. 4 sq. 60

tel. 8 (985) -909-40-39

E-mail: Kupians@mail.ru

**Вопросы предконцертной подготовки
баянистов и аккордеонистов с дефектом зрения
в средних и высших учебных заведениях**

**Questions of pre-concert preparation
bayanists and accordionists with a visual impairment
in secondary and higher educational institutions**

Аннотация.

В статье изучаются вопросы подготовки баянистов и аккордеонистов с дефектом зрения к концертному выступлению. Освещаются основные принципы работы над музыкальным произведением на завершающем этапе его освоения. Авторами предлагаются некоторые рекомендации, связанные с подготовкой незрячих и слабовидящих баянистов к публичному выступлению.

Ключевые слова: баянист с дефектом зрения, преподаватель концертное выступление, произведение.

Abstract.

The article examines the issues of preparing bayanists and accordionists with a visual defect for a concert performance. The basic principles of working on a musical composition at the final stage of its development are highlighted. The authors offer some recommendations related to the preparation of blind and visually impaired accordionists for public performance.

Keywords: accordionists with a visual defect, teacher, concert performance, work.

Завершающий этап освоения музыкальных произведений для баяна или аккордеона, который принято называть «предконцертным», наступает в то время, когда произведение достаточно крепко выучено и игра приобретает слаженный характер. На этапе подготовки незрячих и слабовидящих баянистов и аккордеонистов к концертному выступлению, как правило, ведется тонкая, филигранная работа над произведением. Здесь отрабатываются точность интонационного произношения каждой фразы, проводится детальный поиск динамических оттенков (различной степени контрастов, динамического равновесия), окраски звука, артикуляции, а также фиксируется смена направления движения меха. Работа преподавателя зачастую основывается на принципе «чуть-чуть». Например, он может поставить перед баянистом задачу исполнить тот или иной эпизод чуть острее или мягче, чуть оживленнее или медленнее, чуть тише или громче и т. д.

Объединяя, отработанные эпизоды (мотивы, фразы) в более крупные музыкальные построения, педагогу важно помочь ученику выстроить драматургию произведения. Основными задачами здесь будут являться: нахождение главной кульминации и соподчиняющихся ей отдельных местных кульминаций, если последние предусмотрены автором.

Вместе с тем, многократные повторения отдельных эпизодов того или иного сочинения будут свойственны для предконцертного периода. Проигрывания не должны быть безликими. Баянисту и аккордеонисту с дефектом зрения нужно четко объяснять, каким образом необходимо выполнить тот или иной повтор. Г. Нейгауз подчеркивал: «Чем яснее то, что надо сделать, тем яснее и то, как это сделать. Цель сама уже указывает средства для ее достижения». [3, с. 77]

Надо отметить, что здесь важен и темп ведения урока. Остановки исполнительского процесса допускаются только для четко сформулированных замечаний преподавателя.

Заключительный этап работы над произведением является самым мобильным. А именно, когда во время целостного проигрывания в классе или прослушивания концертной программы в другом помещении баянист или аккордеонист исполнил тот или иной эпизод не так, как задумывалось ранее, тогда он должен вернуться к предыдущим принципам работы над музыкальным произведением. Например при исполнении музыки моторного характера или какого-либо ее раздела целесообразно вернуться к проигрыванию в медленном темпе. Этот способ работы позволит избежать или исправить появившиеся в процессе игры так называемого «заигрывания». Как известно, «заигрывание» произведения характеризуется появлением при игре неточностей нотного текста, неровностей изложения, некачественного звучания, а также появлением срывов и других искажений.

В таких случаях, особенно при обучении баянистов и аккордеонистов с полной и ощутимой потерей зрения, педагогу важно акцентировать внимание и чаще привлекать учащегося к чтению нотного текста по системе Л. Брайля. Обращение к нотному тексту на предконцертном этапе позволит незрячему баянисту по-новому взглянуть на музыкальное сочинение и закрепить в памяти все авторские указания.

Вместе с тем, необходимо вернуться и к вопросам аппликатуры. А именно преподавателю нужно проверить аппликатуру и исправить ее если найдутся неточности или подобрать другой ее вариант если имеется такая возможность.

На этапе подготовки к концертному выступлению баянистам и аккордеонистам важно периодически прибегать к исполнению пьесы или какого-либо ее раздела в медленном темпе преувеличенным звуком и артикуляционно-штриховым интонированием.

М. С. Бурлаков пишет: «...чтобы «прицелиться и попасть» в художественную идею, т. е. наиболее эффективно и успешно реализовать её в полном соответствии..., необходимо трезво оценить её рамки, почувствовать «габариты» этой творческой мишени» [1, с. 94].

Иными словами мы можем сказать, что для достижения качественного исполнения, на предконцертном этапе будут важны последовательные многократные проигрывания произведения. Здесь важно повторять в таких режимах, которые соответствовали бы разным уровням

психофизиологического напряжения и различным темпам. Среди них хотелось бы выделить следующие исполнительские режимы:

1. Исполнение пьесы на *piano* или *pianissimo*, с предельным вслушиванием в звучание. Оно подразумевает минимальную затрату физических усилий, ослабление динамических оттенков, силы нажатия кнопок инструмента. Этот режим позволит снять у незрячего или слабовидящего баяниста зажатость игрового аппарата и избавиться от накопленного напряжения;

2. Активизация исполнительской энергетике, а именно постепенное достижение нужного качества звукоизвлечения, динамики, меховедения. Когда, необходимый уровень качества исполнения достигнут, в памяти исполнителя закрепляется необходимый активный эмоциональный тонус, общий эмоциональный подъем, соответствующий характеру музыки.

3. Третий режим обуславливается меньшим количеством повторов по сравнению с предыдущими режимами, что позволит сохранить свежесть эмоционального высказывания во время публичного выступления. Эти проигрывания должны быть максимально приближены к концертному исполнению, желательно в присутствии слушателей.

Важно подчеркнуть, что при работе над полифоническими произведениями преподавателю важно помочь баянисту с дефектом зрения определить значение каждого голоса и их динамическую взаимосвязь. При исполнении музыки барокко важно не допускать стилистических нарушений, к которым может привести неверное использование средств выразительности. В учебной практике основным недостатком является рельефная, постоянно контрастирующая на коротких отрезках динамика. Такое динамическое развитие будет характерно, например, не для прелюдий и фуг Баха, а для романтических пьес. Но все же динамическое «выпячивание» фраз лучше не допускать. Преодолевать это надо объединением фраз в более крупные построения и находить в них единую кульминационную точку.

Наряду с динамическими средствами, очень важны и артикуляционные средства музыкальной выразительности. Неясное артикуляционно-штриховое интонирование может разрушить архитектуру полифонической музыки, то есть затруднит прослушивание голосов полифонической ткани, их взаимосвязь и логику развития.

В процессе работы над произведением на заключительной ее стадии преподаватель должен помочь ученику найти тот темп, который наиболее точно способствует передаче характера художественного образа. Темп, прежде

всего, должен соответствовать авторскому указанию. Но зафиксированный в нотах темп, особенно если нет метрономических координат, является несколько условным. В произведениях, в которых нет четко определенной скорости движения по метроному, существует темповая зона, в рамках которой темп может изменяться, не искажая художественного смысла музыки. Например, если в произведении указан темп *Allegro*, то быстрота исполнения для каждого исполнителя будет различной. Поэтому главное, чтобы темп, ориентированный на авторское указание, а также был удобен, услышан и прочувствован учащимся баянистом. М.И. Имханицкий пишет: «В музыке, связанной с быстрыми, подвижными темпами, основным качеством должна являться метроритмическая стабильность» [2, с.7]. Часто в практике мы можем наблюдать, когда баянисты играют в предельно быстрых темпах, при этом правая рука исполняет быстрее левой руки. В таких случаях необходимо добиваться синхронного исполнения обеих рук сначала в медленном темпе, а затем в удобном быстром темпе.

Правильное ощущение границы быстрых и медленных темпов, является одним из секретов эмоционального воздействия юного музыканта на слушателя.

Часто в практике встречается, когда непонимание учащимися баянистом или аккордеонистом с осязаемым дефектом зрения звуковой картины отражается на их преувеличенно выразительном исполнении. Эту проблему можно устранить в том случае, если педагог ориентирует ученика на исполнение произведения в таком темпе и с таким вниманием, чтобы он мог контролировать свои действия, прослушивать все горизонтальные и вертикальные линии музыкальной ткани, добиться предельно точных и экономичных движений и эмоциональной сдержанности. Но все же главной целью педагога будет являться воспитание у учащихся потребности к творческому раскрытию художественного замысла композитора.

Надо отметить, что преподавателю при работе над новым произведением не стоит ждать пока окончится тот или иной вид работы, а затем переходить к другому. Этапы работы над техническим освоением произведения и раскрытием художественного образа, являются взаимосвязанными и в результате этого провести четкую границу в том месте, где заканчивается один и начинается другой этап практически невозможно. Во время технического освоения произведения создаются и элементы содержания, а при работе над выразительным исполнением может возникнуть потребность к изменению в том или ином месте, например, артикуляционно-штрихового интонирования.

Таким образом, в статье мы затронули наиболее важные вопросы, касающиеся предконцертной подготовки баянистов и аккордеонистов с дефектом зрения. Рассмотренный нами завершающий этап освоения произведения является самым продолжительным и подразумевает многогранную работу педагога в классе по специальности баян.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бурлаков М.С. Методика подготовки музыканта-инструменталиста к концертному выступлению./М.: Издательский Дом «Городец» 2016-131с.

2. Имханицкий М. И. А. Мищенко Дуэт баянистов Вопросы теории и практики выпуск 3 /РАМ ми. Гнесиных Москва - 2004.

3. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Изд. 5-е. – М., Музыка, 1987. – 236 с. уч. тр. – Л., 1986. – С. 6-21.

4. Земцова М.И. Пути компенсации слепоты в процессе познавательной и трудовой деятельности. Издательство академии педагогических наук РСФСР. Москва., 1956. – 417 с.

5. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2119 «Музыка и пение». – М.: Просвещение, 1984. – 176 с.

6. Бурлаков М.С. Методика подготовки музыканта-инструменталиста к концертному выступлению./М.: Издательский Дом «Городец» 2016-131с.

7. Имханицкий М. И. А. Мищенко Дуэт баянистов Вопросы теории и практики выпуск 3 /РАМ ми. Гнесиных Москва - 2004.

8. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Изд. 5-е. – М., Музыка, 1987. – 236 с.

Цагараев Максим Максимович

доцент кафедры живописи и графики,
факультета изобразительных искусств
Российской государственной
специализированной академии искусств.

Адрес: 107370, Москва, ул. 4-я
Гражданская д. 36, кв.139

e-mail: olya_yakovleva@bk.ru

телефон: 89036284161

Tsagaraev Maxim Maksimovich

Associate Professor of the Department of Painting and Graphics, Faculty of Fine Arts of the Russian State Specialized Academy of Arts.

Address: 107370, Moscow, 4th
Grazhdanskaya str., 36, apt. 139

e-mail: olya_yakovleva@bk.ru

phone: 89036284161

**РОЛЬ АКАДЕМИЧЕСКОГО РИСУНКА В СОЗДАНИИ ЖИВОПИСНОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА ПРИМЕРЕ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВУЗОВ**

Аннотация. В статье анализируются проблемы обучения академического рисования и живописи человека с натуры в высшем учебном заведении.

Ключевые слова: натура, академический рисунок, живописная картина

The role of academic drawing in the creation of a pictorial work on the example of training students of art universities

Annotation. The article analyses problems of teaching academic drawing hard-of-hearing students.

Keywords: natura, academic drawing, tableau.

В изобразительном искусстве сегодня характерной тенденцией является уход от реальной, окружающей нас действительности в мир субъективных фантазий. Это приводит к тому, что задача создать произведение

понятное зрителям, отменяется. Для прочтения того или иного опуса пишутся длинные культурологические пояснения, которые мало что дают для понимания зрителю. Арт теоретик становится необходим художнику в качестве «переводчика-интерпретатора» его творчества. Более того, художник порою отходит на второй план, превращаясь в исполнителя замысла такого искусствоведа. И если чисто эстетическая составляющая порой сохраняется, то познавательная часть произведения полностью исчезает. Естественно, что такое искусство широкому кругу зрителя не понятно, а значит - не интересно.

Другая сторона этой тенденции заключается в том, что средства изображения, жанры, мастерство владения ими становится ненужными. А раз так, то и учиться ремеслу художника вовсе не обязательно. Возник даже термин «не рисующий художник». Достаточно вообразить себя творцом, придумать некую концепцию и ты мастер изобразительного искусства.

Естественно, что такой путь ведет к уничтожению искусства, к потере вековых традиций и достижений в этой области, к торжеству дилетантства, что мы и наблюдаем на Западе.

В России этот процесс несколько десятилетий тормозили. И несмотря на некоторые перегибы в плане идеологии такая политика дала свои положительные результаты. Мы имеем целую когорту замечательных советских мастеров изобразительного искусства.

Последние годы эта губительная тенденция все больше проникает в нашу творческую среду. Причем ее культивируют на разных уровнях. Исполдволь размываются принципы академической школы, десятки культурологов и искусствоведов вещают об «актуальном» искусстве, появились школы, «обучающие» всех желающих такому творчеству. Тем ни менее существуют народы, которые приезжают в Россию учиться реалистическому искусству. Так художники из Китайской народной республики не только профессионально интересуются нашими достижениями в области изобразительного искусства, но и приглашают современных российских мастеров поработать у них.

К счастью, в России еще удалось сохранить школу реалистического искусства. Одним из институтов, который утверждает традиционные методы изобразительной культуры, является Российская государственная специализированная академия искусств (РГСАИ). В основу педагогической системы Академии положены достижения мастеров, начиная в эпохи Возрождения, и продолженные в последующие столетия в русском и западноевропейском изобразительном искусстве.

Главным принцип такого обучения - всестороннее изучение окружающего мира через постоянную работу с натуры, освоение ее пластических особенностей и законов, в стремлении адекватно и полно воплотить увиденное в формах изобразительного искусства. Центральное место в ней занимает изображение человека во всей его пластической и психологической сложности. Важнейшая задача школы, подготовить высоко профессионального мастера, умеющего передать в реалистической, понятной зрителю форме образы и явления мира.

Такое умение предполагает длительный период тренировок руки и глаза, изучение законов пластической анатомии, перспективы, цветоведения, техники и технологии живописи, законов восприятия, истории русского и зарубежного искусства. Длительность и поэтапность определяется еще и тем, что в искусстве помимо понимания и знания нужно еще и умение, а оно формируется многими составляющими, порой не зависящими от воли и желания учащегося.

Подготовка студента включает целый ряд предметов, одним из важнейших является академический рисунок. Он необходим живописцам и графикам, скульпторам и дизайнерам. Его значение определяется многими факторами: прежде всего рисунок передает форму, является ее каркасом, поскольку вся окружающая материальная действительность имеет ту или иную форму. Для того, чтобы быть понятным зрителю изобразительное искусство должно оперировать формой. Реалистическое искусство использует реально существующие формы, а они имеют свою конструкцию, свои закономерности, свои особенности. Поэтому без точного, совершенного рисунка невозможно создание убедительного, полноценного произведения. Рисунок наиболее объективная, точная, познаваемая часть изобразительных искусств. И он наиболее доступен логическому мышлению. Не случайно старые мастера значение рисунка ставили на первое место среди других дисциплин изобразительных искусств.

Овладение рисунком, как, впрочем, и реалистической живописью возможно только через умение цельно видеть изображаемое. Зачатки такого видения есть у определенного количества людей: у кого-то больше, у кого-то меньше. Но полноценное, постоянное цельное видение приходит только в результате регулярных волевых усилий. Оно предполагает умение взглядом охватывать весь объект изображения, фиксируя в нем местоположение более мелких форм, их соотношения, как со всем объектом, так и между собой. Для этого надо широко смотреть на объект изображения, не упираться взглядом в

одну точку, рисуя один узел сравнивать его расположение и размер с целым и с другими узлами объекта. А это требует постоянное движение глаза по натуре, и поначалу студент устает. Только годы тренировок дают полноценный результат.

Все большие русские мастера, будь то А. Иванов или К. Брюллов, В. Суриков или И. Репин, М. Врубель или В. Серов были прекрасными рисовальщиками. Да это и понятно, почему. Ведь создание портрета или тематической картины начинается, как правило, с короткого эскиза, наброска. А это уже рисунок. Когда композиция будущего произведения решена, необходимо собрать натуральный материал, а это зарисовки, живописные этюды.

В этюдах рисунок является важной составляющей живописной картины. Без хорошего рисунка этюд невозможно написать убедительно. Приступая к работе над полотном, нужно нарисовать картон в размер будущего произведения, а если приступать сразу к работе на холсте, то все равно надо нарисовать сначала формы углем или кистью.

Одним словом, от рисунка художник-реалист отказаться не может. Более того, часто хорошая зарисовка с натуры дает толчок к созданию произведения, будь то пейзаж или тематическая картина. Поэтому художники часто носят при себе альбомчик для набросков и зарисовок. Яркий пример такого подхода – Валентин Серов. Он мог опоздать на поезд, пропустить нужную встречу, если что-то его заинтересовало как художника. Пейзаж, человек, животное становилось предметом фиксации, а впоследствии и частью будущей картины.

Ориентируя студентов на внимание к окружающему миру и его осмысление в художественных образах, мы сохраняем традиции русского изобразительного искусства, основной базовой частью которого является рисунок.

Хороший рисунок необходим во всех жанрах, начиная с натюрморта, пейзажа и заканчивая портретом и тематической картиной. Так как человек занимает в концепции Возрождения центральное место, то умение его изображать – важнейшая задача художника. Без этого умения не создать убедительного, психологически тонкого портрета, не написать волнующей, запоминающейся тематической картины. Именно поэтому в наших художественных вузах рисованию с натуры человека отведено такое большое место.

Обучение рисованию человека имеет несколько этапов, и как в обучении любым другим дисциплинам ведется от более простых заданий к

более сложным. Но даже самое первое задание – рисование головы человека требует достаточно длительной подготовки, а это рисование с гипсов как отдельных частей головы: глаза, носа, уха, так и гипсовых голов в целом, как правило с античных образцов, изучения анатомического строения головы, костей и мышц, а также штудирование с разных точек черепа человека. Только после такой подготовки учащиеся приступают к первому заданию. Подготовка эта нужна для того, чтобы студент не слепо копировал натуру, а уже знал ее конструкцию, понимал строение той или иной детали, умел отделять главное от случайного. Этим подходом закладывается аналитический взгляд к изображаемому, умение делать отбор натуры. После рисования головы в разных поворотах и головы с плечевым поясом, студенты рисуют одетую полуфигуру с руками. В этом задании помимо головы огромную сложность представляют кисти рук. Если элементы головы такие как нос или уши все время находятся в одном и том же месте, то пальцы рук все время меняют положение и восстанавливать их на исходные позиции очень трудно. Поэтому художник обязан знать досконально всю костную составляющую кисти, чтобы максимально не зависеть от перемещений пальцев. И конечно же он должен выполнить несколько рисунков кистей рук в разных поворотах и только после этого рисовать портрет с руками. Перед выполнением задания студенту необходимо проштудировать скелет и мышцы этой части тела, а еще выучить пропорции данного отдела. И только вооружившись соответствующими знаниями и умением выполнять это задание.

Хотелось еще раз подчеркнуть, что серьезное академическое рисование – это не просто точное копирование объекта, а аналитический подход, основывающийся на знании, на умении делать пластический отбор в изображаемом, выявлять главное и отбрасывать случайное, второстепенное.

Все сказанное относится и к следующей постановке – рисованию одетой фигуры целиком. Тут круг задач расширяется так как надо знать пропорции всей фигуры, включая пропорции и структуру костей и мышц. Кроме того, отмечаем место и значение одежды. Ее надо воспринимать как нечто, облегающее тело. Рисую одеяние, ученик должен видеть тело под ней, используя его особенности, и в частности, складки, как возможность выявить и подчеркнуть строение данного участка фигуры.

После рисования одетой фигуры студенты переходят к изображению обнаженной мужской модели. Рисую мужскую фигуру, легче рассмотреть скелет и мышцы, основные оси тела. Разумеется, натурщик должен быть сухощавого телосложения и не очень пожилой. Для начала штудируют

стоящего человека, параллельно знакомясь с каноном пропорций. Одновременно разбирают на уроках пластической анатомии строение всех элементов фигуры: мышцы и кости туловища, рук и ног, особенности головы и т.д. Натурщика рисуют как в фас, так и в профиль. А еще и со спины. Одна из основных задач в данном случае – хорошо поставить фигуру, чтобы она не падала в листе. Передав верно пропорции и хорошо, убедительно поставив модель, необходимо тоном выявить большую форму и подчинить ей обстоятельно проработанные детали. Когда учащийся выполнит несколько таких заданий, ему можно предложить и женскую модель. Зная уже анатомическую конструкцию тела и всех его деталей, учащийся сможет увидеть их и в женской модели, хотя тут они не так ясно просматриваются. При этом молодого художника вновь учат не бездумно копировать, а размышлять, грамотно использовать полученные знания.

Далее студенты выполняют рисунки с сидящими и лежащими натурщиками.

Для того, чтобы процесс обучения шел поступательно, учащиеся должны ежедневно рисовать вне уроков. наброски и зарисовки делаются везде: в транспорте, на улице, дома. Это могут быть пейзажи, фигуры и портреты людей, интерьеры, животные и т.д. Только так рука и глаз будут совершенствоваться. Только через постоянные упражнения приходит мастерство рисовальщика. Так же необходимо делать копии рисунков старых мастеров. Они дают наглядный пример как надо рисовать, какими техническими приемами можно пользоваться. Кроме этого студенты должны регулярно посещать художественные музеи и выставки, смотреть работы сокурсников, анализируя и усваивая хорошие находки.

Следующее задание – обнаженная фигура в ракурсе, простое срисовывание здесь не приветствуется. Ракурсные изменения в фигуре надо видеть, понимать и корректировать. Иначе форма будет деформирована, как на фотографии. Это своего рода экзамен для учащегося, проверка всех его знаний и логического мышления.

Завершающие подготовку художника задания по рисунку – постановки из двух фигур, как одетых, так и обнаженных. Здесь студент помимо прежних задач должен убедительно передать расположение фигур по отношению друг к другу, раскрыть индивидуальные пластические особенности каждой с помощью правильно взятых тональных отношений, выразить пространство между ними и вокруг них. Эта работа в рисунке и также постановки по живописи вплотную готовят молодого художника к созданию

портрета и тематической картины, самых сложных жанров в изобразительном искусстве.

Надо ли говорить насколько сложен и длителен такой процесс обучения, ничего общего не имеющий с дилетантскими усилиями «актуального» искусства. Талант, трудолюбие, знания нужны, чтобы одолеть этот путь. И только после этого может получиться мастер изобразительного искусства. Ведь слово «искусство» предполагает, что его могут создавать далеко не все, а только те, кто владеет его принципами, его секретами, Только такой путь в обучении сохранить серьезное, реалистическое искусство, волнующее и понятное зрителю.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авсиян О. А. «Натура и рисование по представлению». - М., 1985.
2. Баррингтон Б. «Рисуем фигуру человека. Базовый и продвинутый методы». // Баррингтон Б. М. Синтег. 2011.
3. Барщ. А. О. «Основы изобразительной грамоты». - РИП - Холдинг. 2015.
4. Ене Барчаи «Анатомия для художников». - М., 2008
5. «Рисунок». Учебное пособие для студентов худ.-граф. факультета педагогических институтов. - М. Издательство «Просвещение», 1975
6. Ростовцев Н. Н. «Академический рисунок» - М., 1973
7. Цагараев М.М. Обучение как постижение определенных принципов системы (школы реалистического искусства). //Творческое образование для людей с ограниченными физическими возможностями. Материалы международной научно-практической конференции. - М., 2013.
8. Цагараев М.М. О роли рисования человека с натуры на занятиях в высшем учебном заведении. //Искусство, дизайн и современное образование. Материалы международной научно-практической конференции. - М., 2022. С. 141-147.

LITERATURE

1. Avsyan O. A. "Nature and drawing on submission". - M., 1985.
2. Barrington B. "Drawing human's figure. Basic and advanced methods". // Barrington B. M. Sinteg. 2011.
3. Barsh A. O. "Basics of fine arts". - RIP - Holding. 2015.
4. Jena Barchai "Anatomy for artists". - M., 2008.

5. "Drawing". Tutorial for graphic arts faculty of pedagogical institutes. - M. Publishing house "Prosveshenye", 1975.
6. Rostovtsev N. N. "Academic drawing", - M., 1973
7. Tsagaraev M. Learning how cognition of certain principles of systems (realistic art school). Creative education for disabled people. The materials of the international scientifically-practical Conference. -M., 2013.
8. Tsagaraev M.M. On the role of drawing a person from nature in classes in a higher educational institution. Art, design and contemporary education. Materials of the International Scientific and Practical Conference. - M., 2022. S. 141-147.

Су Жунци

соискатель ученой степени «кандидат искусствovedения»;

учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»;

Адрес: г. Минск, ул. Магилевская 14, кв. 71

Почта: srj312312@163.com

Тел. моб. +375 29 739 23 83

Su Rongji

postgraduate degree candidate in art history;
Belarusian State University of Culture and Arts

Address: Minsk, st. Mogilevskaya 39, apt. 71

e-mail: srj312312@163.com

Использование актерской техники Майснера в преподавании театрального исполнительства

The use of Meissner's acting technique in teaching theatrical performance

Аннотация. Статья посвящена театральному исполнительству. В частности, известному театральному исполнителю Майснер. В данной статье раскрываются особенности актерской техники Майснера и использование этой техники в преподавании театрального исполнительства.

Ключевые слова: актерская техника, Майснер, театральное образование, театральное исполнительство.

Abstract. The article is devoted to theatrical performance. In particular, the famous theatrical performer Meissner. This article reveals the features of Meissner's acting technique and the use of this technique in teaching theatrical performance.

Keywords: acting technique, Meissner, theatrical education, theatrical performance.

На протяжении долгого времени Китай преимущественно следовал реалистическим методам исполнительского творчества в театральном образовании, руководящим принципом которых была система Станиславского. На сегодняшний день обучение театральному искусству в Китае в большей степени использует традиционные методы актерской игры по Станиславскому. Но театр представляет собой искусство, живущее сегодняшним днем, оно должно идти в ногу со временем. Поэтому для современного преподавания театрального исполнительства необходимо активно заимствовать научно эффективные и актуальные международные техники исполнительства, только так можно воспитать конкурентоспособные актерские кадры. «Техника Майснера» в качестве основы для подготовки актеров оказалась крайне эффективной и была заимствована в современной практике преподавания театрального исполнительства.

Майснер считал, что самая лучшая актерская игра формируется путем спонтанных реакций актера на текущую среду. Его метод подготовки состоит из ряда обучающих курсов, которые взаимосвязаны между собой и постоянно вводят учащихся в различные состояния инстинктивного восприятия. Он делает

акцент на сосредоточенность и воображение актеров, побуждая их отталкиваться от своей собственной индивидуальности и выражать ее; внимание актера должно быть обращено на партнера, на реалистичное взаимодействие с ним, чтобы добиться инстинктивных, немедленных реалистичных реакций и ощущений.

Самым важным в технике Майснера являются три теории: упражнения на спонтанность, упражнения на воображение и отказ от персонификации.

Целью упражнений на спонтанность является не выражение психологического диалога, а усиление роли свежего самосознания, порождаемого в процессе взаимодействия. Далее, актер раскрывает эту роль в реальном выступлении в текущий момент времени и искренне проявляет свою собственную индивидуальность. Как следует из этого, упражнения на «спонтанность» направлены на тренировку качеств и техники актера в этой области, чтобы в конечном итоге достичь спонтанного «совместного нахождения на сцене с другими».

Станиславский выступал за «эмоциональную память», требуя от актеров экстрагировать эмоции и восприятие предметов из своего прежнего опыта для создания эмоций персонажа. Но Майснер считал, что это ограничивает актеров, так как «эмоциональная память» связана с прошлым каждого человека и становится невозможной без определенного опыта. Он верил, что актеры должны играть при помощи воображения, так как опыт каждого человека отличается, равно как и ощущения, и чужой эмоциональный опыт не обязательно будет доступен для них самих [1, С. 3]. Основой выступления для актеров является воображение, и в рамках техники Майснера очень сильные упражнения развитие этого навыка. Он считал, что актеры должны эмоционально готовиться к выходу на сцену, при помощи внутреннего воображения, внешних стимулов или физической активизации тела находить подходящую для них самих точку эмоционального возбуждения, чтобы самим войти в нужное эмоциональное состояние для выступления. А использование воображения для эмоциональной подготовки является самым удобным и эффективным.

Техника Масйнера, равно как и система Станиславского, требовала от актеров соответствовать жизни и на базе этого осуществлять художественную сублимацию. Однако у техники Майснера существуют определенные отличия от школы Станиславского, в ней присутствует новое творческое развитие:

Майснер подчеркивал, что во время выступления актер не должен сосредотачивать внимание и фокус на самом изображаемом им «персонаже», а за счет собственного индивидуализированного воображения и реалистичных ощущений и переживаний непосредственно, практически инстинктивно реагировать на текущую ситуацию на сцене. Иными словами, актеры во время представления «не должны играть роли». Майснер полагал, что, как только актер попытается исполнить «роль», то утратит правдоподобность.

Майснер выступал за то, чтобы играть «самого себя», а не «персонажа», цель чего заключается в том, чтобы подчеркнуть вклад собственного индивидуального участия в персонаже, для того чтобы избежать формирования единых стандартов «роли» и не потерять свежесть и реалистичное состояние актерской игры, но не играть «самого себя» в полном смысле этого слова, так как люди в сюжете сценария являются персонажами, созданными пером автора, а не настоящим «самим собой» [2, С. 6]. Иными словами, вначале есть «я», затем есть «персонаж», а в конце они двое сливаются воедино — в этом и заключается наивысший уровень исполнительства.

Поэтому техника Майснера соответствует внутренним потребностям и художественным закономерностям преподавания театрального исполнительства и может играть эффективную роль в воспитании индивидуальных исполнительских навыков учащихся.

ЛИТЕРАТУРА

1. 肖英. 厉震林. 迈斯纳表演训练法与中国当代电影表演教学.当代电影.2020年.第1到3页. = Сяо Ин, Ли Чжэньлинь. Техника Майснера и преподавание киноактерского мастерства в современном Китае. Современный кинематограф. – 2020. – С.1-3.
2. 肖英. 钟海清. 迈斯纳表演训练法及在当代戏剧表演教学中的构想.上海:戏剧艺术出版社.2017年.第1到8页. = Сяо Ин, Чжун Хайцин. Техника Майснера и концепции в современном преподавании театрального актерского мастерства. Шанхай: Театральное искусство. – 2017. – С.1-8.

Тихонова Ксения Андреевна –
соискатель ученой степени

кандидата искусствоведения, магистр
искусствоведения, искусствовед
художественной галереи «АртХаос».

Адрес: 220086, г. Минск, ул.
Калиновского, 68-44

тел.: +375 29 5555946

E-mail: ksjushiks@mail.ru

Tikhonova Ksenia Andreevna – candidate
for a scientific degree

candidate of art history, master of art history,
art critic of the art gallery "ArtKhaos".

Address: 220086, Minsk, st. Kalinovsky, 68-
44

tel.: +375 29 5555946

E-mail: ksjushiks@mail.ru

**Совместные творческие проекты белорусских и зарубежных мастеров
войлоковаления**

Joint creative projects of Belarusian and foreign felting masters

Аннотация. В статье показана выставочная деятельность белорусских и зарубежных художников в рамках международных творческих проектов, отражены основные направления и тематика работ из войлока. Рассмотрены примеры авторских выставочных работ из шерсти, а также экземпляры мелкой пластики, украшений, аксессуаров одежды, игрушек.

Ключевые слова: выставка, художественный текстиль, войлок, декоративно-прикладное искусство, мастер-класс.

Abstract. The article shows the exhibition activities of Belarusian and foreign artists in the framework of international creative projects, reflects the main directions and themes of works made of felt. Examples of author's exhibition works made of wool, as well as copies of small plastic arts, jewelry, clothing accessories, toys are considered.

Keywords: exhibition, art textiles, felt, arts and crafts, master class.

Творческая деятельность художника, в том числе и мастера художественного валяния, включает не только выполнение художественных произведений, но и работу, направленную на освещение своего искусства зрителю. Из года в год активное увлечение войлоком утверждалось организацией международных и республиканских выставок, семинаров, конференций и мастер-классов. В Беларуси начало возрастать количество творческих объединений, организаций художников войлочного искусства, которые сотрудничают с мировыми группами и отдельными художниками, а также проводят совместные мероприятия, и организуют выставочные проекты. Целью данной статьи является раскрытие самых важных событий в области декоративно-прикладного искусства: художественного текстиля в течение проведения международных проектов.

Так в 2008 г. 30 января мастера войлока из «Шерстяного шкафа» приняли участие в международной выставке войлока и текстиля — «Новая жизнь традиций» творческих мастерских «Живица» в г. Санкт-Петербурге. В рамках выставки 2 февраля в Музее антропологии и этнографии (Кунсткамере) для участников и гостей выставки состоялась встреча-семинар «Войлок: прошлое и настоящее». В этом же году «Шерстяной шкафа» организовал проект белорусских художников А. Шапошниковой, Т. Клезович, Е. Вашкевич, В. Майорова, который назывался «Универсум». Открытие выставки состоялось в г. Минске в нескольких галереях Национальной библиотеки Беларуси. Идея творческого проекта — «Универсум» заключалась в том, что его участники,

люди разных профессий: музыканты и художники сосуществовали на одной творческой площадке. Авторы экспозиции предложили инсталляцию «Шелест», состоящей из ширмы и подушки-сидушки «Мшистый камень».

В июле 2009 г. представители мастерской, а именно Е. Балашова, Т. Клезович, Д. Солодухо, А. Шапошникова, В. Лойко участвовали в массовом проекте под открытым небом «Войлочная халабудка» на фестивале «Арт-поле», происходившем в украинском селе Воробьёвка. Проект объединил людей разных возрастов, и стал интересным примером общей совместной работы. Форма и содержание конечного результата идеи отражала смысл проекта, заложенного в свойстве материала — войлока, его способности сочетаться с природой, быть её неотъемлемой частью.

Из года в год белорусские художники по валянию сотрудничают с работниками многих музеев г. Минска и других городов Беларуси, а также России, Швеции и стран Прибалтики, планируют новые выставки, конкурсы, ландшафтные и интерьерные разработки. Одним из таких совместных проектов, куда были приглашены белорусские художники и представители мастерской «Шерстяной шкаф», стал проект в 2010 г. в г. Москве. Белорусские художники приняли участие в выставке «Не только валенок», организованной московским Домом самодеятельного творчества. В рамках выставки со стороны Беларуси московской публике были представлены мастер-классы лучших мастеров: «Объёмная декоративная форма» от А. Арайс, «Создание декоративного панно в технике валяния войлока» от Е. Станины и В. Лагуна и авторский урок «Выкройка и войлок» от А. Шапошниковой. Кроме того, посетителям выставки предоставлялась возможность посетить мастер-классы российских и зарубежных художников. Всем желающим предлагалось создавать многослойные шарфы с Т. Жаворонковой, предметы интерьера с О. Бокаревой и К. Берёстовой, «цветочные композиции» с И. Мазаник, декоративные панно с И. Кокаревой, головные уборы с О. Пелевиной, аксессуары с М. Буровой-Медведевой. Также в выставке участвовали И. Андреева, А. Быковская, М. Девянина и Е. Боброва из Москвы, А. Яковлева из Ижевска, Е. Власова из Екатеринбурга, Ю. Романова из Черногории, Р. Краус из Литвы. Влюблённые в войлок, художники разных стран объединились в одном выставочном пространстве, и создали замечательную экспозицию. Выставка «Не только валенок» содержала в себе разнообразие и многогранность образов, неограниченную фантазию и отражала национальный окрас творческих работ, индивидуальность каждого автора.

11 февраля 2011 г. в Музее современного изобразительного искусства в г. Минске был представлен совместный белорусско-литовский проект «Казюки», предшествовавший прошлогоднему «Снежный ком». Источником для инспирации, фантазии и темой для выставки «казюки» выбраны одноименные литовские вербы. Выбранная тема послужила привлечению литовских коллег к участию в проекте. В экспозиции демонстрировались работы мастеров художественного войлока из Литвы: Инги Самушене, Донаты Думчунене, Юргиты Мигонене, Бригиты Ракаускене, Ренаты Краус, среди белорусских авторов отмечены А. Арайс, А. Гирос и др.

Следующий совместный проект «НаПраСъвет» (рис. 1, 2, 3), объединивший на площадке музея современного изобразительного искусства профессиональных текстильщиков произошел 17 декабря 2012 г.



Рисунок 1. Выставочные работы с международной выставки «НаПраСъвет». 2012.

Идеей проекта было показать внутренний свет художника посредством творчества. Проект предоставлял попытку увидеть то, что спрятано под оболочкой обыденности. Цель каждого из произведения (светильники, инсталляции, панно) — это визуальный эффект, игра света в нем. Заглянув «насквозь» в нетканое войлочное полотно, можно увидеть неповторимую индивидуальность, видение красоты каждого художника. С Беларуси в международной выставке «НаПраСъвет» участвовали А. Арайс, Л. Домненкова, Н. Аждер, И. Лагуновская, И. Колесникова, А. Глушко, А. Шапошникова и др. Войлочные арт-объекты представляли почетные гости из других стран: Г. Шоберг (Швеция), Я. Волкова, Н. Игнатьева (Россия). В рамках проекта 13 декабря проходила лекция «Искусство валяния: история и современность» Гунилы Шоберг в библиотеке им. А. Пушкина (Минск), а 15 декабря на базе студенческого этнографического сообщества — творческий

семинар «Голова в облаках». В целом, проект способствовал укреплению культурных связей, поддержке и развитию национальных традиций валяния, для зрителя — ознакомление с архаичным понятием войлока как выразительного средства современного текстиля.

Масштабным международным проектом являлся экспериментально-экологический арт-проект «Кокон» (рис. 4), презентованный 10 июля 2018 в Витебском художественном музее. Экспозиция включала работы около 20 авторов разных поколений. Основную часть их выполнили выпускники Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии имени А. Штиглица (бывшее ЛВХПУ имени В. Мухиной). Главной темой «Кокона» являлась экология, бережное отношение к тому, что нас окружает. Первый этап проекта прошел весной 2017 года в г. Санкт-Петербурге (Россия). Во время вернисажа гости из города на Неве рассказали, что не смогли привезти весь грандиозный проект, но сформировали экспозицию с наибольшей выразительностью, чтобы максимально отразить идею выставки и показать различные техники и приемы. В экспозиции были представлены произведения, выполненные в гобелене, батике, войлоке и авторской бумаге. Со слов куратора выставки Натальи Куролесовой, «В деле бережного отношения к природе художник не может быть безразличным и отстраненным, ведь она дает ему неисчерпаемый источник вдохновения с бесчисленным многообразием форм и красок. Для творца очевидна и значима символика кокона как начала текстиля с тонкой и драгоценной нитью. Девиз проекта — Укрыть, защитить, окутать мягкостью и теплом наш хрупкий мир» [4]. Поэтому авторы попытались создать на выставке атмосферу, в которой каждый задумается над важностью природы для человечества. Природная эстетика кокона создает уникальный вариант укрытия для живого организма, обитающего внутри него. Он своеобразный символ, дающий реальную защиту. Также стороны выразили надежду, что эта выставка станет дополнительным импульсом для реализации совместных проектов в будущем. Экспериментально-экологический арт-проект «Кокон» представлен Санкт-Петербургским объединением художников «Гильдия текстильщиков». Он стал одним из первых в череде выставочных проектов во время XXVII Международного фестиваля искусств «Славянский базар в Витебске». Участниками выставки из России были: И. Яблочина, Н. Куралесова, З. Ленденская-Большаков, О. Батурина, Е. Белоусова, И. Багрецова, Н. Дзембак, Т. Орлова, Л. Чубарян, Н. Цветкова, Л. Михайлова, С. Кудрявцева, Т. Петрова, Т. Власова, Е. Бартошевич, М. Широковских, Е. Павлова, И. Рубцова, З. Ревчук,

Н. Баранова, В. Лихачева, Л. Лысюк, А. Винокурова, А. Фатеева. Белорусский войлок представляли: А. Арайс, М. Борисенко, В. Рассыльная и др.



Рисунок 4. Эспериментально-экологический арт-проект «Кокон». 2018.

Презентация международного арт-проекта художественного текстиля «Единение» (Беларусь, Россия, Литва, Польша, Украина) прошла во время «Славянского базара» в Витебском художественном музее 9 июля 2019 г. В основе проекта «Единение» — идея содружества художников разных стран, единения разных поколений, разных художественных школ, взаимосвязь национальных культур, общекультурных ценностей и индивидуального мироощущения. В экспозиции 61 работа в разных техниках 51 автора: войлоковаление, ткачество, батик, вышивка и др. В этом же году в «Музыкальной гостиной» свои работы выставили выпускники разных лет Витебского государственного технологического университета из Беларуси, России, Украины «Разам. Вместе. Разом». Проект украинских художников из Ровно «Текстильні барви» в 2019 г. был открыт в выставочном зале УО «ВГТУ». Республиканская выставка «Минитекстиль» в Витебском художественном музее (с 10 по 29 января 2020 г.) показало еще одно направление в развитии современного художественного текстиля.

В 2020 г. проходило II международная триеннале мини-текстиля «Город сокровищ. Город» (Музей истории Санкт-Петербурга, г. Санкт-Петербург). С утверждений членов Гильдии текстильщиков Санкт-Петербурга, главной целью проекта было популяризация художественного текстиля и укрепление культурных международных связей. Концепция проекта основана на жизни города с его урбанистическим началом. Город всегда был уникальным и обособленным местом, подобным «острову», местом концентрации и эффективного использования материальных и человеческих ресурсов. «Остров

сокровищ» — нарицательное название для выставочного проекта. Речь шла о городе как таковом и о тех условных «сокровищах», которые скрыты в нем: материальные и духовные, малые и значительные. В проекте авторы произведений использовали различные материалы и техники, традиционные и нестандартные. Сюжеты работ разнообразны, наполнены сокровенным и значимым смыслом со своим индивидуальным подходом и пониманием темы города. Среди произведений войлок был представлен творческими мини-работами профессиональных художников: «Аммонитовый город» К. Алексеевой (Россия, г. Ростов-на-Дону), «Любимый до слез» О. Батуриной (Россия, г. Санкт-Петербург), «Остров счастья» Т. Власовой (Россия, г. Санкт-Петербург), «Счастливый билет» Н. Галкиной (Россия, г. Санкт-Петербург), «В начале славных дел», «Расцвет империи», «Символ будущего» С. Изгиевой (Россия, г. Санкт-Петербург), «Introver City» В. Кузьминых (Россия, Фрязино), «Сомнамбула. Петербург» Н. Куролесовой (Россия, г. Санкт-Петербург), «Антология городского романса» З. Ленденской-Большаковой (Россия, г. Санкт-Петербург), «Культурный слой» Ю. Орловой (Россия, г. Санкт-Петербург), «Теплые гвозди» А. Пилина (Россия, г. Ижевск), «Столп» О. Редникиной (Беларусь, г. Минск), «Росток» А. Семеновой (Россия, г. Санкт-Петербург), «Запуталась» В. Шаповалова (Россия, Башкортостан, г. Межгорье). Примечательной была работа известного художника по войлоку, исследователя и публициста А. Пилина «Жидкие гвозди» (рис. 5) для экспозиции триеннале. Со слов автора, «жизнь полна алогизмов. Есть холодная сварка, которая соединяет без нагрева; есть жидкое стекло (стекло, которое течет). Даже есть жидкие гвозди (гвозди в растворе и они склеивают). А есть текстильные дома — это дома из шерсти. Многие дома Санкт-Петербурга утеплялись с помощью овечьей шерсти. Сегодня, иногда шерсть обнажается в просветах сбитой штукатурки — теплые шерстяные стены и потолки по старому городу. Теплый город, который согревает петербуржцев не один век. Теплый город, который собирает людей. Почему бы не быть теплым гвоздям, которые собирая, согревают. Они созданы для того, чтобы вызвать улыбку и хорошее настроение [1].



Рисунок 5. Александр Пилин «Жидкие гвозди». 2020. Войлок.

Изучение истории, традиций художественной культуры других стран часто провоцируют современных художников на реализацию творческого потенциала, создание произведения искусства. Залог успеха художественной работы во многом зависит не только от технологического фактора, но и от одобрения идеи, которую предлагает художник зрителю. Становление творческой индивидуальности не может не происходить под влиянием текущих мировых художественных тенденций. Учитывая опыт прошлого и настоящего, можно сформировать собственный вкус, взгляд и, таким образом, предложить миру искусства индивидуальное видение проблем, свою эстетику. Нельзя оставаться позади международных отношений, в том числе касающихся сферы искусства, так как признание таланта, деятельности одной творческой личности ведёт за собой признание художественной культуры страны.

ЛИТЕРАТУРА

1. II Международная триеннале мини-текстиля «Остров сокровищ. Город» каталог / Н. Куролесова, З. Лененская-Большакова [и др.]; Санкт-Петербург, 2020. — 178 с.;ил.
2. III Трыенале ДПМ / А. У. Зінкевіч. — Мінск: ТАА «Сугарт», 2020. — 62 с.
3. IV Трыенале ДПМ / А. У. Зінкевіч. — Мінск: ТАА «Сугарт», 2020. — 82 с.
4. Арт-проект «Кокон» презентовали в фестивальном Витебске [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.belta.by/culture/view/art-proekt-kokon-prezentovali-v-festivalnom-vitebske-309870-2018>. — Дата доступа: 25.03.2023.
5. Зайцева, А. Войлок и фетр. Большая иллюстрированная энциклопедия / А. Зайцева. — Москва: ЭКСМО, 2011. — 206 с.

6. Зайцева, А. Подарки из войлока. Традиционные техники валяния / А. Зайцева. — Москва: ЭКСМО, 2010. — 64 с.

7. Дэвис, Дж. Красивые вещи из войлока. Новые идеи / Дж. Дэвис. — Москва: ЗАС «БММ», 2011. — 240 с.

Федулова Светлана Геннадьевна –
Старший преподаватель кафедры
Изобразительного искусства Российской
Государственной Специализированной
Академии Искусств.

Адрес: 144007 Московская обл., г.
Электросталь, ул. Победы 18-3-12

E-mail : fedsvetik@yandex.ru

Тел.: 8-999-816-9431

Российская Федерация, Москва,
Резервный проезд, 12

Fedulova Svetlana Gennadievna – Senior
Lecturer of the Fine Arts Department of the
Russian State Specialized Academy of Arts.

Address: 144007 Moscow region,
Elektrostal, st. Wins 18-3-12

E-mail: fedsvetik@yandex.ru

Tel: 8-999-816-9431

Russian Federation, Moscow, Reserve
passage, 12

Керамика – от ремесла до искусства.

Ceramics - from craft to art.

Аннотация. В этой статье автор очень коротко охватывает историю развития керамического ремесла в России в период от конца 19-начала 20 века до нашего времени. Рассматриваются особенности развития керамики – от ремесла к художественной форме. И объясняет важность обучения керамическому ремеслу молодого поколения по определенной программе.

Ключевые слова: керамика, глина, ремесло, декоративно-прикладное искусство, художник, ремесленник, мастерская.

Abstract. In this article the author very briefly covers the history of ceramic craft development in Russia from the end of the 19th - beginning of the 20th century up to the present time. It considers the peculiarities of ceramic development - from craft to art form. And explains the importance of teaching ceramic craft to the younger generation according to a specific programme.

Keywords: ceramics, clay, craft, arts and crafts, artist, craftsman, workshop.

Когда мы говорим о керамике, первое что мы вспоминаем – деревенские миски и горшки из красной глины, старые прекрасные предметы быта. Сделаны они из природного материала – глины. Слово «керамика» происходит от греческого слова *керамос* – глина. И все что сделано из глины и смесей с минеральными добавками и обожжены в печи при высокой температуре, называется «керамикой».

Известны древние предметы из обожженной глины, которые датированы 29-25 тысячелетием до н.э. Получается, что керамика – первый материал, искусственно созданный человеком, она прошла длинный путь развития вместе с человечеством и к нашему времени никуда не исчезла, и до сих пор прекрасно развивается.

Долгое время керамика имела чисто утилитарное назначение – создание предметов быта (посуда для еды, архитектурные детали для домов), держалась в стороне от возвышенных видов искусства – живописи, скульптуры. Но в последние полтора века это неравноправие стирается и в сегодняшнее время керамика активно развивается на равных с другими серьезными видами искусства.

Сегодня керамика имеет очень широкое применение - это простая глиняная посуда, фарфоровые сервизы, керамические детали в промышленности, санитарные предметы для санузлов, архитектурные и интерьерные элементы, самостоятельные художественные изделия художников и многое другое.

Керамика была всегда одним из основных видов декоративно - прикладного искусства с глубокими национальными корнями. Из-за того, что обожженная глина - материал очень долговечный, мы можем сейчас любоваться древними керамическими изделиями – древнегреческими сосудами, древнеримской мозаикой, китайскими фарфоровыми вазами, английским фарфором, русскими изразцами, русской глиняной игрушкой и т. д.



Русский изразец, греческая амфора, китайский фарфор.

Керамика разных народов имеет яркие декоративные национальные элементы, по которым можно изучать эволюцию культуры и искусства большинства народов.



Керамика Гжели, узбекская керамика, керамика из Скопина.

В конце 19 – начале 20 вв в России начинается активизация развития керамической отрасли – взамен деревенских гончарных артелей открываются художественные центры, мастерские прикладного искусства, открываются специальные образовательные училища. В практику декоративно – прикладного искусства стали активно внедряться профессиональные художники – живописцы. Многие русские художники, работавшие в керамике, впоследствии занимались и другими видами декоративно- прикладного искусства. В культуре этого времени рождается такой синтез живописи, керамики, архитектуры, театрального искусства. Художники занимались живописью и керамикой, мебелью и архитектурой, делали эскизы интерьера, художественные эксклюзивные изделия прикладного искусства. Таким образом художники эстетически обогащали предметную и пространственную среду,

влияли на общественное мнение, способствовали формированию новых вкусов, стилей в культуре.



Русский фарфор, панно из Абрамцевской мастерской, голова льва работы Врубеля М.А.

Среди множества имен известных русских художников, активно занимавшихся керамикой, стоит отметить таких как Поленов Е.Д., Репин И.Е., Врубель М.А., Головин А.Я., Лансере Н.Е., Борисов-Мусатов В.Э., Рерих Н.К. и многих других.

Появляется интерес к национальной русской культуре и истории, рождается новый стиль в декоративно – прикладном искусстве. В обществе формируется потребительский спрос на авторские декоративные изделия и эксклюзивные художественные проекты. В Санкт – Петербурге и Москве открылись крупные творческие мастерские, которые занимались изготовлением керамических изделий на заказ. Городская среда обитания становилась наряднее с помощью предметов керамического производства – декоративной скульптуры, архитектурно – декоративных элементов интерьера (камин, декоративная настенная плитка и панно, интерьерные вазы, т. д.).

В послереволюционное время развитие керамической отрасли притормозилось, не было такое широкомасштабное как раньше. Хотя продолжали работать поддержанные государственной политикой НЭП такие крупные артели, как Гжель и Скопин. Небольшие кустарные промыслы постепенно превращались в фабрики. Более живучие и сохранившие свои традиции керамические центры были на национальных окраинах – в Узбекистане, Дагестане, Украине, Белоруссии, Молдавии. Экономическая бедность этих мест сделала керамику востребованной для потребления в быту. Тяжелое экономическое положение в послереволюционное время, потом ВОВ и послевоенное время, восстановление экономики страны сказалось на развитии отрасли народных промыслов и керамических мастерских. Советский период времени (1950 -1980гг) в декоративном искусстве не было такого бурного художественного развития, но эта область поддерживалась государством, открывались фабрики и художественные комбинаты, где художники керамисты получали заказы от государства. Наверное благодаря тому что керамика особо не использовалась в агитации соцреализма и цензура не придиралась к керамистам, они существовали несколько обособленно, изредка выставляли на выставках интересные работы, отличавшимися новизной и оригинальностью.

Перестройка и постсоветское время (1980-1990гг) очень отрицательно отразилось на развитии народного искусства, которое постепенно развивалось и укреплялось в советское время. Рухнула прежняя политическая система, предприятия перестали получать государственную поддержку, закрылись художественные НИИ, многие промыслы и фабрики впали в кризис. Резко упало качество работ, т.к. не было здоровой критики, работали на заказчика с низким уровнем вкуса.

Ситуация стала постепенно меняться только в последние годы. Повысился интерес к керамическому искусству не только в России, но и в мире. Керамические работы участвуют на крупных международных выставках, биеннале и ярмарках современного искусства. У художников вновь обострился интерес к области художественной керамики.

Керамика как технологичное искусство очень зависела от новых изобретений. В наше время появляются электрические гончарные круги, специальные станки, облегчающие ручную работу с глиной, печи для обжига с программным управлением, появляются новые техники декорирования глины, новые краски. Последним изобретением стало 3D-принтер керамический. Но

все таки самое главное, на мой взгляд, не техническая сторона, а художественный аспект этого дела. На рынке художественной керамики до сих пор очень много безвкусных и низкого уровня изделий. Для борьбы с массовой безвкусицей, будет очень логично обратиться к традициям русского керамического искусства. Мы уже можем видеть некоторые проекты в области храмовой керамики, в частности керамические иконостасы. Также наблюдаются интересные проекты, основанные на синтезе керамики с архитектурой. Будем надеяться, что современное российское искусство керамики не потеряет связь с культурными традициями прошлых времен и достойно продолжит этот сложный, но интересный путь.



Керамическое панно «Вечерний автопортрет», работа автора статьи.

РГСАИ повезло с тем, что имеет в своих стенах экспериментальную керамическую мастерскую. Уроки керамики заложены в учебную программу факультетов ИЗО и дизайна среды. Студенты, помимо обязательной академической части, изучают композицию в декоративно - прикладном искусстве, изучают технологию и декорирование керамики на практике. Уроки керамики пользуются успехом у студентов, здесь царит творческая атмосфера.



Керамические работы студентов РГСАИ

В сегодняшнее время декоративно – прикладное искусство и в частности керамика по прежнему открыты для многочисленных художественных экспериментов. И при этом современная художественная практика не должна терять связь с творческим наследием ведущих русских мастеров 19-20 веков, что мы - педагоги, должны стараться донести до нашего молодого поколения 21 века.

Литература

1. Маслих С.А. Русское изразцовое искусство XV–XIX веков. М. изд-во «Изобразительное искусство» М.1976 г ;
2. Лихолат К.В. , Роденков А.И. В творческой мастерской Ваулина П.К. изд. дом «Коло» 2013г;
3. Нащокина М.В. Московская архитектурная керамика. Конец XIX-начало XX века. изд-во Прогресс -Традиция М. 2014г;
4. Дулькина Т.И. Керамика Гжели: М.: Художник РСФСР, 2018г.;
5. Позднякова К.Г. Статья: Искусство керамики в творческой практике русских художников конца XIX-начала XX века. М.2006г.;
6. Мусина Р.Р. Статья: Традиционная отечественная керамика. Особенности развития, художественное своеобразие: вторая половина XIX в-1980годы. М.2012г.;

7. Малолетков В.А. Статья: Основные этапы развития российской декоративной керамики последней трети XX века. М.2006г.

Востров Игорь Михайлович – Почетный работник сферы образования Российской Федерации, доцент, профессор кафедры актерского искусства Российской государственной специализированной академии искусств, декан театрального факультета

125167 г. Москва, ул. Красноармейская 14-19

Тел: 89037645856

E-mail: gsiivostr@mail.ru

Филатова Наталья Алексеевна – кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры актерского искусства Российской государственной специализированной академии искусств

125368 г.Москва, ул.Дубравная, 46-54

Тел: 89166336430

E-mail: dapertutto-na@yandex.ru

Vostrov Igor Mikhailovich - Honorary Worker of Education of the Russian Federation, Associate Professor, Professor of the Acting Department of the Russian State Specialized Academy of Arts, Dean of the Theater Faculty

125167 Moscow, st. Krasnoarmeyskaya 14 - 19

Tel: 89037645856

E-mail: gsiivostr@mail.ru

Filatova Natalya Alekseevna – Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Acting Art of the Russian State Specialized Academy of Arts

125368 Moscow, Dubravnaya st., 46-54

Tel: 89166336430

E-mail: dapertutto-na@yandex.ru

Островский на учебной сцене РГСАИ

Ostrovsky on the training stage of the RGSAI

Аннотация. Обращаясь к эпистолярному наследию А.Н. Островского авторы концентрируют внимание на его интересе к творчеству актера, начиная с обучения в театральной школе, как к определяющему фактору сценического искусства и рассматривают обращение к драматургии Островского в учебном процессе театрального факультета РГСАИ, начиная с первого курса неслышащих актеров, обучавшихся в театральном институте им. Б. Щукина.

Ключевые слова: А.Н. Островский, драматургия, театральная школа, учебный репертуар, курс неслышащих актеров, дипломный спектакль.

Abstract. Turning to the epistolary legacy of A.N. Ostrovsky, the authors focus on his interest in the work of an actor, starting with studies at a theater school, as a determining factor in performing arts and consider the appeal to Ostrovsky's dramaturgy in the educational process of the Theater Faculty of the Russian Academy of Fine Arts, starting with the first year of inaudible actors who studied at the B. Shchukin Theater Institute.

Keywords: A.N. Ostrovsky, drama, theater school, educational repertoire, course of deaf actors, graduation performance.

Если мы всмотримся в длинный, извилистый исторический путь развития театрального и именно актерского искусства в России, то поймем, что основы, заложенные Александром Николаевичем Островским, живы и продолжают воплощаться в современной театральной школе, обеспечивающей взаимопроникновение театрального искусства и нравственно-эстетического состояния общества не только сегодняшнего дня, но определяя и дальнейший путь развития.

Актеры, воспитанные и обученные сегодня, будут лицедействовать как минимум, ближайшие четверть века, а кто-то и более полувека, они будут иметь влияние на чувства и мысли, идеи и устремления зрителей, ведь театр очеловечивает публику, как писал Островский. Вполне возможно, наши сегодняшние студенты, будут играть для зрителей, которым суждено жить в следующем XXII веке! Выглядит невероятно, но это именно так, юные зрители второй половины XXI века вполне могут быть впечатлены игрой опытного состоявшегося артиста, сегодняшнего студента, а рассказывать своим детям и внукам будут об этом – в веке следующем!!!!

Невероятная теснота театральных поколений - ничего не уходит, как говорят «в песок», все прорастает - либо профессионализмом и любовью, либо неумелостью, равнодушием. Поэтому нужно очень внимательно смотреть в обе стороны: и в будущее, и в прошлое. Видеть и понимать, что нам завещали, что оставили «рукопожатные» предки. Иногда в разговорах начинают считать сколько рукопожатий у нас до Станиславского, до Чехова, до Вахтангова... У учеников, учившихся у учеников Евгения Багратионовича – два!

В год 200-летнего юбилея А.Н. Островского, мы хотели бы дотянуться и «прикоснуться» к его творческой руке, ибо настоящая русская актерская школа не может воспитать артиста, минуя драматургию Островского. Идеи драматурга, создателя национального русского театра, были близки и создателям МХТ. В известной встрече в «Славянском базаре» в июне 1897 г. Станиславский говорил, что хотел бы создать театр «приблизительно с теми же задачами и в тех же планах, как мечтал Островский». [4. С. 186]

О чем же мечтал великий русский драматург? Питая отвращение к фальши сценических произведений, он хотел «все наши идеалы и типы, взятые из жизни, как можно реальнее и правдивее изобразить до самых мельчайших подробностей», а первым условием художественности в изображении каждого

героя считал «верную передачу его образа выражения, т.е. языка и даже склада речи, которым определяется самый тон речи». Его главным желанием всегда было приближение сценических постановок к правде. [5. С.363] Понятно, что такие идеи не могли оставить равнодушным великого реформатора сценического искусства Станиславского.

Реализм героев Островского требует и от современных актеров завещанного им «приближения к правде», подробного изучения пьесы, то есть нашей русской жизни – от узнавания бытовых подробностей до погружения в смысл бытия людей того времени: освоения предлагаемых обстоятельств «очеловечилась в театре» жизни русской старины, песен, сказок, языка, привычек, хода мыслей. В такой работе исполнителю необходимо найти не только взаимоотношения героев друг с другом, но и свое, современного человека отношение к событиям пьесы. Островский писал, что публика «очеловечивается в театре», но сначала артистам необходимо «очеловечить» персонажей пьес, созданных драматургом, сделать своих героев живыми людьми.

Несмотря на то, что Островский писал, казалось бы, исключительно о том, что происходило перед его глазами, а героями пьес были современники, в основном, жители Замоскворечья, где прошли юные годы писателя и он знал этих людей как родных, но проблемы и конфликты их выходят за рамки исторической бытовой правды. Яркие образы русской жизни, московских, ярославских, костромских улиц, купеческих дворов и лавок и живая русская речь – делает пьесы Островского популярными в любой период истории нашей культуры.

Островский – мастер создания национальных характеров. Его герои будто бы прямо «с улицы» выходили на сцену. Чудо узнавания народом в герое «знакомца» случилось уже после представления первой пьесы, допущенной к показу в театре «Не в свои сани не садись» (1853). Пров Садовский играл Русакова, и перед зрителями представляли точно живые купцы братья Кошеверовы. (за глаза Кошеверовых называли русаками за любовь к русской старине, поэтому и фамилия героя была говорящей, Русаков). Петр Степанов играл Маломальского, содержателя гостиницы и трактира, и его автор писал «с натуры». Рассказывают, что московские приказчики отказывались брать с артиста деньги, кланялись, говоря, что он есть «такой хозяин, что лучше и требовать нельзя, в точности представили» [1. С.238], а с хозяев мы, мол, деньги не берем. Вот так герои возвращались «в народ».

Образ Мурзавецкой из комедии «Волки и овцы» Островскому подсказало нашумевшее дело игуменьи Митрофании. Прикрываясь саном, та подделывала векселя, заемные письма, присваивала церковные деньги. Автор решил, что подобных Тартюфов юбке есть много в русских имениях, вот и соседка его по Щелыково очень похожа на нее - и сделал ее помещицей, жаждущей обманом женить пьяницу племянника на богатой соседке, подсунув ей поддельные долговые письма. Зрители узнавали героиню газетных новостей, когда Мурзавецкая, «вся в черном, опираясь на палку с набалдашником слоновой кости, с целым хвостом одетых в черное приживалок, молча следовала через всю сцену. Настоящий архиерейский выход!» [1. С. 464]

Зная, что драматург репетировал все свои пьесы с актерами, проходя «с каждым его роль отдельно», мы понимаем, что он стремился подчеркнуть «документальность» образа. Пьесы Островского были на российской сцене первым своеобразным «Театр.doc». В предшествующие времена не принято было выводить на сцену простой люд. Только благородные герои прошлого имели право занимать внимание почтенной публики. Шок, испытанный цензурными чиновниками от первых пьес начинающего автора и многолетние запреты «Банкрота» («Свое люди - сочтемся») за вскрытие крайне неприятной популярности в обществе темы «ложного банкротства» может быть сравним с ощущениями первых читателей литературы нон-фикшн или зрителей XX века театра вербатим.

«Антисценические» герои - купцы, простонародье, их песни, шутки, язык - шокировали благородную публику, но, главное, зрительный зал овациями вызывал актеров и автора (пустота первых рядов кресел не останавливала восторги), но это потребовало и от артистов нового мастерства, как тогда говорили, «правильного тона».

Островский был чуток не только к артистам, и их мастерству, но и к зрительному залу. Почувствовав первые признаки упадка актерского искусства на драматической сцене и последовавшее за этим падение вкуса публики к хорошему исполнению, а затем и падение интереса к театру в обществе, он первым понял причину этого всеобщего разочарования: императорские сцены перестали пополняться выпускниками драматического отделения театральных императорских училищ, так как их закрыли под предлогом экономии средств - и стал бить тревогу!

В 1881г. Островский составляет программу подготовительной драматической школы с 4-х летним обучением, в которой главное, это развитие голоса, произношения, развитие жеста (Жест тогда был широким понятием,

включающим всю пластическую культуру актера: исправление походки танец, фехтование и т.д.) и последовательное продвижение по шкале профессиональных требований с постепенным выявлением склонности к тому или иному амплу. Лекции по истории сценического искусства, истории драматургии, французский, итальянский языки, вокал, рисование. Все ради того, чтобы «приучить артистов к более тщательному изучению ролей». [3. С. 160]

Через несколько лет в он признается: «Я главным образом заботился о школе, потому что без школы нет артистов, а без артистов нет и театра. [2. С. 250] И в этом же письме в отчаянии напишет «...я измучился и долее оставаться хладнокровным зрителем театрального безобразия не могу. Ведь мы к сценическому искусству едва ли не самый способнейший в мире народ. Ведь школы, из которых выходят Мартыновы и Васильевы, это радость, это гордость народная! И вот, ни с того ни с сего, школы закрыты, и искусство, только что расцветшее так роскошно, убито. И все это совершилось без нашествия варваров; и всему этому я был свидетелем, - точно из меня жилы тянули!» [2. С. 259]

Лишь в январе 1886 года Островский станет заведующим московским Театральным училищем, он хочет присваивать выпускникам звание «свободных художников», успеет написать заметки по переустройству обучения, но воплощать его планы будут уже после смерти Александра Николаевича другие люди и каждый по-своему...

Наследуя идеалы Островского - Станиславского Вахтанговская школа продолжается сегодня и в учениках РГСАИ. Соблюдая традиции Щукинского училища, а мы все помним, что театральный факультет, родоначальник ВЦТРИ - РМЦТРИ – ГСИИ - РГСАИ, питается из родника вахтанговской школы.

Всесоюзное общество глухих, намереваясь во второй половине прошлого века создать первый в стране профессиональный театр неслышащих артистов, обратилось в училище им. Б. Щукина, так как их связывало многолетнее сотрудничество. Выпускники первой актерской студии неслышащих актеров, подготовленной педагогами училища, составили основу труппы открытого в 1962 году Театра мимики и жеста. В течение последующих 20 лет успешные студийные выпуски (с двухлетним сроком обучения) убедили попробовать учить глухих артистов профессионально в театральном институте.

В 1984 г. в Училище набрали первый экспериментальный курс неслышащих артистов по программе полного высшего образования с пятилетним сроком обучения. Художественным руководителем курса стал

педагог Училища, режиссер театра им. Евгения Вахтангова Андрей Викторович Мекке. Пятнадцать неслышащих студентов обучались по программе высшей школы, а педагоги осваивали специфику работы с неслышащими: профессиональные дефектологи читали лекции об особенностях психологии неслышащих, включились в работу сурдопереводчики, началось изучение, а точнее создание сценического жестового языка: развитие бытового ЖЯ до возможности художественного воплощения драматургического текста на сцене театра неслышащих.

В их учебном репертуаре, разумеется, были пьесы А.Н. Островского.

Александр Мартьянов и Елена Григолавичуте играли сцену Липочки и Подхалюзина из пьесы «Свои люди - сочтемся». Педагог – А.В. Мекке.

Среди первых отрывков также были:

«На бойком месте» (Бессудный – Василий Ширков, Евгения – Елена Скрипина, Миловидов – Александр Гениевский, педагог Н.Б. Захава);

«Гроза» (Катерина – Светлана Канталинская, Варвара – Елена Величко, Кудряш – Сергей Шишков, Борис – Геннадий Калинин, педагог Л.В. Ставская);

«Лес» (Несчастливцев – Михаил Ниязов, Счастливцев – Сергей Бабак, педагог Ю.М. Авшаров);

«Волки и овцы» (Глафира – Елена Величко, Лыняев – Владимир Григорьев, Горецкий – Максим Фомичев, педагог И.М. Востров).

Среди вторых отрывков на этом курсе - «Доходное место» (Полинька – Елена Скрипина, Жадов – Александр Гениевский, педагог И.М. Востров).

Понять пьесы и героев Островского современным студентам очень трудно, а для неслышащих задача вообще тяжелейшая. Выдержки из дневниковых записей педагога, работавшего над отрывком «Волки и овцы» свидетельствуют об этом.

«19.09.1986. Первая встреча. Разговор о пьесе. Почему названа «Волки и овцы». Не очень понятно само выражение «волки и овцы». «Волки» - понимают как сильные, поэтому в эту категорию попадают и все люди борющиеся (хорошие). Говорят: «Ведь есть хорошие волки». Разбирались с географией пьесы (параллельно, что такое губерния, уезд, имение, поместье)»

«30.09.1986. Труднейшее занятие. Не понимают текст.

Мурзавецкая: «Смотреть за Аполлоном Викторовичем, чтоб ни шагу из дома». Очень долго выясняли, почему «смотреть», откуда привезли Аполлона.

Лыняев: «У гостиного двора Евлампия Николаевна навязала». «Навязала» не понимают. Григорьев сказал после занятий, что у него кипят мозги.

Не умеют читать пьесу: если написаны слова одного героя, а потом другого, то не понимают, что первый обращается ко второму, а второй отвечает. Не понимают кто кому говорит.

Совсем не понимают пословиц и поговорок («Пуганая ворона – куса боится», «Палец в рот не клади». Ежели, кабы, лета (годы) - не знают.

Читать текст!!!»

«03.10.1986. Вновь разговор о переводе пословиц, фразеологизмов. Когда понимают текст, то начинают искать лучший жест, более точный, выражающий смысл жест».⁵

В каждой работе вставляли проблемы перевода текста на РЖЯ. Процесс понимания и осмысления драматургического текста был очень сложен. Проблемы перевода пьесы на РЖЯ и создание сценического ЖЯ отрывка или спектакля и сегодня являются одними из самых трудных. Для их решения нужно осмыслить текст, понять язык автора. Этот этап, пожалуй, самый трудный и сегодня в репетициях с глухими студентами.

Кропотливая работа, направленная на понимание текста, поиск нужных жестов и конструкций для выражения понятого в соединении с решением театральных задач (определение предлагаемых обстоятельств, действенной линии; поиск характера и пр.) позволили студентам прикоснуться к замечательным характерам великого драматурга, заложила крепкую основу их дальнейшего профессионального развития.

Театральный факультет РГСАИ выпускает артистов драматического театра и кино, (неслышащие артисты), а также артистов эстрады и артистов театра кукол. Все выпустившиеся по этим специализациям выпускники имели исполнительский опыт игры героев Островского.

Первый набор неслышащих студентов, художественные руководители курса Ольга Сергеевна Романовская и Людмила Владимировна Ставская. (Выпуск 1997 г.). В учебном репертуаре: «Бешеные деньги» (Васильков – Сергей Родин, Телятев – Роберт Фомин. Педагог Л.В. Ставская); «Не в свои сани не садись» (Авдотья Максимовна – Елена Бейлина, Вихорев – Роберт Фомин. Педагог О.С. Романовская). Заметим, кстати, что выпускники курса С. Родин и Р. Фомин на протяжении многих лет являются ведущими артистами Театра Мимики и Жеста, а Фомин стал директором театра.

⁵ Из дневника репетиций И.М. Вострова

Учебный репертуар подбирает художественный руководитель курса, исходя из индивидуальностей студентов и перспектив развития творческой личности каждого. И, конечно, галерея разнообразных характеров его пьес Островского – неисчерпаемый материал для творческого развития каждого артиста.

Исполнители окунаются в русскую жизнь 19 века: в отношения купцов и дворян, чиновников и свах, невест и женихов, приказчиков, прислугу и их хозяев, отцов и матерей, бедных и богатых, честных и вороватых, праздных и трудовых людей. В их проблемы, характеры, язык, костюмы, бытовую жизнь. Молодым людям, живущим на 200 лет позже своих героев, трудно понять не только суть взаимоотношений персонажей, но и их язык. Очень полезным оказывается в работе специальный Справочник для актеров, режиссеров, переводчиков «Словарь к пьесам Островского» 1993 года. Необходимость создания такого Словаря для деятелей театра была очевидна еще 100 лет назад. В 1948 году книга уже была подготовлена к печати, но, к сожалению, увидела свет только через много лет после ухода из жизни его авторов Н.С. Аннушкина, С.И. Ожегова и В.Л. Филиппова и благодаря усилиям сына одного из авторов, С.С. Ожегова.

Первые работы нацелены на закрепление материала предыдущих этапов работы студента в этюдах, наблюдениях: предлагаемые обстоятельства, физическое самочувствие, действие с определенной задачей и т.д. «Вторые отрывки» отличаются от «Первых» наличием более сложных драматических событий, большей длительностью, они предполагают умение исполнителей понимать «второй план роли», вести сквозное действие, держать сверхзадачу, а также расширение творческого диапазона артиста и роли «на сопротивление». По результатам этого этапа определяется дипломный репертуар: спектакли или вечера драматических отрывков, исполнительские вечера, состоящие из тематически организованных номеров, отрывков.

На курсе (выпуск 2003 года, художественный руководитель И.М. Востров) в первых отрывках каждый студент получил роль из пьесы А.Н. Островского. Одной из задач такого решения было окунуть студентов в мир драматурга, интенсивно познакомить их с возможно большим количеством пьес. За один семестр они прочитали, изучили и своей психофизикой прикоснулись к пяти пьесам: «Не все коту масленица», «Горячее сердце», «Свои люди сочтемся», «Волки и овцы», «Лес». Для неслышащих студентов, которым очень трудно читать литературу, у которых знания русского языка оставляют желать лучшего, это было очень полезно.

Характеры, созданные Александром Николаевичем, дают возможность решать разнообразные педагогические задачи по развитию актерских индивидуальностей. На данном курсе, было много студентов, которых нужно было развивать в сторону характерных актеров. Работы Евгении Ивановской и Гавриила Агуфа («Лес», Ивановская Е. – Улита, Агуф Г. – Счастливец, педагог Н.А. Филатова), Елены Игнатовой и Сергея Семененко («Волки и овцы», Игнатова Е. – Глафира, Семененко С. – Лыняев, педагог Л.С. Ворошилова), Сергея Серегина («Не все коту масленица», Хохлова Н. – Агния, Серегин С. – Ипполит, педагог И.М. Востров) значительно продвинули их в нужном направлении, помогли развить умение наблюдать и воплощать яркую характерность, используя ее для создания характеров. Работы Натальи Хохловой (Агния в «Не все коту масленица») и Михаила Матюшинв («Горячее сердце», Калашникова И. – Матрена, Матюшин М. – Наркис, педагоги М.В. Ставская и И.М. Востров) решали задачи формирования актеров, способных играть героические роли, были направлены, прежде всего, на развитие темперамента студентов. Хотелось бы сказать еще об одной работе – Алексея Раева в отрывке «Свои люди сочтемся» (Липочка – Кузьмина С., Подхалюзин – Раев А., педагог В.А. Сажин). Алексей – слабослышащий человек. Он поступил, плохо владея жестовым языком и имея к нему отрицательное отношение. Работа давалась ему очень трудно: сложный текст требовал огромной работы над техникой жестовой речи. Но эта работа увенчалась успехом. Самое главное, что Алексей изменил отношение к жестовой речи и перестал стесняться того, что он неслышащий человек. Огромная психологическая победа!

Многие выпускники этого курса продолжают успешно работать в профессии: в театре Мимики и жеста, в театре неслышащих актеров «Недослов». Н. Хохлова и А. Раев совмещают актёрскую работу с педагогической и режиссерской.⁶

На неслышащих курсах очень серьезная работа по разбору пьесы и каждой роли идет параллельно с переводом на РЖЯ, С каждым новым курсом педагоги и переводчики вновь и вновь проходят путь перевода словесного текста на пластически выразительный жестовый эквивалент, который бы «ложился на руки» каждого конкретного исполнителя и максимально отражал художественное решение сцены и роли в целом. Мы убеждены в том, что коллективная работа педагога, переводчика и студентов - участников отрывка /

⁶ Н. Хохлова и А. Раев продолжили послевузовское обучение в театральном институте им. Б. Щукина: Хохлова окончила ассистентуру-стажировку на кафедре пластической выразительности, А. Раев получил второе высшее образование - режиссерское.

спектакля по созданию жестового текста спектакля имеет основание считаться художественным авторским переводом. Многие годы мы ведем методическую исследовательскую работу по поиску сценического ЖЯ и его письменной фиксации.

Курс неслышащих актеров, художественный руководитель И.М. Востров, (выпуск 2019 г.). «Без вины виноватые». Сцена Любви Отрадиной и Таисы Шелавиной (Марина Менделева и Татьяна Валешная, педагог Н.А. Филатова), в которой главная героиня узнает, что ее любимый, обманывая ее, женится на богатой невесте. Художественный руководитель поставил задачу выявить у робкой, «боящейся самой себя» студентки, цельного и последовательного существования в сложных драматических обстоятельствах, точного ведения «второго плана» (в соседней комнате прячется тот, о ком они говорят, ее любимый). Как скрыть от гостя тайную любовь, как не упасть, когда узнаешь, что обман с его отъездом якобы по маменькиным делам, раскрыт, он женится на богачке. У другой студентки необходимо было выявление ярких характерных красок богатой невесты, устраивающей свое счастье и хвастающейся получением капитала не очень «чистыми» средствами. Пройдя все этапы разбора текста и перевода на ЖЯ, создания пластического жестового рисунка, отрывок был подготовлен и успешно показан на экзамене.

Курс артистов эстрады, художественный руководитель М.А. Капица-Калашникова (выпуск 2004 г.). В репертуаре «Бесприданница» (Лариса – Олеся Турко, Карандышев – Алексей Ляшев, педагог Г.Н. Грачева) и «Доходное место» (Кукушкина – Елена Варфоломеева, Полина – Татьяна Федотова, Юлия – Наталья Шевченко, Стеша - Олеся Турко, педагог Н.А. Филатова. Как видим, очень разноплановые роли у Олеси Турко. Имея драматические данные для исполнения героини, она в то же время сыграла роль горничной в острых чертах ворчащей старухи, шаркающей валенками.

Агнесса Оскаровна Петерсон как художественный руководитель «пропускала» через драматургию Островского всех своих студентов. Курс артистов эстрады (выпуск 2007 г.) не был исключением: «Таланты и поклонники» (Негина – Мария Проскурня, Смельская – Лариса Сумцова, Дулебов – Андрей Долженков, Мелузов – Сергей Николаев, педагоги Г.Н. Грачева и Н.А. Филатова); «Последняя жертва» (Юлия Павловна – Лариса Сумцова, Вадим Дульчин – Сергей Николаев, педагог В.А. Сажин). Несмотря на ограниченное зрение все четверо студентов полностью выполняли учебные исполнительские задачи.

Отрывки из пьес Островского на исполнительских вечерах, как правило, пользуются успехом у зрителей. Традиция устраивать показы небольших актерских работ для зрителей, среди которых прежде всего бывают родные и близкие, болеющие за начинающих артистов, была введена Евгением Багратионовичем Вахтанговым в Мансуровской студии, и с тех пор студенческие показы носят не только это название, но идею постепенного приучения студийцев к сцене, к публике, к ответственности, к необходимости создавать творческое самочувствие праздника при показе публике своих работ.

Интересно были представлены в программах исполнительских вечеров курсов «артист эстрады» такие отрывки как «Лес» (Гурмыжская – Татьяна Самошина, Улита – Людмила Бурчакова, педагог Е.К. Карельских, и «Гроза» (Катерина – Наталья Полухина, Кабанова – Татьяна Самошина, Тихон – Александр Симаков⁷, педагог Е.К. Карельских, выпуск 2012 г.), «Бедность – не порок» (Любовь Гордеевна – Дарья Кудрицкая, Митя – Давид Хачатрян, педагог В.А. Сажин); «На всякого мудреца довольно простоты». Турусина – Машенька (Дарья Кудрицкая и Татьяна Константинова, педагог Н.А. Филатова, выпуск 2016 г.) Эти отрывки вошли в дипломную программу «Слова тоскующей любви». Студенты следующего курса (выпуск 2020 г.) играли сцену из «Грозы» Катерины с Варварой (Марианна Канивец и Екатерина Чужинова, педагог Е.К. Карельских).

При подготовке дипломных спектаклей наряду с педагогическими требованиями к исполнителям предъявляются и требования режиссерские. Это высшая учебная задача – создание образа в спектакле в контексте режиссерского видения, художественного решения спектакля.

Спектакль «Снегурочка». по пьесе А.Н. Островского (2021г.) (педагог-режиссер Е.О. Бидная) представляет пример решения именно такой сложной художественной задачи: пластический музыкальный спектакль на музыку А. Шнитке с курсом неслышащих студентов.

Спектакль был наполнен и драматизмом, и юмором, музыкальное оформление освободило исполнителей от тревоги не попасть в счет, они существовали и взаимодействовали свободно и осмысленно. Режиссер Е.О. Бидная говорила, что работа шла хоть и очень трудно, но исполнители при подробном разборе пьесы, основной темы спектакля, образов, многое чувствовали импровизационно.

В РГСАИ актерские курсы, как правило, очень немногочисленны, 6-8 человек. На большой спектакль «не разбежаться». Но сообщество неслышащих

⁷ Студент вокального отделения музыкального факультета

актеров очень дружное. В студенческих спектаклях с удовольствием принимают участие выпускники, артисты театра мимики и жеста и театра «Недослов». В «Снегурочке» сложилось такое содружество молодых исполнителей.

Спектакль «Снегурочка» был оценен государственной комиссией высшей оценкой.

Новые поколения студентов приходят учиться, значит, будут вновь встречи с драматургией А.Н. Островского. Школа русского актера в широком смысле слова, всегда будет опираться на истоки. Хочется выразить надежду, что самые смелые поиски, режиссерские решения, актерские откровения – в основе своей будут исходить из чувства правды, заложенного создателем национального русского театра Александром Николаевичем Островским.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лакшин В.Я. А. Н. Островский. М. «Искусство», 1976.
2. [Письмо Н.С. Петрову] // Островский А.Н. Полное собрание сочинений. В 12-ти т. Т.10. М.: «Искусство», 1978.
3. Программа пригготовительной драматической школы // Островский А.Н. Полное собрание сочинений. В 12-ти т. Т.10. М.: «Искусство», 1978.
4. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. Собр. Соч. в 8 т.т. Т. 1. М., 1954.
5. Письмо А.Д. Мысовской от 19 июня 1885 г. // Островский А.Н. Полное собрание сочинений. В 12-ти т. Т.12. М.: «Искусство», 1980.

Хайрулина Анна Валерьевна –
 ассистент-преподаватель кафедры
 живописи и графики РГСАИ,
 исследователь, преподаватель-
 исследователь.

Адрес: Красногорск, ул. Парковая, 8-578,
 143404

Телефон: 89153186265

kondratskaya.anyuta@yandex.ru

Российская Федерация, Москва,
Резервный проезд, 12 (ст. м.
Студенческая)

Khairulina Anna Valerievna – assistant-
teacher of the Department of Painting and
Graphics of the RSAI, researcher, teacher-
researcher.

Address: Krasnogorsk, st. Parkovaya, 8-578,
143404

Phone: 89153186265

kondratskaya.anyuta@yandex.ru

**Стилевые проявления «Сурового стиля» в творчестве художников
Дальнего Востока в 1960-1980 гг.**

**Stylistic manifestations of the "Severe Style" in the works of artists of
the Far East in the 1960s -1980s.**

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению «сурового стиля» в изобразительном искусстве СССР в контексте его выражения в творчестве художников Дальнего Востока. Материалы доклада расширяют диапазон представлений о творчестве художников, работавших в Приморье в 1960-1980 годы.

Ключевые слова: Суровый стиль, художники на Дальнем Востоке, искусство в Приморье, дальневосточный пейзаж, Шикотанская группа.

Abstract. The article is devoted to the consideration of the "severe style" in the visual arts of the USSR in the context of its expression in the works of artists of the Far East. The materials of the report expand the range of ideas about the work of artists who worked in Primorye in the 1960s and 1980s.

Keywords: Severe style, artists in the Far East, art in Primorye, Far Eastern landscape, Shikotan group.

О живописи советского времени и, в частности, о «суровом стиле» написано много искусствоведческих и культурологических трудов. Эта тема и по сей день является интересной и актуальной для исследований. Как писал В.С. Манин: «Взлет «сурового стиля» относится к 1960-м годам, но на них он не завершился ... а продолжился до конца XX века, сосуществуя с другими концепциями.» [4, С. 9].

Формированию «сурового стиля» предшествовало важное историческое событие, а именно выступление Н.С. Хрущева на XX съезде КПСС в 1956 году, после которого в творческой среде страны наметились некоторые цензурные свободы, легче задышало неофициальное искусство. В живописных картинах художников того времени ясно читалось «пробуждение острого чувства ответственности за все, что происходит вокруг», [5, С. 20] а также плакатная призывность, герои ведут молчаливы диалог со зрителем, побуждают к действиям, и сами собой являют решимость к ежедневной, трудовой работе, как к подвигу. Лидерами «сурового стиля» стали Виктор Попков, Николай Андронов, Таир Салахов, Гелий Коржев, Виктор Иванов, Павел Никонов, Петр Оссовский. Их полотнам присуща «монументальная грандиозность композиции, динамика больших обобщенных форм, уравновешенность основных масс и ритмов внутри конструктивной слаженности картины.» [6, С. 8].

Развитие регионального искусства СССР подтверждает вступительные слова искусствоведа В.С. Манина. «Суровый стиль» никогда не останавливался определенной датой, а продолжал трансформироваться под воздействием специфики регионов большой страны. В Приморье это влияние оказывалось дольше. «В творчестве «шикотанцев» его черты проявляются и на протяжении 70-х годов.» [1, С. 79] Особенности Дальневосточного региона определили круг тем и жанров, в которых можно обнаружить черты «сурового

стиля». Но не только Шикотанцам присущи черты «сурового стиля», так как и другие коренные художники Дальнего Востока обращались к этому стилю.

Главной темой в творчестве художника Н.Е. Большакова в период его поездок по Дальнему Востоку были природа и человек – строители, рыболовы, оленеводы. Большие картины жизни рыбокомбината вводит зрителя в «мир рабочих забот» («Вечер на рыбозаводе» 1974). Скупое цветовое решение в его полотнах сохраняет внимание на главном. Портреты рабочих в исполнении Большакова, это образы деятельных, немногословных людей сложных характеров. «Они – носители сосредоточенности, нацеленности на дело, которому служат». [2, С. 87]

Большие картины-пейзажи создает А.В. Ткаченко. Художник не просто срисовывает природу, но изучает ее с присущим подходом натуралиста. Но даже большого, монументального размаха кажется мало, чтобы уместить все увиденное живописцем. Рамки малы для природных стихий земли и неба, горы врезаются в самый край, а деревья продолжают тянуть свои ветвистые макушки за границы холста. («Рыбокомбинат. Каменка» (1969), «Камчатский аэропорт Эссо» (1990) и другие).

Суровым колоритом, острыми ритмами отличаются работы В.А. Снытко. Его пейзажи, портреты и жанровые картины – это картины-отпечатки северной природы, северного быта, трудовых дней, стройки, освоения и преодоления. Побывав также на о. Шикотан, художником было написано большое полотно «Чайки Шикотана» (1978). Пять работниц крыбозавода, пять портретов, их фигуры выделяются ярким контрастным исполнением. На заднем плане узнаваемый шикотанский пейзаж: бухта Малокурильская, строй причаливших кораблей и виднеющийся вдали рельеф вулкана Тя-тя. Жесткая, иногда даже грубая прорисовка переднего плана контрастирует с романтично-нежным пейзажем, проглядывающим из-за спин девушек. Картину закольцовывают парящие чайки. Полет птиц выделяется в противовес статично сидящим сосредоточенным работницам.

Между прочим, похожий образ в свое время был исполнен художником Шикотанской группы, Ю.И. Волковым. Его картина «Девчата с о. Шикотан» (1969) – собирательный образ тружениц рыбокомбината в Малокурильском. И вот уже три образа, три характера. Не смотря на статичное положение, художнику удается передать их твердый и стойкий характер. Эта и другие его полотна отличаются крупным форматом («Семья рыбака» (1974) «Портрет героя социалистического труда бригадира докеров Н.И. Широкова» (1978) и другие). Художник пишет рыбаков, рабочих, рыбообработчиц так,

словно знает каждого героя лично, уделяя внимание деталям их качествам, он пишет героев живо, сдержанно колористически, лаконичными цветовыми пятнами. Олег Николаевич говорил, что Юрий Волков «упорно собирал материал к каждой картине по всем правилам академического обучения». [3, С. 32]

В картинах В.С. Рачева «суровый стиль» прослеживается в монументальности образов, в противопоставлении четких, острых, плоскостных форм кораблей против плавности, гармоничности окружения. Его работы – о тяжелой повседневности, они почти безлюдны и безмолвны, в них обобщено изображение природы («Сейнеры» (1971), «Утро. Шикотан» (1980), «У старого пирса» (1980) и другие). «Пространственный размах, заостренная разномасштабность близкого и далекого, конструирование пространства ради искомого художественного эффекта, а не его натурное точное воспроизведение – все это привносит в пейзаж декоративность, красочную и пластическую напряженность, отчетливо современное звучание», – пишет о нем В.И. Кандыба. [2, С. 66]

Схожим методом изображения, через контраст мягких и текучих линий природной среды и угловатых, грубых очертаний портов, улиц, работает А.А. Усенко («Ворота в океан» (1972), «Рыбокомбинат Островной» (1976) и другие). Изображаемое на его картинах Увиденное художник моделирует цветом, выстраивая пластически плоскость холста крупными насыщенными пятнами, а большой формат картин позволяет изобразить большое пространство.

Игорь Александрович Кузнецов - единственный из Шикотанской группы, кто для воплощения островной темы выбрал выразительные средства графического искусства. Стоит отметить, что работа в таких техниках как линогравюра и офорт, это очень сложный и трудоемкий процесс. Гравюры Игоря Кузнецова отличают четкий ритмический строй, обобщенные серьезно продуманные формы, панорамность, пространственность композиционных решений («Воспоминания о Шикотане» (1979), «Тишина» (1979), «Тихая гавань (1976)», «Обработчицы» (1979), «Туман рассеялся» (1980) и другие). Как писал искусствовед В.И. Кандыба, анализируя творчество художника: «Человек прочно входит в работы Кузнецова то сам по себе, то в окружении природы, одухотворенной его присутствием и трудом». [2, С. 69]

Заметная роль в творческой среде Шикотанской группы была у О.Н. Лошакова. В рамках анализа стилевых особенностей «сурового стиля» в творчестве Олега Николаевича в первую очередь вспоминаются такие его

работы как: «Владивосток. В порту» (1964), «Детали порталных кранов» (1964-65), «Большой корабль» (1984), «Шикотан. Малокурильская бухта» (1990). Все эти картины объединяет угловатость форм, лаконичные крупные мазки, контрастность, монументальность размера холста и размах изображаемых предметов, внутри картины которым словно тесно. Часто пейзажи Лошакова это не просто картины природы, но синтез природного и человеческого.

Похожего принципа придерживаются его ученики и пишут живописные полотна, картины-сюжеты, в которых сталкиваются природа и атрибуты прогресса цивилизации. Их синтез выражается в гармоничном сочетании плавных, естественных, бионичных линиях, изображающих природное, и резких, геометричных мазках, передающих формы зданий, корабельных деталей, завода в Малокурильске.

Особняком в творчестве О.Н. Лошакова стоят портреты рабочих и крановщиц, пограничников и солдат, матросов, грузчиков и рыбообработчиц. Все эти портреты – всегда крупным планом. Художник уделяет особое внимание психологическому образу героев. В их лицах вместе с морщинами отпечатались каждодневный труд, думы, тяготы. («Шкипер» (1964-65), «Крановщица Соколова Валя» (1964-65), «Рыбообработчица Рая» (1964-65) и другие).

Итак, подводя итог обзорному исследованию хочется отметить, что в понимании автора – суровый стиль хотя формально и закончился где-то в 70-х, он дал новый толчок художникам работающим и в 80-е годы, оказывает он влияние и по сей день. Эти тенденции можно проследить в творчестве художников Дальнего Востока.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зотова О.И. Шикотанская группа: эволюция «сурового стиля» // Русское искусство. 2008. № 3 (19). С. 76-82.
2. Кандыба В.И. Художники Приморья. Л.: «Художник РСФСР», 1990. 128 с., ил.
3. Лошаков О. Н.– Поездки на Шикотан. // «Художник», 1974. № 8. С. 32.
4. Манин В.С. Русская живопись XX века. Альбом в 3 т. Санкт-Петербург: Аврора. 2007. 1424 с., ил.
5. Морозов А.И. Поколения молодых. Живопись советских художников 1960-х – 1980-х годов. М.: Советский художник, 1989. 256 с., ил.

6. Ягодковская А.Т. От реальности к образу. Духовный мир и предметно-пространственная среда в живописи 60-70-х годов. М.: Советский художник, 1985. 184 с., ил.