

НЕГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ИНСТИТУТ ДИЗАЙНА, ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА
И ГУМАНИТАРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ»

**АРТОСФЕРА:
ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ
И ИННОВАЦИИ**



Санкт-Петербург

✦ Астерион

2017

УДК 378.2
ББК 71.74
А 86

Утверждено к печати ученым советом НОУ ВПО
«Институт дизайна, прикладного искусства и гуманитарного
образования» протокол № 05/1516 от 10.10.2016 года

Ответственный редактор
Санжеева Л.В.
Выпускающий редактор
Бударин Н.Ф.

А86 Артосфера: Перспективы развития и инновации: Материалы Юбилейной международной научно-практической конференции, посвященной 20-летию НОУ ВПО «Институт дизайна, прикладного искусства и гуманитарного образования», состоявшейся 30 сентября 2016 г. / Под общей ред. Л.В. Санжеевой. – СПб.: Астерион, 2017. – 276 с.
ISBN 978-5-00045-418-3

В сборнике материалов по итогам Юбилейной международной научно-практической конференции содержатся статьи по актуальным вопросам культурологического, искусствоведческого, педагогического и художественного образования. Сборник адресован ученым, художникам, преподавателям и студентам, а также всем, кому интересны современные процессы художественного образования.

УДК 378.3
ББК 71.74

© Коллектив авторов, 2017
© НОУ ВПО «ИДПИГО», 2017

ISBN 978-5-00045-418-3

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Бударин Н.Ф.</i> Вступительное слово.....	5
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ПРАКТИКА	
<i>Санжеева Л.В.</i> Концепция развития Института дизайна, прикладного искусства и гуманитарного образования.....	6
<i>Набок И.Л.</i> О художественно-эстетической «недостаточности» современного образования	11
<i>Ирхен И.И.</i> Художественное образование как институт проектирования культурной среды России.....	22
<i>Тыхеева Ю.Ц., Суворова А.В.</i> Музей как образовательное пространство ...	34
<i>Асалханова М.В., Клубника С.А., Скакун А.А.</i> Коллаж как искусство и метод обучения	46
<i>Талева А.С.</i> Многообразие и особенности изобразительного искусства Федоскино в образовательном процессе.....	53
<i>Графова Е.С.</i> Гражданская активность – основа творческой деятельности студенческой молодежи	59
<i>Цабель Е., Шкоркин А.А.</i> Практико-ориентированные требования к профессии дизайнера	66
<i>Шкоркина Г.П., Шкоркин А.А.</i> Практический опыт обучения дизайнеров.....	70
<i>Закорецкая А.Н., Закорецкий А.В.</i> Курс стиливой пропедевтики на кафедре художественно-компьютерной графики ЛГАКИ им.М.Матусовского	76
<i>Эглит Л.В.</i> Пейзажное проектирование: методика преподавания «от линии к образу среды».....	79
<i>Гудкова И.Н., Цыгунова Е.Т.</i> Квест-ориентирование как метод профессионального обучения, по направлению подготовки: туризм.....	85
<i>Рузанова Г.В.</i> Первый опыт обучения рисования черепа человека.....	90
<i>Люц И.Ф.</i> Новые формы общения в изобразительной деятельности (дополнительное образование школьников).....	95
<i>Слесарь В.Ф.</i> Игровые формы занятий лепкой и скульптурой в ДХШ	102
<i>Нигматулина Е.Ш., Нигматулина О.М.</i> Проектная деятельность обучающихся на уроках технологии в рамках ФГОС	108
<i>Акопян И.Ш.</i> Деятельность педагога-музыканта как фактор эстетического воспитания детей	111
<i>Иванова Н.А.</i> Специфика педагогической деятельности в ДМШ	118
<i>Богачева Е.М., Иванова Н.А.</i> Педагогические традиции обучения детей в фортепианном классе (из опыта работы).....	124
<i>Никифорова М.А.</i> Организация профильного обучения в школе.....	131

КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО

<i>Пономаренко Б.Б.</i> Впечатление о выставке в Париже.....	136
<i>Петровский Д.И.</i> Знаки древнего письма как отражение специфики образно-пластического мышления народов.....	137
<i>Троицкая А.А.</i> «Кризис жанра»: Смещение фокуса исследования в отечественной теории и истории портрета	143
<i>Хингеева Л.М.</i> Костюм как феномен культуры	155
<i>Кособуцкая Н.Ю.</i> Культурная память в концепциях М.Хальбвакса и Я.Ассмана: сравнительный анализ	165
<i>Самбуев Д.Б.</i> Динамика праздничной культуры Бурятии	170
<i>Тоуз-Нойман Б.М.</i> Свадебный обряд в современной культуре бурят	181
<i>Асалханова М.В.</i> Искусство трафаретной печати: от истории - к современным технологиям творчества.....	186
<i>Галимова Н.В.</i> Искусство шрифта как форма графической культуры.....	192
<i>Андерсен А.В.</i> Особенности тембрального и гармонического языка в электронно-акустической музыки массовых жанров	198
<i>Левина Т.А.</i> Рудольф фон Лабан и его роль в развитие немецкого выразительного танца.....	202
<i>Кисель Л.Н.</i> Роль международных неправительственных организаций в сфере регулирования балетных постановок	212

СТУДЕНЧЕСКАЯ СЕКЦИЯ

<i>Новикова Н.П.</i> Творчество в условиях психофизиологической изоляции	224
<i>Руденченко К.М.</i> «Мы с тобой не городские...»: народная традиция в культурном пространстве мегаполисов.....	229
<i>Нигматулина А.</i> Римская премия: вред или польза (на примере французского композитора К. Дебюсси).....	236
<i>Жуковская В.С.</i> Рисунок как основа мастерства художника	243
<i>Гурова Ю.</i> Толерантность – утопия или достижимая реальность	246
<i>Бурова Ю.</i> Национальные традиции в толерантной культуре СПб	253
<i>Гуков В.</i> Влияние музыки на формирование толерантности школьников.....	257
<i>Савельева Е.</i> Формирование толерантности в танцевальном искусстве ...	259
<i>Яковлева Т.</i> Экспрессионизм в произведении Эдварда Мунка «Крик	263
<i>Ишеева Т.</i> Ювелирные украшения бурят	265
<i>Убушеев С.</i> Бурятский нож	268
Сведения об авторах	272

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

Уважаемые коллеги и студенты!

30 сентября 2016 года состоялась Юбилейная международная научно-практическая конференция, посвященная 20-летию НОУ ВПО «Института дизайна, прикладного искусства и гуманитарного образования». За годы существования институт прошел долгий путь, на котором были и хорошие, и сложные времена. И сегодня нам есть чем гордиться! Это наши выпускники, многие из которых стали узнаваемыми и востребованными личностями в мире культуры и искусства, членами Союза художников и Союза дизайнеров РФ, лауреатами многочисленных конкурсов, что показывает высокий уровень и качество обучения. Институт добился признания в профессиональной среде, поэтому ВУЗ гордится кадровым составом, сочетающим достоинства художника, исследователя, педагога.

Работа института и трудового коллектива отмечена Почетными грамотами Министерства образования, наградами Правительства РФ, Санкт-Петербурга и Ленинградской области, дипломами, грамотами, благодарственными письмами. 20 лет – большой срок, и мы рады, что сегодня среди преподавателей – доктора и кандидаты наук, заслуженные деятели искусств, известные художники, дизайнеры и архитекторы, искусствоведы и культурологи, философы и историки, хореографы и музыканты, члены Союза художников, Союза дизайнеров, Союза композиторов, Международной Ассоциации искусствоведов и др.

Сегодня мы хотели бы поздравить преподавателей, внесших огромный вклад в развитие нашего ВУЗа, в течение многих лет отдающих свои знания, умения и профессиональные навыки студентам. Поздравляем студентов, которые учатся и постигают азы профессии по всем направлениям подготовки.

Желаем нашему коллективу и студентам творческих успехов и достижений на профессиональном жизненном пути!!!

Ректор НОУ ВПО «ИДПИГО»

Бударин Николай Федорович

доктор культурологии,
профессор кафедры культурологии и искусствоведения,
проректор по научной работе, НОУ ВПО «ИДПИГО»,
г. Санкт-Петербург

КОНЦЕПЦИЯ РАЗВИТИЯ НОУ ВПО «Института дизайна, прикладного искусства и гуманитарного образования»

Аннотация: В современных условиях реформирования высшего образования институт определяет целевые ориентиры для развития в соответствии с требованиями ФГОС ВО. Стратегическое развитие института строится на основе анализа положительных и отрицательных характеристик, которые создают объективные предпосылки для перспективного роста вуза.

Ключевые слова: Концепция, миссия института, развитие.

Концепция развития НОУ ВПО «ИДПИГО», далее Институт, опирается на научное понимание культурологического личностно-ориентированного образования, определяемое как образование, в центре которого находится человек, познающий и творящий культуру и искусство в процессе диалога, обмена смыслами и идеями, созидаящий и творящий. Концепция образования Института опирается на педагогическую парадигму [1], являющуюся логическим продолжением процесса реформирования высшего образования в современной России.

Цель образования поиск новой парадигмы, обусловленной сложившейся к настоящему времени педагогической традицией, требующей конструирования реальной действительности.

Назначение Концепции: содействие в проведении единой государственной политики в области высшего образования в условиях модернизации российского образования и интеграции в мировое

образовательное пространство в соответствии с Болонской декларацией с сохранением содержательной уникальности отечественной системы профессионального образования для отрасли культуры и искусства. Обеспечение поступательного развития Института и повышение качественного образования в области культуры и искусства.

Концепция развития Института и Программа ее реализации призваны обеспечить выполнение стратегических целей учебного заведения – развитие инновационных образовательных технологий, создание благоприятной базы для научной, проектной и образовательной деятельности в сфере науки, образования, культуры и искусства; удовлетворение спроса потребителей на образовательные и другие востребованные услуги на региональном, российском и международном уровнях посредством обеспечения высокого качества подготовки специалистов сферы образования, культуры и искусства.

Прогнозируемые результаты:

1. Привести к 2022 году систему образования Института в соответствие с принципами Болонской декларации [2];
2. Содействовать проведению единой политики Института с системой образования РФ, конструктивно решающей задачи реформирования культурологического, социокультурного, этнокультурного и художественного образования на основе приоритетов XXI века [3];
3. Усовершенствовать институциональную форму организации образовательной деятельности НОУ ВПО «ИДПИГО»;
4. По Болонскому процессу обеспечить становление системы непрерывного образования («Обучение в течение всей жизни») в области дизайна, искусства, культурологии, педагогики;
5. Обеспечить концентрацию ресурсов, научно-педагогических и инновационных инициатив в целях совершенствования образовательного процесса и капитализации культурного ресурса;

6. Обеспечить внедрение в учебный процесс современных образовательных и информационно-коммуникационных технологий;

7. Обеспечить удовлетворение потребностей заинтересованных сторон на качественные образовательные и другие востребованные услуги;

8. Устанавливать взаимовыгодное сотрудничество с профессиональной и творческой средой, субъектами социального и образовательного партнерства;

9. Повысить привлекательность и престиж Института на региональном, российском, международном уровнях.

При разработке Концепции развития Институт придерживается ряда принципиальных положений, создающих обоснованную нормативную базу планирования и эффективный механизм управления: соответствие создаваемых рабочих планов государственной политике в области высшего образования; активное взаимодействие с внешней средой; концентрация деятельности на приоритетных проблемах; гласность и прозрачность деятельности Института.

Внутренние гарантии реализации Концепции: традиции Института как вуза культуры и искусства Санкт-Петербурга и России; высокий профессионализм профессорско-преподавательского состава Института; функционирование системы менеджмента качества образовательных услуг.

Внешние гарантии: ежегодный мониторинг системы менеджмента качества на соответствие требованиям Федеральным стандартам ФГОС ВО; лицензирование и аккредитация Института.

Институт видит свою миссию в изучении, сохранении и приумножении культурных и художественных ценностей Санкт-Петербурга, Ленинградской области и России; внедрении социокультурных технологий и проектов, способствующих культурному и

художественному развитию региона; в подготовке квалифицированных кадров на основе интеграции учебного процесса, формировании гражданских и нравственных качеств личности. Подготовка кадров осуществляется с учетом педагогических традиций, культурного опыта российского государства и общечеловеческих художественных ценностей мировой культуры.

Институт позиционирует себя как образовательное учреждение, отвечающее на современные запросы рынка труда в области науки, образования, культуры и искусства, интегрированное в реальный сектор консалтинговых услуг, удовлетворяющий спрос потребителей на востребованные образовательные услуги на региональном и российском уровне, посредством обеспечения высокого качества подготовки специалистов.

В целях развития Института определены в качестве приоритетных следующие направления деятельности: образовательная, информационная, методическая, научно-исследовательская, воспитательная, международная.

Кадровый состав Института дает возможность обеспечить все направления подготовки бакалавриата на 100%. Для устойчивого развития Института необходимо открыть направления подготовки магистратуры по специальностям: Культурология, Искусствоведение, Дизайн. Магистерские программы рассчитаны на лиц, получивших степень бакалавра в сфере гуманитарных, социальных и культурологических наук, а также на специалистов по всем направлениям подготовки. Для создания магистратуры Институт сотрудничает с организациями и учебными заведениями зарубежных стран, заинтересованных в международном сотрудничестве в сфере науки, образования, культуры и искусства.

В процессе реализации Концепции развития Института должны открыться новые профили направлений подготовки бакалавров, подготовлена база для открытия магистратуры. В результате повышения

качества высшего образования формируется профессиональный, конкурентно-способный специалист, востребованный на рынке труда, что является главной целью реформирования высшего образования и учебного процесса Института.

Список литературы

1. Санжеева Л.В. Педагогические традиции в процессе модернизации культурологического образования // Традиции в современной культуре: образование, религия, искусство, филология: Коллективная монография. Под общей редакцией д.культ. Л.В.Санжеевой. – СПб.: Астерион, 2014. – 134 с.
2. Болонский процесс в России [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.bologna.ntf.ru/p13aa1.html> (дата обращения: 04.09.2016).
3. Ирхен И.И. Региональные образовательные процессы сферы культуры и искусства в социометрической проекции России // Культура и образование, 2015. – Вып.1(16). – С. 3-9.

УДК: 378.1:72

НАБОК ИГОРЬ ЛЕОНТЬЕВИЧ

доктор философских наук, профессор,
заведующий кафедрой этнокультурологии,
заместитель директора Института Севера,
РГПУ им. А.И. Герцена,
г. Санкт – Петербург

О ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ

НЕДОСТАТОЧНОСТИ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация: Главной задачей художественно-эстетического образования и воспитания является формирование личности, способной к адекватному восприятию искусства, способной включаться в художественно-эстетическую коммуникацию, не «потребляя» искусство, а духовно осваивая его особый художественно-образный язык. Сегодня, когда границы искусства и жизни, критерии художественности размыты и даже сняты в постмодернистском культурном дискурсе, это становится в высшей степени актуальной, но и чрезвычайно сложной проблемой. Художественно-эстетическая недостаточность образования должна осознаваться как аналог недостаточности сердечной.

Ключевые слова: Художественное-эстетическое образование, личность, искусство, художественный язык.

Сегодня, пожалуй, ни у кого не вызывает сомнения необходимость перемен в отечественной системе образования, в национальной образовательной политике, необходимость отказа от извращающего смысл образования как важнейшего социального института вульгарно-экономического понимания его как сферы «оказания образовательных услуг», нанесшего, на наш взгляд, огромный и реальный вред «здоровью» прежде всего высшего образования. Неуёмная и перманентная «стандартизация», выстроенная в духе потребительской модели

функционирования образования по схеме «продавец-товар-потребитель», и тем самым вытесняя всякое творческое начало, противоречащая научной логике (очевидно, для кого-то коммерчески рентабельная) ускоренная смена или «модернизация» образовательных стандартов задолго до получения и осмысления результатов их внедрения, приводят к постепенному разрушению высшего образования как системы.

Что, в свою очередь, наносит удар по всем социальным институтам, оказывает дезориентирующее воздействие на новые поколения специалистов, сталкивающихся с усложнившейся природно-социальной реальностью. Речь идёт о том, что наряду с формированием конкретных профессиональных, специализированных знаний, умения и навыков (или «компетенций» в терминологии модернизированной педагогики), высшее образование призвано сформировать у личности непротиворечивую и полноценную научную картину мира, систему представлений о законах развития природы и общества, без чего указанные «компетенции» смогут выполнять только узко инструментальную, но не развивающую личность и её деятельность роль.

Увы, одна из необходимых и крайне важных сторон построения указанной картины мира – развитие в образовании междисциплинарных связей и взаимодействий – сегодня остаётся на уровне «разговоров» и пожеланий, безнадежно «упирающихся» в жёсткую систему стратификации наук и научных дисциплин, и отводящую каждой научной дисциплине свою «клетку» с малопроницаемыми «стенами». Более того, сегодня совершенно забыт и утрачен достаточно продуктивный опыт отечественного вузовского образования советского периода, где была выстроена система поэтапного освоения философско-мировоззренческих и социальных дисциплин от первого курса к последнему, служившая хорошей методологической базой освоения конкретных специальностей. Отказ от её «марксистско-ленинской» идеологической ангажированности

привёл на практике к отказу от самого системного принципа формирования упомянутой целостной «картины мира». Напомним, что на первом курсе осваивалась история (хотя и, повторим, как «история КПСС»), на втором – философия и социология (в виде марксистского «исторического материализма»), на третьем – философская аксиология – этика и эстетика, а также религиоведение (в виде «научного атеизма»), на четвёртом – экономическая наука (в виде политэкономии капитализма и социализма), наконец, на пятом – политология (в виде «научного коммунизма»). Эта система знания занимала не первые два курса обучения (как это происходит в современном «укороченном» на один год бакалавриате), а весь период обучения, давая при этом серьёзные результаты, позволявшие говорить даже о «лучшей в мире» системе образования. Оставляя «за скобками» эти оценки, а также конкретную идеологическую ангажированность указанной системы, нельзя не признать её логичность, универсальность и эффективность, которые вполне могли бы быть использованы в современном отечественном вузовском образовании. Речь идёт, разумеется, не о возвращении к примату марксистско-ленинского мировоззрения (хотя знание, например, марксистской политэкономии позволяет лучше понять законы эволюции современного капиталистического общества), а об использовании самих принципов, технологии поэтапного «построения» научной картины мира, освоения социального знания. Отметим здесь, что, разумеется, далеки от идеализации указанной вузовской системы построения картины мира. Стоит, например, обратить внимание на то, что в ней, например, не нашлось места такой важной и всевозрастающей в своей актуальности области знания как этнологическое, вступающей в явное противоречие с основным постулатом марксизма, согласно которому основным и решающим двигателем истории и социального прогресса является классовая борьба.

Не имея в рамках данной статьи возможности подробнее остановиться на этой системе в целом, рассмотрим всего лишь один из её компонентов – аксиологический. Речь идёт, в частности, о том, что такие важные и во многом решающие с точки зрения формирования ценностных ориентаций личности дисциплины как этика и эстетика, сегодня, когда значимость ценностных ориентаций в области морали и нравственности, в эстетической сфере неизмеримо возрастает, оказались практически вытеснены из вузовского образования. Сегодня ценностные ориентации в значительной степени формируются «всепроникающей» массовой культурой, всевозможными «реалити-шоу» и развлекательными телепрограммами (не говоря уже об ужасающем в своей вседозволенности и никак не регулируемом интернет-пространстве).

Остановимся более подробно на эстетике, непосредственно связанной с формированием художественно-эстетической культуры личности. Разумеется, художественно-эстетическая культура личности не формируется только учебной дисциплиной «эстетика», хотя нельзя недооценивать огромную и во многом решающую роль её «знаниевого» компонента. Не случайно выдающийся отечественный психолог Л. С. Выготский – автор написанной почти 100 лет назад и до сих пор не превзойдённой работы «Психология искусства» - называл художественные эмоции «умными эмоциями». Методологическая порочность коммерциализированного образования состоит, в частности, в том, что в его основе – игнорирование принципиального различия между т. н. «витальными», естественными потребностями человека и потребностями духовными, в частности, эстетическими. Если первые консервативны, связаны прежде всего с биологией, физиологией человека и не рассчитаны на какое-либо развитие, то духовные потребности это то, что требует такого развития, «возвышения». В этом состоит едва ли не главная функция и образования, и культуры. Но на практике образовательные и

культурные потребности сегодня в духе идеологии «общества потребления» рассматриваются как нечто якобы «естественным» путём «данное» и требующее «удовлетворения». Парадокс состоит в том, что так называемая массовая коммерческая культура (и, соответственно, массовое коммерческое образование) сами формируют те самые потребности, на которые затем и ссылаются в ответ на критику засилья, в частности, в экранно-информационном пространстве насилия, аморализма, безобразного, низменного, формирующего и соответствующую культуру, далёкую от нравственных и эстетических идеалов.

Это выражается, в частности, и в технократизации мироотношения современного человека, в подмене ценностей гуманистических – ценностями «технологическими». О. В. Васильева справедливо замечает: «Все технологические «прорывы» и «гаджеты» мы нарекаем изобретениями, «улучшающим качество человеческой жизни», но почему кто-то незаметно провёл знак равенства между «качеством бытового функционирования» и «качеством восприятия и воссоздания»? По каким логическим или фразеологическим законам возникло это объединение? Почему сфера, ориентированная на механическое замещение тех физических навыков человеческой природы, которые необходимы и являются обязательными для всей планетарной биосреды, провозгласили доминантной идеей современной эпохи, вместо того, что бы ужаснуться собственному намерению лишить человека необходимой и независимой дееспособности и в настоящем, и в ближайшем обозримом будущем?» [1, с.22].

В этом русле осуществляется и основное воздействие так называемой «глобализации», воспринимаемой как нечто фатальное, неизбежное и при этом «неуправляемое». С одной стороны, глобализация может пониматься как вполне «естественный» и закономерный процесс сближения культур, расширения информационного пространства, развитие

коммуникативных связей, культурное взаимообогащение. С другой стороны, сегодня доминантой этого процесса оказывается совсем другое – нивелирование культурных различий, деиндивидуализация культуры, лишение этнонациональных культур своего неповторимого «лица», своих традиций и ценностей, фетишизация технологий, наконец, гомогенизация культуры – приведение её к однородности, одноцветности. Очень заметно, что количественная сторона здесь явно преобладает над качественной: так, например, потребителей новейших моделей гаджетов, гонка за которыми превращается в «смысл жизни», в маркер «современности», «престижности», интересуется, прежде всего, скорость получения и объём, но не качество информации.

Увы, здесь, на наш взгляд, находит свою реализацию потребительская концепция общества и культуры. Однозначность реакции потребителя на «товар» имеет, прежде всего, коммерческий смысл – даёт возможность «просчитать» и спланировать прибыль от реализации. Это находится в вопиющем противоречии с художественно-эстетической культурой, где индивидуальность, «сотворческий» характер восприятия является конститутивным, имманентным свойством художественной коммуникации. В этом смысле, на наш взгляд, совершенно неприемлемыми являются вполне официальные и общепринятые сегодня в культурной политике термины «культурное потребление», «художественное потребление». В потреблении продукт уничтожается или «стирается», ветшает, соответственно, требует замены, воспроизводства, приносящего и новую прибыль. В художественно-эстетической коммуникации «продукт» осваивается личностью, «входит» в его духовную жизнь.

Вследствие этого, есть все основания говорить о нарастающем по мере технократизации и коммерциализации общественного сознания кризисе художественно-эстетической культуры. Обращаясь к

ретроспективе художественно-эстетической культуры, позволим себе и такое, возможно, достаточно спорное утверждение: дисгармония в эстетическом восприятии мира и художественном творчестве возникла достаточно давно и во многом благодаря торжеству европоцентризма, точнее, традиционного европейского рационализма. Заметим, что все получившие в Европе развитие виды искусства ориентированы только на зрение и слух. Обоняние и осязание, также способные быть каналами эстетического восприятия мира и «творчество порождающими» факторами человеческой деятельности (такowymi они являлись, очевидно, в восточном «искусстве любви»), художественно-творческого развития не получили, хотя обладают мощным воздействием на эмоционально-чувственную сферу психологии личности. Причина этого, очевидно, опять-таки не в качественном, а в количественном факторе: зрение и слух – наиболее «информоёмкие» каналы восприятия информации, соответственно, обладающие и большими (в количественном смысле) возможностями воздействия на человека. А среди этих двух – зрение оказывается «лидером», так как «поставляет» примерно 80% всей информации. И именно это, на наш взгляд, с одной стороны, оказывается основной причиной того процесса, который сегодня именуется «визуализацией культуры»; а с другой стороны, участвует в нарастании процесса «интонационного кризиса», процесса явной деградации массовой музыкальной культуры. Формирование музыкальной культуры, способности «мыслить звуками» (тем более во «временном развёртывании» интонационно-образного звукового материала) требует значительных усилий. Музыкальное восприятие не связано с наглядными, визуально узнаваемыми предметными образами, что его значительно усложняет. Причём способность интонирования, возможно, наиболее полно выразившаяся именно в музыкальном искусстве, относится к базовым эстетическим способностям, является выражением гибкости,

подвижности и многокрасочности эмоционально-чувственного мира личности. Более того интонация это то, что является важнейшей стороной образности не только в музыке, но и в других видах искусства – скульптуре, живописи, графике, хореографии, художественной литературе, декоративно-прикладном искусстве.

Таким образом, говоря об интонационном кризисе, мы говорим о кризисе художественно-эстетической культуры в целом. По сути дела исчезает то, что когда – то успешно развивалось в народной педагогике, народном художественно-эстетическом воспитании, основанном прежде всего на эстетическом восприятии красок и «интонаций» природы. К числу попыток «вернуться» в образовании к этой важнейшей стороне художественно-эстетического воспитания можно, очевидно, отнести разработанные и применяемые некоторыми отечественными педагогами (Б. М. Неменским, Д. Б. Кабалевским) уроками «Музыки природы». В бытовой музыкально-танцевальной культуре сегодня преобладают опять-таки в основном количественные факторы воздействия – громкость, скорость, простой метроритм (бит), заставляющие соответствующим образом двигаться, деформируя при этом, танцевально-пластическую культуру, упрощая пластическую интонацию, девальвируя «язык тела». Это заставляет вспомнить попытки «культивирования» на сцене в 30-х годах XX века «на гребне индустриализации» так называемого «балета машин», интонационно-пластический язык которого носил не «человеческий», а вполне «машинный» характер, так как воспроизводил движения различных механизмов. Своеобразная «механизация» (точнее, «роботизация») наблюдается и в современных молодёжных танцевальных стилях. Впрочем, это проблема «интонационного кризиса» заслуживает отдельного и специального анализа, который выходит за рамки данной статьи.

Вернёмся к затронутой выше проблеме «визуализации культуры», с которой связано, на наш взгляд, некоторое нарушение гармонии в

развитии художественно-эстетических способностей и потребностей личности. В работах некоторых современных авторов «визуализация» воспринимается как некий «новый» закономерный и неизбежный этап развития современной художественно-эстетической культуры. Речь идёт, в частности, о кардинальной, фундаментальной смене языка общения с «вербального» на «визуальный». «Вербальный язык, пишет Т. Ю. Серикова, отступает перед идущим ему на смену языком визуальных образов, которые понятны и доступны многим. Он лишён барьеров, возникающих из-за незнания иностранных языков. Минусом вербальной передачи информации является смысловая многозначность, а значит неточность. Визуальный же образ более доходчив и предельно конкретен» [2, с.144]. И далее, ссылаясь на Б. Эдвардса: «Не трудно предположить, что новый язык, язык будущего будет опираться во многом на визуальные образы, символы и знаки» [3, с.24]. Исходя из вышесказанного, таким образом, можно предположить, что главным критерием ценности нового «художественного языка» будут эти же смысловая однозначность, точность, доходчивость и предельная конкретность. Такую перспективу, на наш взгляд, трудно назвать вдохновляющей (!)

Одним из вариантов отмеченной выше тенденции можно считать идею кардинальной смены «вербального типа культуры» на «экранный», господство которого сегодня проявляется, в частности, в том «гаджетном» буме, который охватил человечество в последние годы. Здесь, на наш взгляд, следует обратиться к одному из самых главных свойств художественно-эстетической коммуникации, связанной с самой природой художественного творчества и восприятия. Речь идёт о проблеме «художественной условности». Уникальность искусства как феномена культуры заключается, прежде всего, в том, что оно созидает как бы «вторую», художественную реальность, благодаря которой возникает возможность почти безграничного расширения индивидуального

человеческого опыта (мы погружаемся во множество «жизней», переносимся в другие эпохи, в прошлое и будущее, оказываемся «участниками» многих событий, переживаем природные и социальные катаклизмы и т.д.). Но всё это, во всех смыслах «неумещающееся» в границах индивидуальной человеческой жизни, возможно только потому, что между реальной жизнью и художественно-образной реальностью есть некая дистанция, и ещё потому, что художественная реальность нами переживается иначе, чем реальность жизненная. Именно поэтому одной из центральных проблем теории искусства, эстетики и культурологии стала проблема специфики художественных эмоций. Л. С. Выготский утверждал, что «именно задержка наружного проявления является отличительным симптомом художественной эмоции при сохранении ее необычайной силы. Мы могли бы показать, что искусство есть центральная эмоция или эмоция, разрешающаяся преимущественно в коре головного мозга. Эмоции искусства суть умные эмоции. Вместо того чтобы проявиться в сжимании кулаков и в дрожи, они разрешаются преимущественно в образах фантазии. Дидро совершенно прав, когда говорит, что актер плачет настоящими слезами, но слезы его текут из мозга, и этим он выражает самую сущность художественной реакции как таковой» [4, с.268]. И далее: «...основой эстетической реакции являются вызываемые искусством аффекты, переживаемые нами со всей реальностью и силой, но находящие себе разряд в той деятельности фантазии, которой требует от нас всякий раз восприятие искусства. Благодаря этому центральному разряду чрезвычайно задерживается и подавляется внешняя моторная сторона аффекта, и нам начинает казаться, что мы переживаем только призрачные чувства. На этом единстве чувства и фантазии и основано всякое искусство» [4, с.273-274].

Итак, одним из главных условий подлинного восприятия произведения искусства является наличие художественной условности,

наличие некой дистанции между жизненной и художественной реальностью. Особенно очевидным это становится в тех видах искусства, которые воспроизводят жизнь «в формах самой жизни» – театре, кино, теле – искусстве. Так, в частности, экран как бы изначально, искусственно создаёт дистанцию между жизнью и художественным образом, являясь осязаемой границей между ними. Но, современные технологии, в частности компьютерные, развиваются в сторону «преодоления» этой границы, дистанции между жизненной и виртуальной реальностью, добываясь такой степени достоверности изображения, такой его многомерности, при которой можно утратить «чувство реальности» и «перейти» в её другое, искусственно созданное измерение. И вот здесь, на наш взгляд, то, что хорошо (и прибыльно) для игровых технологий (использующих, в частности, т. н. виртуальные шлемы), оказывается плохо для художественной коммуникации, так как направлено на «снятие» художественной условности. Во всяком случае, именно в этом направлении и развивается технологический прогресс в русле визуализации культуры.

Совершенно очевидно, что задачей художественно-эстетического образования и воспитания является формирование личности, способной к адекватному восприятию искусства, способной включаться в художественно-эстетическую коммуникацию, не «потребляя» искусство, а духовно осваивая его особый художественно-образный язык. Сегодня, когда границы искусства и жизни, критерии художественности размыты и даже сняты в постмодернистском культурном дискурсе, это становится в высшей степени актуальной, но и чрезвычайно сложной проблемой. Художественно-эстетическая недостаточность образования должна осознаваться как аналог недостаточности сердечной.

Список литературы

1. Васильева О. В. Антропологический ракурс современных социокультурных представлений // Искусство и образование, 2016. – № 3 (101). – С. 22.
2. Серикова Т. Ю. Визуализация современной культуры как искусствоведческая проблема // Вестник Татарского гуманитарно-педагогического университета, 2010. – № 3 (21). – С. 144.
3. Эдвардс Б. Художник внутри нас. – Минск, 2000. – С. 24.
4. Выготский Л. С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1968. – С. 268. С. 273-274.

УДК 378.1

ИРХЕН ПРИНА ИГОРЕВНА

доктор культурологии,
профессор кафедры философии, истории и теории искусства,
Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой,
профессор кафедры педагогического образования,
проректор по учебной работе НОУ ВПО «ИДПИГО»,
г. Санкт-Петербург

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ КАК ИНСТИТУТ ПРОЕКТИРОВАНИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ РОССИИ

Аннотация: В статье обосновывается художественное образование как институт проектирования культурной среды России. В русле массовизации культуры отмечается противоречие между усложнением языка искусства и упрощением художественных вкусов публики. Актуализируется роль выпускников художественных вузов, успешность инкультурированности которых в немалой степени определяется качественными параметрами институций художественного образования.

Ключевые слова: Культура, культурная среда, социокультурное проектирование, инкультурированность личности, художественное образование.

В истории культуры современная эпоха по праву считается «веком преходящего хаоса» (И.В. Кондаков), в результате преодоления которого вырабатывается новый способ бытия, «новый социальный заказ на модель культуры, государственную культурную политику и культурную среду общества» [10, с. 58]. Обозначая главным требованием времени – «иной тип человека и всей совокупности общественных отношений» [1, с. 63], эксперты акцентируют существенные деформации культурной среды России, обусловленные внутренней противоречивостью глобализации. Среди них: ускоренный переход к информационному обществу в отрыве от традиционной культуры; смещение смыслообразующих ценностей в сторону потребительского гедонизма; агрессивная экспансия массовой культуры; отсутствие адекватной образовательной системы для формирующегося типа культуры и др.

Утвердившееся в последнее время представление о культуре как стратегическом ресурсе развития, ценностно-смысловом мире и области самодвижения личности позволяют обозначить в качестве ее миссии – формирование культурной среды России [1; 5; 6; 10; 13]. Если определить это явление в самом общем виде, то под культурной средой следует понимать исходное начало жизнедеятельности человека и одновременно результат его созидания.

В культурологическом дискурсе данный концепт осмысливается в виде стихийно сложившейся системы культурных предпочтений населения какого-либо локального пространства с определенными идеологическими, эстетическими, нравственными особенностями [13]. Понимание культурной среды как совокупности целенаправленно созданных условий,

способствующих повышению уровня культуры личности, позволяет рассматривать «человеческое измерение культуры и культурное измерение человека в качестве базовых факторов общественного развития» [1, с. 7]. Культурная среда служит не только важнейшей детерминантой духовного восхождения личности, но и идейно-ценностным «климатом» оздоровления социума.

Уживающиеся в техногенной среде полярные явления – хаос и порядок, гармония и дисгармония, добро и зло – стимулируют поиск средств для противостояния негативу. В условиях экзистенциальной опустошенности большинства россиян именно «искусство ... может стать ареной поисков утраченных ценностных оснований социального бытия» [3, с. 66]. Известно, что формирование ценностей происходит в ходе духовного общения людей и включение искусства в этот процесс придает ему неисчерпаемость и безграничность. Становится все более очевидным, что современная культурная среда России с ее мультимедийным единством разных видов искусства, визуального творчества, Интернет-ресурсов оказывается местом многоплановых художественных коммуникаций. Языки искусств, с их нравственно-эстетическим влиянием на чувства, ум и волю воспринимающего, были и остаются доступными для понимания и сплочения этносов. В этом смысле синергетическая мощь, эмоционально-энергетическое влияние всех видов искусства по сути превращает его в «школу жизни», которая «возделывает» душу зрителя [3; 8; 11].

Стремясь к отождествлению с жизнью, современное искусство активно включается в эксперимент в русле глобальных трендов [7; 8; 9]. При четкой адресности большинства художественных творений, здесь можно проследить разные варианты. Представитель «актуального искусства» фактически отходит от осмысления «вечных» проблем бытия, нарушая преемственность культурной традиции. Неслучайно при внешней

провокационности и погоне за популярностью, подобное искусство зачастую оказывается конформистским по отношению к обществу. «Протестное искусство» как некое действие, преследующее либеральные ориентиры, порождает противоречия между средствами и целью [7, с. 8]. Основой эстетической провокации становится парадокс, побуждающий реципиента пересмотреть стереотипы восприятия и опровергнуть «привычку к красоте» [7, с. 10]. Колеблющиеся при этом «границы доверия зрителя служат фактором для оценки стиля и даже для создания его типологии» [8, с. 107]. В своем тяготении к свободе и возможности бесцензурного самовыражения художник, не чувствующей культурной среды, зачастую оказывается в позиции неприятия публикой.

В русле культурологических представлений М.М. Бахтина, искусство и жизнь обретают единство в личности поэта. Однако, «с ответственностью связана и вина. Не только понести взаимную ответственность должны жизнь и искусство, но и вину друг за друга. Поэт должен помнить, что в пошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодности искусства виновата его нетребовательность и несерьезность жизненных вопросов» [2, с. 7]. Возникающий так называемый «Закон взаимной вины», артикулируя в качестве ведущего императив терпимости, просматривается в противоречии между усложнением языка искусства и упрощением художественных вкусов публики, что приводит к снобизму отдельных социальных групп. Если в западноевропейских странах множится количество крупных симфонических форм, то в России наблюдается отток публики с концертов классической музыки. Снижение общей музыкальной культуры россиян сказывается на сопряженных видах искусства, например балете и театре. Вполне очевидно, что переживаемый балетом определенный кризис во многом детерминирован массовизацией культуры, непониманием населением значения искусства для себя и

общества, неумением адекватно воспринимать художественные творения. Современную публику, «включенную» в культурную жизнь общества, представляет внешне ангажированная «эстетическая толпа» (Г.Тард), которая, руководствуясь законами рынка, останавливает свой выбор на мюзикле или шоу-балете, нежели классических балетных спектаклях. Это позволяет говорить о складывающемся парадоксе в виде несовпадения «идеального» представления о классике и ее непонятности большинству россиян. В реальности достаточно высокий статус элитарного искусства наталкивается на доминирование потоков массовой культуры. Сегмент потребительского художественного рынка в российских регионах, с одной стороны, ограничен «живыми» концертами филармонии и образовательных организаций культуры и искусства. С другой – налицо жесткий отбор «раскрученных» композиторов-классиков и четкая адресность их альбомов («The Best», «Remake») с «просеянным» слоем классики. Редуцирование искусства сугубо потребностями в рекреации влечет к утрате культуры восприятия классики, к разрушению слоя художественно подготовленной аудитории. В то же время обращение к искусству рассматривается как условие эффективности государственной культурной политики [11]. Поэтому выживание культуры во многом зависит от выпускников художественных вузов, способных формировать публику, выступать просветителями и популяризаторами классического наследия.

Между тем, непрерывное разновекторное воздействие на художественный процесс постоянно меняет ситуацию, которая в отдельно взятом российском регионе и в федеральных центрах неодинакова. Если, например, в уральских регионах акцент делается преимущественно на традиционную культуру, самобытность проживающих этносов, то художественные институции столичных мегаполисов становятся своеобразным «камертоном» для проектирования символов и смыслов

самой среды. В Санкт-Петербурге, например, эта среда многомерна и насыщена в театральном, балетном, музыкальном воплощении. Став брендом культурной среды страны, русский балет в силу своей сущностной духовности, устремленности к трем «лика культуры» в условно-ассоциативных формах потрясает зрителей в любом уголке глобального мира.

Транслятором и интерпретатором философии балетного спектакля является артист, выпускник профессиональной балетной школы, степень духовности которого служит основой для наполнения канона партии неповторимой эмоционально-интеллектуальной нюансировкой. При этом духовность как культурная ценность личности перманентно совершенствуется через анализ себя в соответствии с ценностями-идеалами [6, с. 19]. Отсюда вытекает дилемма: либо профессиональная редукция специалиста сугубо «компетентным набором», либо диалектическое единство компетенций с созидательным типом отношения к профессии. «Взращивание» потенциального субъекта творчества намечает необходимость фокусирования на инкультурированности личности, ее включенности в созидательную, ценностно-смысловую деятельность; владении нормами и правилами этикета, коммуникативно-технологическими установками взаимоотношений, нравственно-регулирующей рефлексией.

Взаимосвязь внутреннего мира и ценностей культуры в определенной степени «подпитывается» индивидуально-личностными переживаниями и художественными впечатлениями, которые стимулируют творческие интенции. Однако, как справедливо отмечает видный философ М.М. Шибяева, индивидуальная потребность в приобщении к прекрасному лишь способствует «формированию у человека ценностных ориентаций, но не обеспечивает процессуальный и продуктивный характер освоения им эстетических и художественных

ценностей» [15, с. 12]. К тому же редукция личностного потенциала сугубо гедонистической потребностью при общении с искусством зачастую тормозит творческую самореализацию человека. Очевидно, здесь необходим действенный интерес к искусству, обладание более развитым воображением, запасом исходных данных, тонкой способностью видеть прекрасное в будничной жизни и необходимостью его защищать, бороться с невежеством. Потребность в эстетическом определяет интерес к нему. Успешность инкультурированности в немалой степени определяется качественными параметрами институций художественного образования.

По мнению крупнейшего исследователя в области культурологии А.Я.Флиера, развитие культурной среды предусматривает, прежде всего, наращивание численности активных участников культурной жизни, ее усложнение и выработку новых требований к качеству культурной работы [13]. Учитывая, что формируемые культурные потребности не суммируются чисто механически посредством перекачивания духовного наполнения среды во внутренний мир личности, можно говорить о временном смещении культурно-средовых воздействий на личность, результат которого проявляется не сразу. Вместе с тем, человек как неотъемлемая составляющая, субъект и одновременно объект культурной среды, определяет и структурирует ее.

Одним из институтов проектирования культурной среды выступает художественное образование, которое предстает в качестве «локомотива» общества, формирующего художественные предпочтения, а шире – нравственный, интеллектуальный и ресурсный потенциал государства.

Наиболее выпукло это можно проследить на примере образования в области дизайна. Если на протяжении всего XX века дизайнерские разработки выделялись созданием агитационно-массовой видеосферы общества, то современные реалии демонстрируют новый уровень ценностно-смысловых конфигураций дизайна, сопряженных с иным

отношением к жизни, к культуре и миру в целом [14]. Тотальность современного дизайна выражается прежде всего в преодолении традиционной оппозиции: духовно-предметного – технологичного; традиционного – инновационного; высокого искусства – «тотального зрелища»; картины – поп-арта [14, с. 35].

Включение дизайна в индустрию развлекательного досуга можно обнаружить в культурных практиках регионов. Так, например, организованное в Барселоне соревнование по украшению улиц привычными предметами (банками из-под сладких напитков, пластиковыми бутылками, коробками и др.) силами самих горожан в рамках фестиваля уличной культуры маркирует иной характер потребления продуктов дизайна. «Оставаясь за порогом молчания» [9], тотальное искусство детерминировано влиянием массовой культуры с ее условностью упрощенной символики. Неслучайно новый, более высокий уровень стандартизации образной системы дизайн обретает лишь в руках профессионалов. Достаточно вспомнить Фестиваль песчаных скульптур в Санкт-Петербурге (2016 г.), тематически разнообразные и масштабные композиции которого «отражают идею реинтерпретации продуктов дизайна в артефакты культуры» [14, с. 38] и обогащают эстетическое пространство повседневности.

Следует отметить и вклад студентов художественных вузов в проектирование инновационных решений для городской культурной среды. Среди них: варианты логотипа «Хочу в Гатчину!», призванного стать одним из официальных логотипов Государственного музея-заповедника «Гатчина»; проекты по улучшению Васильевского острова северной столицы (от создания временных сооружений до новой целостной инфраструктурной концепции); наконец, проекты по визуализации главного стратегического документа Санкт-Петербурга – «Стратегии-2030». Это позволяет говорить о том, что в культурной среде

формируется потенциал развития и самой образовательной системы, и взаимодействующих с ней других социально-экономических подсистем.

Культурная среда как постоянно меняющееся образование в каждый конкретный период отражает результат культурно-исторического развития. Подвергаясь воздействию глобализационных процессов, культурная среда российских регионов во многом остается агрессивной, пошлой, меркантильной. Формирующийся «инокультурный габитус» (П. Бурдье) в виде устойчивой матрицы среды инициирует готовность выбора новых привычек, паттернов поведения и образа жизни в целом.

В условиях прозрачности и открытости границ культурная среда «регионов особого внимания» оказывается ареной ожесточенной борьбы за сферу влияния. Возникающая угроза национально-культурной идентичности на русско-китайском приграничье Дальнего Востока страны обуславливает появление культуры-посредника со своими особыми структурами, предназначенными для граждан другого государства. С одной стороны, это позволяет сгладить межкультурные различия и преодолеть «образ чужого», с другой – устранить традиции «имперского» освоения региона через наращивание влияния элитарной культуры и специфически региональных форм художественной жизни. Предпринятое в этой связи расширение балетного сегмента культурной среды в сторону Востока посредством открытия в 2016 г. Приморской сцены Мариинского театра и филиала Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой во Владивостоке позволит подготовить молодые профессиональные кадры для развивающейся театральной балетной площадки, тем самым сохранив идентичность «русского мира».

Как показывает авторское социологическое исследование в восьми регионах Центрального и Уральского федеральных округов (выборка 937 обучающихся вузов художественного профиля), современная молодежь не придает должного значения культурно-средовым влияниям [4]. Между

тем, даже студенты, не интересующиеся культурой региона своей учебы, на подсознательном уровне оказываются «втянутыми» в глобализационный процесс. Пребывание в состоянии потенциального маргинализма образует «ножницы» между художественными предпочтениями и внутренней духовно-культурной практикой. Ущемляющий личность разрыв можно скорректировать через образовательную систему с ее ориентацией на социально-духовную составляющую, а не только на «выхощенный» профессионализм, который «сжимает» возможный круг проявления творческих дарований.

В процессе творческой самореализации личность проектирует новый уровень культурной среды. В противном случае можно наблюдать вымывание культурно-нравственного потенциала из среды обитания людей, ее деформации с последующим деструктивным воздействием на личность. Представляется очевидным, что современный человек от внутренних, духовных смыслов культуры «ушел» во внешние, потребительские, материальные. Деформированные смыслы необходимо восстановить, вновь сформировать через институты художественного образования. Сегодня оно нуждается, с одной стороны, в модернизации, основанной на культурном наследии российского социума, его ментальных особенностях, с другой – в гармонизации запросов государства и населения, которые порой расходятся с запросами работодателей.

Известно, что лишаясь необходимой среды для воспроизводства ценностей, культура утрачивает свою жизнеспособность. В этой связи удержание стабильного сегмента позволяет сохранить культурную среду российских регионов, сгладить воздействия «инокультурного габитуса». В городах-мегаполисах, где активно практикуется приглашение именитых зарубежных хореографов, расширение репертуара академических театров, увеличение балетных трупп, степень востребованности русского балета сохраняется для самой разной аудитории: от балетоманов до разовых

посетителей. Однако полноценными потребителями культурно-художественного текста можно считать лишь зрителей, в полной мере освоивших восприятие всех элементов балетного спектакля. Кроме того, в последние годы балет оказывается в трендовом потоке, подстегиваемом выходом на экраны драмы Д. Аронофски «Черный лебедь» (2010 г.). Спецификация влияния искусства балета на культурную среду города породила метафору «балетный Петербург», уже ставшей идеологемой. Даже простой перечень «знаковых» международных балетных фестивалей («Мариинский», «Dance Open»), фестивалей искусств («Дягилев P.S.», «Звезды белых ночей») и профильных вузов (Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, Академия танца Бориса Эйфмана и др.) позволяет говорить о корреляции художественных институций с культурной средой северной столицы, основой взаимодействия которых оказывается художественное просвещение народа.

Таким образом, проектирование культурной среды высвечивает необходимость защиты от невежества как своеобразный «ответ» на глобальные «вызовы» современности. Результатом взаимодействия художественных институций и культурной среды становится взаимообусловленное изменение их состояний, которое, с одной стороны, обеспечивает артикуляцию и взаимообогащение культурных смыслов, с другой – обретение художественных ориентаций, непрерывную художественную «шлифовку» человеческой природы. Проектирование культурной среды в диалектике реального и идеального востребует институции художественного образования в качестве ресурсоемкого механизма для поддержки гражданского общества и государства в целом.

Список литературы

1. Абдулатипов Р.Г. Ресурсы культуры и проектирование будущего: моногр. – М.: МГУКИ, 2011. – 212 с.

2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Изд. 2-е. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.

3. Дробышева Е.Э. Искусство в поисках аксиологических оснований архитектоники культуры // Вопросы культурологии, 2010. – №5. – С.66-71.

4. Ирхен И.И. Векторный анализ образовательного процесса сферы культуры и искусства в регионах России // European Social Science Journal. 2014. №3-2 (42). – С. 70-76.

5. Кондаков И.В. Современное состояние наук о культуре в России: достижения, проблемы и перспективы // Мир культуры и культурология: Альманах Научно-образовательного культурологического общества России / гл. ред. И.В. Кондаков. Вып. IV. – СПб.: НОКО, 2015. – С.10-19.

6. Кузнецова Т.В., Ремизов В.А. Теория и практика современных культурных процессов в России // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств, 2014. – №2. – С.15-25.

7. Лаврова С.В. Коммуникативные практики новой музыки: «красота» как опровержение привычки // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение, 2015. – №1. – С.5-17.

8. Меньшиков Л.А. Образовательные стратегии в постмодернистском художественном процессе // III Кагановские чтения. Философия образования и искусство: материалы Всерос. конф. – СПб., 2010. – С.105-114.

9. Меньшиков Л.А. Тотальное искусство за порогом молчания // Парадигма: философско-культурологический альманах, 2005. – №2(2). – С.70-77.

10. Ремизов В.А., Ирхен И.И. Культурная политика современной России: концептуально-средовой анализ // Вопросы культурологии, 2015. – №2. – С. 58-63.

11. Санжеева Л.В. Креативность мышления в искусстве как форма познания культуры // Искусствоведение и культурология, 2012. – №1. – С. 7-10.

12. Синецкий С.Б. Обращение к искусству как условие эффективности государственной культурной политики // Уральский федеральный округ, 2015. – №5. – С. 165-171.

13. Флиер А.Я. Культура как среда: опыт аналитического структурирования // Культура культуры. 2014. №3. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://cult-cult.ru>_(дата обращения: 01.09.2016).

14. Чижиков В.В. Человек в мире тотального дизайна: коммуникативные символы потребления // Вестник Московского гос. университета культуры и искусств, 2011. – №6. – С.33-39.

15. Шибеева М.М. Художественное образование в универсуме культуры // Культура и образование, 2014. – №1 (12). – С.10-15.

УДК 379.4

ТЫХЕЕВА ЮЛИЯ ЦЫРЕНОВНА

доктор философских наук, доцент
кафедры Истории, культурологии и архивного дела,

ФГБОУ ВО «ВСГУТУ», г. Улан-Удэ

СУВОРОВА АНТОНИНА ВЛАДИМИРОВНА

кандидат культурологии, доцент
кафедры Истории, культурологии и архивного дела,

ФГБОУ ВО «ВСГУТУ», г. Улан-Удэ

МУЗЕЙ КАК ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО

Аннотация: Музей – это учреждение, занимающееся собиранием, изучением, хранением и экспонированием культурного наследия, памятников естественной истории, материальной и духовной культуры. В современном образовании музейная педагогика становится одним из

приоритетных направлений, главной целью которой является просветительская деятельность.

Ключевые слова: Музей, музейный экспонат, культурное наследие, музейная педагогика.

Потребность в посещении музеев, знакомстве с их экспозициями в современном обществе опирается на несколько мотивационных причин: поиски смысла жизни, новых духовных и идеологических ориентиров в изменяющемся мире; преодоление чувства социальной незащищенности и неуверенности в будущем; открытие многообразия жизненных путей и способов самореализации.

Каждому из нас неоднократно приходилось бывать в местных и столичных музеях, знакомиться с их экспонатами, восхищаться их красотой и неповторимостью. Что же представляет собой музей?

Музей — один из важнейших институтов социокультурной сферы, основанный на принципах сохранения и распространения ценностей культуры. Благодаря своей природе, музей проявляет некоторое постоянство в отношении сосредоточенных в нем ресурсов, несет «охранительный» смысл, может служить стабилизирующим фактором в жизни общества, выполняя свои исконные обязанности сохранения и актуализации достижений материальной и духовной культуры общества.

Традиционно это понятие обозначало коллекцию предметов (экспонатов) по искусству и науке, затем, с XVIII века, оно включает в себя также здание, где располагаются экспонаты.

Первый музей (Мусейон) в смысле учебного заведения был основан в Александрии Птолемеем I приблизительно в 290 году до нашей эры. В него входили жилые комнаты, столовые помещения, помещения для чтения, ботанический и зоологический сады, обсерватория и библиотека. В отличие от других научных школ, Мусейон субсидировался государством,

и учёные получали жалование. Главный жрец (директор) назначался Птолемеем. К I в. до н. э. библиотека Мусейона насчитывала более 700000 рукописей. Мусейон и большая часть Александрийской Библиотеки были уничтожены приблизительно в 270 году нашей эры. Так мы видим, что в первом музее гармонично сочетались функции хранения и просветительства.

В средневековой Европе произведения искусства (ювелирные изделия, статуи и манускрипты) представлялись для обозрения в монастырях и церквях. В XVII веке при строительстве дворцов стали специально планировать помещения для коллекций картин, скульптур, книг и гравюр. К этому времени в княжеских особняках стали специально создавать помещения для произведений искусства. Эти помещения стали называть кабинетами. Вначале кабинетом был шкаф для хранения маленьких предметов искусства. Затем уже стали кабинетом называть целые комнаты. В дальнейшем кабинет стал особой комнатой, иногда дополненной библиотекой. Его статус подчеркивался тем, что это была сугубо мужская часть дома. Хозяин и его гости вели интеллектуальные беседы. Конечно, часто и антураж кабинетов, и беседы носили налет дилетантизма или даже откровенной показухи (как, например, муляжи книг у героев Д. Голсуорси «Сага о Форсайтах»). Нередко хозяева таких кабинетов в погоне за раритетами становились жертвами мошенников, снабжавших их поддельными экспонатами. Однако надо подчеркнуть, что так формировалось общее отношение к музейным реликвиям, которые рассматривались и как элементы престижа, и одновременно, как свидетельства образованности.

Первым музеем нового типа, открытым для широкой публики, был Британский музей в Лондоне (открыт в 1753 году). Во времена Французской революции и под её влиянием Лувр (открыт в 1793 году) стал первым большим публичным музеем.

В музейных экспозициях посетитель прочитывает «ставшее» время, свершившиеся события, результат человеческой деятельности. В 1992 г. Комитет Организации Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры (ЮНЕСКО) принял «Международную Конвенцию по охране Всемирного культурного и природного наследия», в которой определено понятие «выдающаяся универсальная ценность» и утвердилось несколько основных терминов, таких как «всемирное наследие», «территория наследия», «культурное наследие».

Ретроспективной частью социальной памяти являются результаты духовной жизни прошлых поколений, духовное наследие, овеществленное в виде памятников культуры. Культурное наследие (включая и природное, осознаваемое как таковое сквозь призму определенной культуры) может быть запечатлено в различных формах:

- сооружениях (творениях) — произведениях архитектуры и инженерного искусства вместе с естественными или созданными человеком элементами;
- археологических объектах, пещерах, с имеющимися свидетельствами жизнедеятельности человека и деятельности известных лиц;
- памятниках архитектуры;
- произведениях монументальной скульптуры и монументального живописи;
- археологических памятниках;
- комплексах (ансамблях) — топографически определенных совокупностях отдельных или соединенных между собой сооружений разного назначения, которые отмечаются своей архитектурой и органической связью с ландшафтом.

Функционирование музея как социокультурного института, опирающееся на взаимодействие общества и социокультурной памяти,

происходят на различных уровнях и зависят от широты понимания и содержания, вкладываемого в эти понятия. Восстановление связи людей с их прошлым, наследованием ими культурных традиций предшествующих эпох, передача культурного опыта последующим поколениям немислимы без активного участия музеев.

Музей сохраняет, реставрирует, классифицирует и экспонирует ценности истории и культуры. Каждый предмет музея — это оживший подлинник национального наследия, народного творчества, достояния отечества, сохраняющего духовную ценность. С развитием компьютерной техники и Интернета появились также виртуальные музеи на CD-ROM или в Интернете.

Однако далеко не всякий знает о том, что современный музей представляет собой многопрофильное учреждение, решающее наряду с экспонированием памятников культуры, целый ряд других важных задач, без которых нормальная деятельность музея просто невозможна. Музей ведёт научно-исследовательскую работу с хранящимися ценностями, описывает их. В музее устанавливается атрибуция и датировка экспонатов, подлинность авторов произведений. Большое внимание музей уделяет обновлению и закупке новых экспонатов, реставрационной работе, изданию печатных трудов, в которых представлены целые коллекции или произведения одного мастера. Наконец, музей ведёт просветительскую деятельность среди населения, предоставляя свои экспонаты для всеобщего обозрения.

С XIX века к демонстрационным и просветительским функциям музеев присоединилась научно-исследовательская работа. А с шестидесятых годов XX века началась педагогическая деятельность музеев (специальные проекты для детей, подростков и взрослых). Музей становится образовательным пространством. Задачами музейной педагогики выступает формирование:

- ценностного отношения к культурному наследию, как средств, позволяющих вписывать культуру, в том числе и в ее знаково-символических формах, в пространство социального бытия человека;
- способности к смыслообразованию, что определяет субъектные качества личности, дает ей возможность определять место культуры в пространствах собственного мышления и деятельности, способствует согласованию процессов культурной и социальной идентификации;
- способности к принятию «Другого», как носителя другой культуры, другой позиции, преодолению барьеров «инаковости» в освоении культуры, сохранения собственного смыслового содержания;
- способности осуществлять мышление в диалоговой форме обеспечивает созвучие сознания субъекта и среды, в которую он включается;
- понимания, обеспечивающего «прочтение» музейных экспозиций, формирующих специфическое отношение к вещи как к знаково-символической форме существования культуры;
- способности к деятельности, которая обеспечивает перенос культуры в пространство социального бытия человека, включение ее в интеллектуальный, нравственный и эстетический потенциал личности.
- содержательное расширение экспозиционного пространства посредством привлечения непрофильных материалов (документы, таблицы и т.п.), информационных текстовых сопровождений;
- территориально-содержательное расширение экспозиции посредством создания пространства игрового взаимодействия с игрушками;
- моделирование ситуаций создания и бытия игрушек (мастерская ремесленника, современная детская комната).

Необходимо, чтобы музейные ценности не оставались вещью в себе, а были востребованы обществом.

В Улан-Удэ существуют различные музеи: Бурятский государственный объединенный исторический и архитектурно-художественный музей, Бурятский республиканский художественный музей им. Ц.С. Сампилова, Музей истории Бурятии имени М.Н. Хангалова, Музей литературы Бурятии имени Хоца Намсараева, Музей природы Бурятии, Этнографический музей народов Забайкалья. По нашему мнению, местные музеи могут рассматриваться в качестве важнейшего элемента региональной культуры, а музейная педагогика — составной частью регионального компонента культурологического образования, в котором изучению местных художественных традиций и ценностей отводится решающая роль.

В нашей статье речь пойдет преимущественно об образовательных функциях музея Истории Бурятии им. М.Н. Хангалова. Мы активно использовали экскурсии в процессе преподавания культурологии на всех факультетах ВСГУТУ. Наш педагогический опыт свидетельствует о том, что музейная педагогика оказывается высокоэффективным воспитательным средством в том случае, если она сочетается с традиционными формами обучения — лекциями и практическими занятиями, ориентированными на изучение истории отечественной культуры в органичной связи с историей культуры Бурятии. Обучение в стенах музеев может быть организовано как проведение занятий в залах или как практика.

Музейные экскурсии, беседы и лекции имеют непреходящее значение для художественно-эстетического воспитания населения, особенно — молодежи, на культурных традициях региона, в частности, нашей Бурятии. Музей как образовательное пространство ставит следующие цели:

- стимулировать эмоциональную сферу и воспитывать способность глубоко понимать музейные экспонаты;
- сопереживать их содержанию в процессе восприятия;
- формировать способность прочитывать подлинное содержание экспоната;
- проникать в его внутренний мир;
- постигать его историческую ценность;
- развивать личную культуру художественного восприятия и накапливать эстетический и исторический культурный опыт в ходе общения с подлинными произведениями искусства в среде их бытования;
- формировать чувства национального самосознания и любви к истории Бурятии и её художественным ценностям.

Занятия на экспозиции могут иметь различные цели: от иллюстрирования тех или иных культурных реалий на примере экспонатов и оценивания их художественной или исторической ценности до получения практических навыков по проведению экскурсий. Спецификой культурологического подхода в данном случае представляется характеристика не только и не столько конкретной вещи, сколько тех тенденций и реалий культуры, которые связаны с ней. Возможно, студенты смогут прямо в музейной аудитории выступить с анализом того или иного экспоната, или же им поручить подробное описание какого-либо одного музейного экспоната.

Посещение музея для большинства людей (видимо, исходя из жизненного опыта) обычно ассоциируется либо с участием в организованной экскурсии, либо с «индивидуальным» осмотром экспозиции. Однако экскурсия отнюдь не единственная форма культурно-образовательной работы музея. К базовым формам культурно-образовательной работы относят, кроме экскурсии, лекцию, консультацию, научные чтения (конференции, сессии, заседания и т.п.);

клуб (студия, кружок и т.п.); конкурс (викторина, олимпиада и т.д.); вечер встреч, концерт (киносеанс, театрализованное представление, литературный, литературно-музыкальный вечер и пр.); музейный праздник, семейные абонементы выходного дня, музейную игру, выездной день музея, мастер-класс.

Одна из традиционных форм массовой работы музеев, наряду с экскурсией, – лекция. Лекции могут объединяться в циклы – лектории. Организация лекториев в отечественных музеях предпринимается уже во 2-й половине XIX в. Первоначально для чтения лекций приглашались ведущие специалисты в какой-либо научной области. Сейчас чаще всего лекции читают научные сотрудники соответствующих отделов музея. Особенность музейной лекции — тесная ее связь с музейными коллекциями. Даже если не демонстрируются сами предметы, то чтение лекции обязательно иллюстрируется показом копий, дубликатов, фотографий, слайдов и т.д. Современные технические средства позволяют придать музейной лекции совершенно другой вид, чем это было еще несколько десятилетий назад. Музей Истории Бурятии используют для чтения лекций компьютерный проектор и экран. В зале читаются лекции как для профессиональных (студентов профильных вузов, историков, искусствоведов и т.д.), так и для смешанных аудиторий. В программу лекториев «вплетают» экскурсии по музейным экспозициям, беседы со специалистами, круглые столы.

Традиционная форма работы – консультация. Роль консультанта сродни роли экскурсовода, но работа ведется не с массовым, а с индивидуальным посетителем (или очень узкой группой, объединенной общим интересом, который и способствовал обращению за консультацией). Огромную роль играет появление новых технических средств, а, следовательно, и форм оказания консультационных услуг, прежде всего, компьютерных справочников, каталогов,

информационных систем, открывающих новые возможности и для музея, и для посетителей.

В настоящее время музейщики стараются шагать в ногу со временем и через современную среду обитания популяризировать образ музея. В Национальном музее Республики Бурятия уже разработали QR-коды на постоянной экспозиции русского искусства. Любой желающий фотографирует этот код на свой телефон, и сразу же может прочитать подробную информацию о той или иной работе. Так же при помощи этих кодов можно получить доступ к экспонатам Музея природы и Музея истории Бурятии.

И если многие по определенным причинам не посещают музеи и не могут увидеть экспонаты воочию, то есть хорошая альтернатива – виртуальная экскурсия или 3D – туры. Идти никуда не нужно – в любое время можно дистанционно полюбоваться экспонатами музея, к примеру экспозицией Художественного музея им. Ц.С. Сампилова [1]. На сайте собрана небольшая коллекция музея из картин с прикрепленной к ним аннотацией. Некоторая часть информации на сайте музея переведена на английский язык. Основной упор сделан на работу по привлечению молодежи. А именно – репосты в социальные сети, QR-коды, а так же современные выставки. Одна из последних выставок – «Теория хаоса» замечательного современного художника Зоригто Доржиева. В музее можно посмотреть фильмы, прибегая еще к одному источнику современных технологий. Музей – это современная площадка, которая призвана работать как на реального, так и виртуального посетителя.

Первоначально в рамках краеведческой работы музея вырабатывались такие формы работы, как кружок, студия, клуб и т.п. Все это формы массовой работы, призванные объединить единомышленников. Принципиальное отличие между ними зависит от способа организации объединения. Тематика кружков, студий задается самим музеем исходя из

его представлений о направлениях массовой просветительской работы и корректируется в зависимости от проявленного интереса к их работе или отсутствия такового. Клуб – самоорганизующийся организм. Студии, кружки, клубы возможны и вне музеев. В рамках музеев специфика их деятельности состоит в активном участии музейных специалистов. Кружки, студии, как правило, возглавляет работник музея, выступающий в роли педагога, консультанта, методического руководителя. Что касается клубов, то они имеют Советы (или иные руководящие органы), в которые включаются музейные специалисты. Музейный специалист выступает в работе клуба как профессиональный консультант и в проведении каких-то исследований, и в подготовке выставок, и собственно как научный консультант. Каких-то возрастных ограничений для организации клубов или кружков нет (только с большой «натяжкой» можно отнести студию и кружок к «детским» формам работы, а клуб – ко «взрослым»). Интерес к этим формам работы со стороны различных возрастных групп во многом зависит от тематики.

В музеях проводятся конкурсы, викторины, олимпиады. Они способствуют знакомству участников с музейными коллекциями и закреплению теоретических знаний через освоение музейных экспозиций.

Популярной формой музейной культурно-образовательной работы с детской аудиторией стали ролевые игры. Примером могут служить игры по программам «Экологическое краеведение» и культурно-образовательные программы «Музей – младшим школьникам». В музее создали программу-игру изучения народного костюма через изготовление «новоделов», т.е. аналогов крестьянских костюмов конца XIX – начала XX вв. Дети учатся изготавливать небольшие изделия с применением техники народных промыслов, им разрешают примерить изготовленные музейными работниками костюмы и украшения. А также под руководством музейных

работников разыгрываются ролевые спектакли: сватовство, деревенская свадьба, посиделки, масленица и пр.

В рамках музейной работы мастер-классы имеют определенное своеобразие. Первыми их начали применять этнографические музеи, включавшие в процесс демонстрации экспозиционных комплексов ансамблевого типа живые «экспонаты»: актеров, демонстрировавших, как жили люди данной культуры, эпохи, как изготовлялись и использовались различные предметы в повседневной или праздничной жизни этих культур. В этом смысле мастер-класс в музее можно воспринимать и как еще один метод построения музейной экспозиции. Мастер-класс предполагает активное использование музейных предметов или их копий, ознакомление с принципами и методами изготовления этих предметов, что позволяет посетителю стать активным участником экспозиционной работы.

Музеи на сегодняшний день озабочены проблемой освоения новых сфер коммуникативного воздействия. Предоставляются возможности приобретения видеоряда музейных коллекций. На базе Музея города начинают функционировать различные учебно-производственные мастерские, где каждый желающий может освоить старинные технологии и изготовить своими руками сувениры и утилитарные вещи, воссоздавая традиционные приёмы. Музей проводит занятия, развивающие мышление и творческие потенции.

Музей становится одним из публичных мест социальной легитимации современного гражданина и специалиста. Связано это с изменением ценностных ориентаций общества в целом. В этом плане атмосфера музея способствует формированию социальной и психологической устойчивости молодых людей.

Интегральные формы культурно-образовательной работы получают все большее распространение в современной музейной практике. Выбирая

предпочтительные формы работы, музей должен учитывать интересы своей аудитории (реальной и потенциальной), изучать эти интересы и потребности, обеспечивая обратную связь «музей-посетитель».

Музейные экскурсии, беседы, лекции и современные медиа-средства являются хорошо апробированным методом этического, экологического и идеологического воспитания и образования. Музеи могут рассматриваться в качестве важнейшего элемента культуры, а музейная педагогика - составной частью культурологического образования.

УДК 378.147:74 052 **АСАЛХАНОВА МАРИНА ВИКТОРОВНА**

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры культурологии и искусства,

ГАОУ ВО ЛО «ЛГУ имени А.С. Пушкина»,

доцент кафедры театральной техники и технологии СПбГАТИ,

член Союза художников России, член Союза театральных деятелей

КЛУБНИКИНА СОФЬЯ АНАТОЛЬЕВНА

доцент кафедры культурологии и искусства,

ГАОУ ВО ЛО «ЛГУ имени А.С. Пушкина»,

член Союза художников России

СКАКУН АНАТОЛИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ

старший преподаватель кафедры культурологии и искусства

ГАОУ ВО ЛО «ЛГУ им. А.С. Пушкина»,

г. Санкт-Петербург

КОЛЛАЖ КАК ИСКУССТВО И МЕТОД ОБУЧЕНИЯ

Аннотация: Исследование коллажа как самостоятельного художественного произведения, как техники и творческого метода создания произведения. Анализ пропедевтического курса основных учебных заведений начала XX века показал, что коллаж – один из

действенных методов обучения и творчества, раскрывающий художественные, эмоциональные и психологические особенности учащегося.

Ключевые слова: Коллаж, культура, искусство, история, образование, обучение, современность.

Коллаж (от франц. слова «collage» - наклеивание) - технический прием в изобразительном искусстве, предполагающий наклеивание на какую-либо основу материалов, отличающихся от нее по цвету и фактуре. Коллажем также называется произведение, целиком выполненное этим способом. В изобразительное искусство коллаж был введен кубистами, футуристами и дадаистами, практиковавшими приклеивание к холсту обрывков газет, фотографий, кусков ткани и т.д.

Родоначальником коллажа считают французского художника-кубиста Жоржа Брака. В 1913 году Брак использовал в работе оригинальный прием – наклеивание на картон полос окрашенной бумаги. А чтобы фактура бумаги получалась более эффектной, художник добавил в краску песок. Вскоре к нему присоединился единомышленник – Пабло Пикассо. В течение нескольких лет Брак и Пикассо работают совместно. В дело идут клочки газет, обрывки обоев, плакатов, куски тканей... В результате творческого поиска выяснилось, что даже самые обычные материалы в сочетании друг с другом на специально подобранном фоне становятся необыкновенно выразительными. Первая работа Пикассо, сделанная в новой технике - «Натюрморт с плетеным стулом». Сегодня это произведение, как и другие «картинки с наклейками», принадлежащие художнику, считают шедевром. А когда-то мало кто мог их оценить по достоинству. Картины, созданные из этикеток, фотографий, газетных вырезок и т.п., большей частью шокировали публику. Тем не менее, искусство коллажа продолжало развиваться и ему отдали дань многие

художники. Так, коллаж занимает заметное место в творчестве Анри Матисса. Художник придумал разновидность коллажа – декупаж, столь популярный в наше время. Этот прием означает использование главным образом двух действий – вырезания (или кроения) и составления картин из полученных деталей. Комбинируя вырезанные из цветной бумаги различные фигуры, Матисс создавал произведения, отличающиеся простыми и, вместе с тем гармоничными формами.

В 1930-е годы интерес к коллажу пошел на убыль, но уже в 1950-е вспыхнул с новой силой (в русле появившегося тогда на Западе художественного течения поп-арт). Коллажи того времени отражают его дух, эмоции, настроение и художественные вкусы. Художники использовали коллаж не только для создания предметных композиций, но и для решения пластических задач формообразования, композиционного решения и необходимой колористической гаммы произведения. В России в технике коллажа работали А. Лентулов, Л. Попова, В. Еромолаева, В. Лебедев, М. Ларионов, Н. Гончарова, Ю. Анненков и др. А. Родченко называл свои коллажи-работы (1914 г.) «натюрмортами». По мнению художника, общее между коллажом, как способом работы и натюрмортом – это возможность свободно перемещать незафиксированные объекты, меняя таким образом «угол зрения» на постановку [6, с. 317]. Аристарх Лентулов сочетал в своих полотнах живописные фрагменты с наклеенными кусочками фольги и цветной бумаги. Его наиболее яркие работы, созданные в этой технике в 1914-1915 г.г. - панно «Москва», «Василий Блаженный» и «Корабль».

Коллаж обладает сильным эмоциональным воздействием. Поэтому к нему нередко прибегали советские карикатуристы (например, художники М. В. Куприянов, П. Н. Крылов и Н. А. Соколов, вошедшие в историю под псевдонимом Кукрыниксы). Сергей Параджанов называл коллаж «прессованным фильмом». Используя журнальные вырезки, обрывки

ткани, куски стекла, перья, листья и цветы, Параджанов создавал своеобразные коллажи - драматические произведения. Каждый его коллаж – целая история, в которой практически любой предмет служит «краской» для картины. Слова, написанные кинорежиссером А.Тарковским о коллажах С. Параджанова, очень точно определяют возможности такого метода работы: «между замыслом и исполнением нет разницы – он не успеет ничего растерять. Эмоциональность, которая лежит в начале...творческого процесса, доходит до результата не расплескавшись» [3, с. 338].

Как технический прием коллаж уже давно нашел свое применение в сценическом дизайне и в технологии производства театральных костюмов и декораций. В 1920-е годы в эскизы для спектакля В. Мейерхольда, кроме традиционных гуашевых красок, туши и лака Л. Попова добавила тканевые и бумажные фрагменты. Стоит отметить, что Л. Попова в свое время была также автором коллажей-эскизов для рисунков-образцов некоторых промышленных тканей (орнаментов, вышивок и аппликаций). Благодаря коллажным разработкам А. Веснина для спектакля «Федра» Ж. Расина (Камерный театр, 1922 г.) устоявшимся классическим законам было найдено новое выражение на сцене. Известны фактурные эскизы – коллажи братьев В. и Г. Стенбергов к спектаклю этого же театра «Святая Иоанна» Б. Шоу. Н. Гончарова, А. Экстер вводили в нарисованные красками эскизы костюмов кусочки и фрагменты различных тканей. Эскиз Н.Гончаровой «Архангел» к балету-мистерии «Литургия» (1915-1916 гг.) создан из фрагментов ткани, фольги, цветной бумаги, красок и графитных карандашей. У Михаила Ларионова в такой же технике выполнены эскизы к балетному спектаклю «Полуночное солнце».[1].

Современными разновидностями коллажа являются: аппликация, ассамбляж, бриколаж, декупаж, монтаж. Художники продолжают поиски, открывая новые возможности создания коллажей. Сегодня популярно не

столько склеивание различных деталей, сколько их наложение и наслоение. При этом материалы могут быть совершенно различными по цвету, форме и фактуре. Сочетается, казалось бы, совершенно несовместимое. Как один из способов выполнения графических работ активно развивается компьютерный коллаж.

В начале XX века коллаж становится одним из педагогических приемов обучения в художественных объединениях. В новых учебных заведениях этого времени - ВХУМЕМАСе и Баухаусе был внедрен совершенно новый методический прием в художественном образовании – курс пропедевтики со специально разработанными заданиями по цветоведению, композиции и формообразованию. Например, в задании «Цветоконструкция» сочетались живопись и цветное стекло, древесина, латунь, жель, черный металл. Сегодня это задание можно уверенно назвать коллажем. Анализ других заданий и поставленных художественных задач по дисциплинам «Цвет» и «Пространство», где в одной композиции взаимодействовали различные по цвету и фактуре материалы (глина, дерево, металл, стекло, фарфор и т.д.) позволяет утверждать, что эти работы являются коллажами. Задания, выполняемые по теме «Сопоставление цветных материалов на плоскости», являлись коллажами, так как в них изучалось взаимодействие в одной композиции различных по цвету и фактуре материалов (дерево, ткань, металл, фольга, черный лак и т.п.) [4, 7].

Автор «Искусства формы» И. Иттен пишет: «В 1919 году цели и направления деятельности школы Баухауса были еще мало кому известны и изложены только в Манифесте, опубликованном В. Гропиусом. В этом Манифесте говорилось: «Конечная цель всякого художественного творчества – созидание. Мы все - архитекторы, скульпторы, живописцы, должны вернуться к ремеслу... Не существует принципиального различия между художником и ремесленником, художник - это ремесленник более

высокого класса... Без ручного труда не может обойтись ни один художник. Для него это источник творческих сил» [3, с. 33].

Практическое направление некоторых исследований в Государственном институте художественной культуры (ГИНХУК), заключалось, в частности, в создании опытных коллажных образцов или копий («работа в системе того или иного художника»). Изучение некоторых основных заданий пропедевтического курса ВХУТЕМАСа выявляет три вида коллажа: коллаж – композиционное решение графического листа, коллаж – декоративная колористическая композиция и коллаж – рельеф. В наше время новаторские разработки пропедевтических курсов ВХУТЕМАСа и Баухауса легли в основу преподавания многих современных учебных заведений. Так, уже в начале XXI в. в ЛГУ имени А.С. Пушкина на кафедре культурологии и искусства студенты выполняют коллажи на разные темы. В частности, декоративные колористические композиции («Натюрморты», преподаватель – доц. Клубника С.А.); текстильные композиции («Пейзажи», «Натюрморты») и композиции из смешанных материалов («Доживем до понедельника» С.Мирошниченко, «Хорошее настроение» Е. Сазоновой, «Черно-белое кино» А. Бравой; преподаватель – доц. Асалханова М.В.) [1, 2].

Ручное исполнение учебных коллажных работ формирует у будущих выпускников профессиональный стержень, создает базу для овладения профессией, дает возможность дальнейшего творческого развития. Это особенно (!) актуально в наше время, когда учебные проекты зачастую почти полностью исполняются на компьютере и ремесленные навыки часто остаются невостребованными. Подобные задания позволяют учащимся восполнить этот пробел. Одно из преимуществ коллажа заключается в том, что он дает возможность учащемуся, даже в начале обучения не умеющему рисовать, почувствовать себя художником, позволяет самовыразиться и реализовать свои творческие идеи. Работа над

коллажами позволяет решить многие проблемы: избавляет от боязни чистого листа; воспитывает вкус; развивает чувство меры по принципу «необходимое и достаточное»; активизирует, стимулирует композиционное и пространственное мышление.

Таким образом, анализ пропедевтического курса основных учебных заведений начала XX века показал, что по своей содержательности эти программы могут служить фундаментом для развития современной методики преподавания будущим дизайнерам, художникам, художникам – технологам, преподавателям изобразительного искусства (в частности, в работе с коллажем). И как показала педагогическая практика кафедры культурологии и искусства ЛГУ имени А.С. Пушкина, коллаж по-прежнему – один из действенных методов обучения и творчества; как самостоятельное художественное произведение и как учебное задание с определенными этапами, методами, способами и приемами создания. И наконец, в качестве метода работы со студентами коллаж является одним из доступных видов творчества, раскрывающих художественные, эмоциональные и психологические особенности личности учащегося.

Список литературы

1. Асалханова М.В. Материаловедение в дизайне, декоративно-прикладном искусстве и театральном производстве: Учеб. пособие. – СПб., 2015. – 147 с.
2. Асалханова М.В. Композиция, цвет, материалы в дизайне и декоративно-прикладном искусстве: Учеб. пособие. – СПб., 2014. – 136 с.
3. Безменова К.В. Коллаж – творческий метод художников XX в. // Русский авангард 1910-1920-х гг., проблема коллажа. – М.: Наука, 2005. – С. 332-344.
4. Векслер А.К. Коллаж: Учеб.-метод. пособие. – СПб., 2013. – 112 с.
5. Иттен И. Искусство формы: Мой форкурс в Баухаусе и других школах. – М.: Издатель Д. Аронов, 2006. – 136 с.

6. Лаврентьева Е.А. Материал и фактура в коллаже // Русский Авангард 1910-1920-х гг., проблема коллажа. – М.: Наука, 2005. – С. 316-320.

7. Марков В. Фактура. Принципы творчества в пластических искусствах. – М., 2002. – С. 156.

УДК 74.05/09 УДК 377.5

ТАЛЕЕВА АННА СЕРГЕЕВНА

преподаватель, ГАПОУ МО «Московский Губернский колледж искусств», Талдомский филиал (Училище декоративно-прикладного искусства и народных промыслов),
член ОО «Союз художников Подмосковья»,
г.Талдом, Московская область

МНОГООБРАЗИЕ И ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ФЕДОСКИНО В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ

Аннотация: Статья посвящена актуальной теме развития и многообразия народного декоративно-прикладного искусства России, в том числе промыслу лаковой миниатюрной живописи Федоскино в контексте исторического развития и особенностей современных условий развития профессионального художественного образования. Рассматривается стилевое и видовое многообразие художественного опыта Федоскино, его ценность и возможности в общем учебном процессе на отделениях декоративно-прикладного искусства в образовательных учреждениях профессионального образования различных ступеней.

Ключевые слова: Федоскинская лаковая миниатюра, искусство, образование

Родиной русских художественных лаков является промысел федоскинской лаковой миниатюры. Как и многие промыслы, в советское

время центр являлся учебно-производственным комплексом и активно поддерживался государством. Связь школы и фабрики всегда была плодотворной. Руководство фабрики направляло ведущих мастеров-живописцев в качестве преподавателей производственного обучения, а учащиеся старших курсов проходили практику на фабрике в производственных мастерских. После обучения выпускники училища миниатюрной живописи там же постигали истинные секреты профессионального мастерства. Но лаковую миниатюру преподавали и в других учебных учреждениях, оторванных от места исторического бытования промысла, где сообщалось, конечно, более примерное понимание предмета. И сейчас некоторые курсы направления «лаковая миниатюра» средних профессиональных и высших учебных заведений ссылаются на лаковую миниатюру Федоскино. Очевидно, что само федоскинское образование как школа, как система тоже стала частью бренда «Федоскино», она сама - бренд. И во времена статуса профтехшколы и в период пятилетнего в нём обучения, главной задачей федоскинского училища миниатюрной живописи всегда было вырастить художника для трудоёмкой, добросовестной и прозрачной работы, не маскирующей возможные неумения в модные видения. Здесь учили рисовать в принципе. Образование, направленное на узкий, казалось бы, профиль, уверенно выходило из размера миниатюры. К сожалению, эта многолетняя педагогическая практика серьёзно не исследовалась, тогда как учебный и производственный институты Федоскино предложили щедрый и разнообразный художественный опыт, который можно эффективно использовать сегодня в образовании и воспитании художника.

«Что же такое Федоскино?» — задаются искусствоведы вопросом, рассматривая используемые материалы и разбирая смыслы сюжетов. Вопрос многогранный. В лучшем случае искусство Федоскино ассоциируется с чёрно-красной шкатулкой и традиционным сюжетом,

содержащим национальные мотивы: тройки, сказки, жанровые композиции. Время широкого тиражирования типичного «Федоскино» ушло, и значительно обогатившееся новой внутренней стилистикой, элитарное искусство вне сферы искусствоведения по-настоящему известно в узких кругах в основном европейских коллекционеров. А калейдоскоп многообразия Федоскино подразумевает его родство станковой картине и декоративной, реализм и стилизацию. Это искусство монохромное, цветное, живописное, графическое. Это плоскость и предмет, произведение самостоятельное и серийное. Лаковая живопись — фрагмент одежды и украшения, декоративные элементы мебели и ростовые иконы.

Ряд непростых проблем передачи опыта лаковой миниатюрной живописи связан сегодня с трансформацией структуры самого промысла и отсутствием какой-либо методической литературы. Отсутствием фондов высококлассных образцов и профессионального коллектива, как основного условия прежней преемственности опыта, сложностями обеспечения учебного процесса специфическим материалом. Объясняющая только основные понятия, учебная программа, достаточная для изучения предмета в самом сердце промысла не была основательно адаптирована ни для периферийных по отношению к центру мест преподавания лаковой миниатюры, ни для новых условий обучения, таких как краткосрочность курса. Сегодняшний учебный процесс по своей сути — постоянный эксперимент педагога и требует от него большого энтузиазма. Преподаватель становится здесь ключевой фигурой, главным проводником и доводчиком необходимой информации. Трудоемкая, времязатратная миниатюра действительно сложно объясняется методически, но стоит бороться за сохранение лучшего из проекции её уникальной школы, анализируя и систематизируя сегодняшний небезынтересный опыт педагогов-практиков лаковой миниатюры.

Уверенно можно говорить о ценности базовых основ в обучении исполнительскому мастерству, таких как копия. Трудно переоценить пользу пристального изучения классического произведения посредством копирования, заставляющего запоминать и анализировать оригинальный материал. Практика копии сопровождает все этапы и разделы программы — от графической зарисовки до многофигурной многослойной композиции. В качестве обучающих масляной классической технике образцов здесь всегда выступали школы голландской живописи, ренессанса, произведения прерафаэлитов и шедевры отечественной классики. Пейзажи Щедрина, Шишкина, Саврасова, Айвазовского; портреты Боровиковского и Левицкого, Бугро и Энгра. Полотна Брюллова, Перова, Кустодиева, мадонны Рафаэля и Леонардо, сказки Васнецова. Искусная интерпретация коснулась и таких особенных для живописной трактовки в классическом стиле, авторов как Густав Климт и Альфонс Муха. Но изобретенная именно в Федоскино удивительная манера использовать металлические подкладки и качественные свойства красок, ставшая одной из ключевых особенностей искусства федоскинских лаков, и позволяет варьировать готовое произведение. Работая с серебром, золотом, перламутром, художники вплавляют плотную живопись в сквозную, реализм в тончайшую стилизацию.

Знакомство с разнообразием искусства происходит уже во введении на образцах искусства орнамента, силуэта, геральдики, обманки. Также изначально на примерах гармонии природы и ее декоративных объектах: бабочках, птицах, растительных мотивах воспитывается глаз и рука. Нехватка времени обострила наш взгляд на общую эстетику результата для формирования у студентов ответственности и вкуса. В условиях существующей действительности на упражнение как таковое времени нет, его слишком мало, поэтому изначально в каждом задании ставится задача увидеть конечную целостность и самоценность результата еще при поиске мотива. Важно также систематически воспитывать культуру подачи. Здесь

наиболее возможен и уместен дифференцированный подход, адекватный способностям ученика. Эта же специфика занятости позволяет наблюдать не один аналогичный процесс решения одной задачи. Также это позволяет быстрее умножать фонд учебно-методических материалов.

Художественное проектирование развивает композиционное мышление в контексте данной дисциплины. Здесь также ставится художественная задача — найти образность будущей вещи. В решении проекта приветствуется стилистическое единство оформления с содержанием. В творческой работе в материале и проектной разработке рекомендуется опираться на качественный иллюстративный материал для переложения его на стиливые вариации лаковой миниатюры. Исходный материал в таком случае должен получить своё развитие.

Стилистическое многообразие позволяет проявляться декоративному началу, и дополнять академические знания, подбирать интересные индивидуальные задачи и эффективно развивать потенциал ученика, не заикливаясь на существующих клише и штампах, для воспитания его вкуса, чувства меры, фантазии, становления общего профессионального интеллекта студента. В вынужденном интенсиве курса доминирующей становится общая идея эстетики и осмысленное изыскание — от выбора мотива, размера, оттенка до окончательной подачи выполненной работы.

Искусство лаковой миниатюры существует несколько тысячелетий. Различные школы всегда аккумулировали друг друга, менялись традиции и тенденции, угасания сменялись развитием. Общее наследие художественных лаков мира позволяет изучать нескучный ассортимент произведений, проводить связи уникального искусства с другими его видами. Например, применение изученных технологий и опыта работы на гладкой поверхности в будущем может исключить в последующем ключевые составляющие «лак» или «размер». Камерная голландская картина на дереве и есть главный образец для мастеров Федоскино

(теперь это искусство называют хранителями голландской живописи). В этом искусстве нет пошлости, а магнетизм лаковой миниатюры – загадка не только зеркально отполированной шкатулки, но и самого процесса её создания. Тонкослойное письмо и общение с лучшими образцами живописи вызывают хорошее привыкание и потребность, противопоставляя обывательскому невежеству и инфантилизму влюблённость в искусство. Очевидно, что широкий видовой и качественный диапазон художественной культуры Федоскино, его творческий опыт может вносить весомый вклад в воспитание думающего и тонкого художника в общей системе, образующей специалиста.

Список литературы

1. Илькевич Б.В., Илькевич К.Б. Профессионально-мотивирующее художественно-промышленное образование // Гжель ГГХПИ, 2013. – С.123-133.
2. Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства. Современная русская лаковая миниатюра // Материалы международной конференции (14-16 ноября 2013 года, Москва). – М., 2013. – С.104-113.
3. Крестовская Н.О. Мастера Федоскино. Учитель и его ученики. – М.: «Интербук-бизнес», 2003. – С.9-11.
4. Московский областной музей народных художественных промыслов. Министерство культуры Московской области. Федоскино. История и современность русской лаковой миниатюры // Москва 2012. С.30-31.
5. Федоскинская миниатюра [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://bigpicture.ru/?p=35432> (дата обращения: 27.09.2016).
6. Журнал «Русский мир.ru». Сентябрь, 2014. Но нас уже не будет. Оксана Прилепина. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.russkiymir.ru/media/magazines/article/149639/> (дата обращения: 20.09.2016).

УДК 74.01/09 УДК 377.5 **ГРАФОВА ЕКАТЕРИНА СЕРГЕЕВНА**
преподаватель, ГАПОУ МО «Московский Губернский колледж искусств», Талдомский филиал (Училище декоративно-прикладного искусства и народных промыслов),
член ОО «Союз художников Подмосковья»,
г.Талдом, Московская область

ГРАЖДАНСКАЯ АКТИВНОСТЬ – ОСНОВА ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ

Аннотация: Статья посвящена вопросу взаимодействия образовательного учреждения и студенческого сообщества с различными общественными организациями, учреждениями сферы культуры и искусства, образования, социальной защиты населения. Представлены примеры реального опыта организации творческого сотрудничества студентов и организаций города и района, проанализированы его результаты.

Ключевые слова: Гражданская активность, студенческая молодежь, воспитательная работа, дизайн-проект, проектная работа, личностное и профессиональное развитие.

Современное развитие России напрямую связано с формированием и последовательным развитием гражданского общества. «Условием функционирования гражданского общества является наличие людей, способных конструктивно взаимодействовать с другими силами общества во имя общих целей, интересов, ценностей, а также готовых подчинять свои частные интересы и способы их достижения общему благу, выраженному в правовых нормах» [1].

«Основное положение, формулирующее понятие «гражданин» — возможность реализации своих личных и социально значимых прав и обязанностей» [4, с.42]. Человек не только является потребителем,

становясь полноценным гражданином, в полной мере осознаёт и свои обязанности перед обществом. Одним из признаков формирования гражданской и социальной активности можно назвать не противопоставление себя обществу, а взаимодействие и единение с ним. Ощущая себя частью современного мира, молодой человек стремится улучшить его, разделяет ценности и общую направленность.

«Одним из факторов становления социально активной личности, с выраженной гражданской позицией, можно назвать формирование гражданской культуры, как системы исторически сложившихся установок, воплощающих опыт многих поколений, образцов поведения, проявляющихся в деятельности субъектов гражданского и политического процесса, обеспечивающих воспроизводство жизни общества и государства» [4, с. 43].

Образовательное учреждение во многом берёт на себя функцию воспитания, формирования гармонично развитой личности, а значит, отвечает и за гражданскую активность и культуру молодого поколения. Грибанова В.А. выделяет в качестве приоритетных и эффективных форм работы по формированию гражданской активности в образовательной среде следующую систему:

- поисковые формы (интервью, ситуации гражданского диалога, деловые и ролевые игры, дебаты);
- преобразовательно-рефлексивные формы (академия молодого гражданина, школа общественного развития, тренинги личностного роста, школы лидерства, молодежные форумы, проектная работа);
- практикоориентированные формы (патриотические агитбригады, добровольчество) [3, с.135].

В деятельности колледжа приоритетной является практикоориентированная сфера деятельности, а также проектная работа.

Учебный процесс напрямую связан с практикой, проектной деятельностью, добровольчеством и волонтерством.

Уже с первого курса мы строим учебно-воспитательный процесс таким образом, что у студентов складывается чёткая модель развития их творческой деятельности. Во время образовательного процесса важно не только выполнить качественный по исполнению проект, но и учесть его социальную и общественную значимость.

Студенты наиболее полно погружаются в творческий процесс, имеют возможность закрепить полученные теоретические знания и практические умения и навыки, могут почувствовать себя уже не студентами, а профессионалами: будущие дизайнеры получают возможность работать над настоящими проектами, будущие художники создают произведения, которые будут оцениваться большой аудиторией.

Студенты получают опыт работы на реальном объекте, одновременно воспитывая в себе чувство сознательности, ответственности. Формируется их гражданская позиция, развивается социальная активность. Наши начинания по налаживанию творческого и профессионального сотрудничества с организациями и учреждениями района мы назвали «Выход в город». Этот проект — своеобразная зелёная стрелка, направление, которое ведёт к становлению и развитию самостоятельного художника и дизайнера. Это название наиболее точно отражает стремление студентов и преподавателей выйти в своем творчестве из стен мастерских училища и стать более близкими и понятными жителям города [2, с. 184].

В поле творческого внимания студентов колледжа специальностей «Дизайн» и «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» всё чаще попадают образовательные и социальные детские учреждения, организации сферы культуры и искусства.

Курсовые и дипломные дизайн-проекты выполняются с учетом социальных проблем и потребностей общества и предназначены для реальных объектов: школ, детских садов, детских больниц. Часть проектов реализуется самими студентами в период производственной практики.

За последние три года было разработано и реализовано около десяти проектов. Среди них арт-объекты, созданные студентами училища — это роспись и керамические композиции в интерьерах информагентства «Заря» и ФОК «Атлант» (комната отдыха бассейна и детская игровая комната), Туристическая визуальная дизайн-концепция города Талдома (с разработкой гайдлайна и путеводителя), оформление помещений различного назначения в школах и детских садах.

Один из дипломных проектов 2015-2016 учебного года «Разработка дизайн-концепции интерьера детской больницы». Перед дизайнером, стояла задача: создать и воплотить оригинальный проект росписи стен в предоставленных помещениях, разработать дизайн самоклеящихся декоративных водостойчивых «стикеров», дополняющих роспись, а также разработать примеры возможной используемой мебели в готовом тематическо-композиционном ансамбле.

Дипломником были выполнены все проектные работы. Позже студентами была реализована часть дизайн-проекта: выполнена роспись стен коридоров и столовой. В данной работе большинство руководящих и организационных функций взял на себя автор дизайн-проекта, показав таким образом зрелость своего мышления, опыт ведения проектной работы, способности по работе с коллективом.

Опыт подобной деятельности позволяет студентам стать не только участниками, но и организаторами учебно-творческих мероприятий. Наша деятельность в данном направлении находит поддержку на муниципальном и региональном уровне. В 2015 году проект «Выход в город» был удостоен премии губернатора Московской области.

Учебная и воспитательная работа колледжа ориентирована на актуальные запросы общества: памятные даты истории государства, значимые события современности находят отклик в творческих проектах студенческого сообщества: 70-летие Победы в Великой Отечественной войне, Год литературы, Год кино — наиболее значимые события последних лет, получившие отражение в художественных произведениях наших учеников.

Другое социально ориентированное направление деятельности студентов колледжа – проведение творческих мастер-классов и занятий с детьми дошкольного и школьного возраста. Выпускники колледжа получают квалификацию дизайнер, преподаватель; художник-мастер, преподаватель. Это значит, что помимо творческих навыков студенты изучают и принципы педагогической деятельности и сами проводят мастер-классы по лаковой миниатюре, художественной росписи ткани, художественной росписи по дереву и металлу, керамике и ткачеству.

Уже несколько лет продолжается сотрудничество Талдомского филиала ГАПОУ МО «Московский Губернский колледж искусств» и ГКУСО МО «Талдомский социально-реабилитационный центр для несовершеннолетних «Журавлик». Воспитанники центра — дети, попавшие в трудную жизненную ситуацию. Среди них: дети с ограниченными возможностями здоровья и дети-инвалиды; дети, находящиеся под опекой и испытывающие сложности в социальной адаптации; дети, проживающие в семьях, оказавшихся в трудной жизненной ситуации; дети из семей, в которых присутствует насилие.

С участием студентов организуются экскурсии по мастерским и выставочному залу. Воспитанники центра знакомятся с различными народными промыслами, осваивают навыки работы с разнообразными художественными материалами. Керамика, батик, роспись по дереву и металлу, лоскутная кукла — вот лишь некоторые направления

декоративно-прикладного искусства, к которым удалось приобщиться воспитанникам «Журавлика».

В этом году наше сотрудничество стало более плотным и системным — студенты колледжа вели активную работу по знакомству воспитанников центра «Журавлик» с многообразием декоративно-прикладного и изобразительного искусства — проводили мастер-классы по керамике, рисованию, декоративной работе. Занятия проходили как в мастерских колледжа, так и на базе социально-реабилитационного центра.

Воспитанники младшей группы (3–6 лет) отделения диагностики и социальной реабилитации осваивали азы изобразительной грамоты, техники коллаж, аппликацию, пластилинографию, старшие ребята — школьники (7–14 лет) посещали наши мастерские, где познакомились с принципами работы с шамотной глиной, складывали оригами, выполняли сложные коллажи. Занятия сопровождаются показом наглядного материала, просмотром небольших фильмов и презентаций. Особенно приятно ребятам было получить после обжига в печи свои первые произведения из глины. Большие и маленькие художники легко находят общий язык, ведь их объединяла сила искусства — чуда, которое каждый сам может создать для себя и окружающих.

Целенаправленно был выбран для сотрудничества социально-реабилитационный центр. Несомненно, ученики художественных школ и школ искусств, ближе к творческой деятельности, она им понятна и более доступна, и аналогичная работа с такой группой была бы легче и результативнее для студентов. Но было принято решение работать с теми детьми, которые больше нуждаются во внимании, заботе, развитии. Для них приобщение к искусству, творчеству может стать новым этапом в жизни.

По результатам нашей работы можно отметить позитивное отношение студентов к общественной деятельности, готовность к

деятельности, ориентированной на личностное развитие, к социально значимой деятельности. Формирование соответствующих компетенций, приобретение профессиональных знаний, умений и навыков способствует развитию уверенности в себе и своих силах, самостоятельности, осознанию своей роли и важности проявления инициативы в профессиональной творческой деятельности и в жизни в целом.

Список литературы

1. Гневашева В.А., Фальковская К.И. Гражданская активность молодежи [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.soc-mol.ru/encyclopaedia/youth/35-grazhdanskaya-aktivnost-molodezhi.html> (дата обращения: 25.09.2016).
2. Графова Е.С. Роль производственной практики в трудоустройстве выпускников образовательных учреждений культуры и искусства // Учителя и ученики: материалы Международной научной конференции к 190-летию МГХПА им. С.Г. Строганова / Сост.: Е.А. Лаврентьев и др. – М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2016. – 375 с. – С. 283-288.
3. Грибанова В.А. Формирование гражданской активности студенческой молодежи в вузе // Отечественная и зарубежная педагогика, 2016. – №3 (30). – С. 133-142.
4. Игошев Б.М., Рубина Л.Я. Гражданская активность студенческой молодежи: концептуальный словарь // Политическая лингвистика, 2010. – №4 – С. 41-49.
5. Раковская Елена Леонидовна Модель формирования правовой культуры студенческой молодежи в процессе взаимодействия вузов и учреждений культуры // Вестник ТГУ, 2013. – №11(127). – С. 135-142.
6. Самигуллина В.Г. Гражданско-патриотическое воспитание студентов в образовательной организации высшего образования // КПЖ, 2015. – №4(1). – С. 33-38.

Zabel Ekaterina, Ателье Цабель, г. Штутгарт, Германия

Сайт: <http://www.atelier-zabel.de/>

ШКОРКИН АНДРЕЙ АНАТОЛЬЕВИЧ

доцент кафедры дизайна НОУ ВПО «ИДПИГО»,

дизайнер, член Союза художников РФ, г. Санкт-Петербург

ПРАКТИКО-ОРИЕНТИРОВАННЫЕ ТРЕБОВАНИЯ К ПРОФЕССИИ ДИЗАЙНЕРА

Аннотация: Требования к профессии дизайнера определяются современными технологиями воспроизводства творческого воображения практически во всех сферах деятельности человека.

Ключевые слова: Дизайнер, требования, практика.

Дизайнер – специалист по художественному оформлению и конструированию разного рода предметов. Сферы применения таланта дизайнера весьма разнообразны: это и мода, и промышленный или архитектурный дизайн. Профессия дизайнера является одной из самых модных на сегодняшний день. Преимуществами работы в сфере дизайна являются хороший заработок, возможность творческой самореализации.

В настоящее время весьма востребованной является профессия графического дизайнера. То, чем занимается графический дизайнер, ясно уже из самого определения данной специальности. Графический дизайн является искусством проектирования объектов с помощью графических изображений. Графический дизайнер – специалист по оформлению разного рода печатной и плакатной продукции, созданию фирменных знаков, этикеток. Отдельным направлением графического дизайна является веб-дизайн – деятельность по оформлению сайтов в интернете. Графический дизайнер – профессия творческая, близкая по смыслу и философии к работе художника, создающего живописные произведения.

Графический дизайнер-иллюстратор должен обладать знаниями в области типографского дела (знать разновидности шрифтов, представлять технический процесс создания печатной продукции). Основным профессиональным навыком специалиста в данной сфере является умение хорошо рисовать и пользоваться изобразительными средствами, владеть основами композиции, колористики. Он должен разбираться в основных современных тенденциях в своей профессиональной области и постоянно совершенствовать свои профессиональные навыки.

Необходимым условием успешной деятельности в сфере графического дизайна является знание основных компьютерных программ для создания всевозможной графики и умение работать на персональном компьютере.

Отличия веб-дизайна от графического дизайна связаны, главным образом, с техническими моментами. Графический дизайнер, специализирующийся на создании сайтов, должен разбираться в технических аспектах проектирования пользовательского интерфейса (знать принципы работы программиста и кодера, разбираться в особенностях просмотра компьютерной графики на мониторах, имеющих различное разрешение). Перед ним стоит задача сделать просмотр страниц сайта легким и приятным занятием. Графический дизайнер любой специализации обязан в общих чертах знать принципы создания рекламных продуктов и владеть навыками промышленного дизайна.

Путь в профессию графического дизайнера лежит через учебу в учебном заведении. Специалистов в области дизайна готовят в учебных заведениях высшего и среднего профессионального образования. Это могут быть учебные заведения художественного, архитектурно-строительного, технического профиля. Учеба в специализированных учебных заведениях, кроме обучения базовым навыкам работы дизайнера, также способствует расширению кругозора, получению необходимых

связей в профессиональном сообществе (например, во время прохождения практики). Кроме того, учеба в учебном заведении дает навыки самостоятельной работы, поиска необходимой информации.

Необходимые для работы профессиональные навыки можно также получить, поступив на разного рода курсы. В отличие от высшего или среднего профессионального образования, учеба на курсах позволит получить лишь необходимый набор знаний, достаточных для начала работы в профессии. Занятия на курсах, как правило, носят практический характер. В этом, с одной стороны, заключается их положительное свойство. Отрицательным аспектом учебы на курсах является отсутствие у слушателя необходимых теоретических знаний, без которых достичь больших успехов в профессии не получится.

Графический дизайнер – профессия творческая. Освоить ее при желании можно самостоятельно. Многие известные графические дизайнеры (например, Карен Ченг) приобрели необходимые навыки в области графического дизайна самостоятельно. Однако все они имели высшее образование по разным специальностям. Без базовых навыков, которые дает наличие профильного образования, начинающему графическому дизайнеру все же не обойтись. При выборе профессии графического дизайна следует учитывать, что она не является профессией первой необходимости, и в условиях экономического кризиса существует риск потери работы. Компьютерные программы в сфере графического дизайна Современный графический дизайнер обязан владеть навыками использования в работе компьютерных программ. Обязательными для изучения являются Adobe Photoshop и Adobe Illustrator. Следует учитывать, что профессиональные версии программ по работе с графикой достаточно дорогостоящи. Для того чтобы понять основные принципы их работы, начинающий дизайнер может для начала заняться изучением бесплатных аналогов. Как построить карьеру графического дизайнера.

Для успешной работы в сфере дизайна важно грамотно выбрать специализацию и постоянно совершенствовать свои знания. Для того чтобы быть в курсе современных трендов в мире графического дизайна, приобрести полезные знакомства в профессиональной среде, важно регулярно следить за новинками в сфере профессиональной деятельности, посещать тематические мероприятия. Общение с профессионалами поможет избежать ошибок и слепого копирования чужих идей. Их советы помогут создать портфолио графического редактора. Широкие возможности в сфере профессиональной самореализации в области графического дизайна, и в особенности веб-дизайна, предоставляет фриланс - удаленная работа с использованием интернета.

В настоящее время во Всемирной паутине имеется множество специализированных электронных порталов, предоставляющих удаленную работу. Важную роль для получения выгодных заказов играет оформление портфолио графического дизайнера. Оно должно быть максимально информативным и содержать наиболее яркие примеры работ. В сфере фриланса условием успешности является деловая репутация. Заработать ее сложно, а потерять легко. Поэтому главным правилом начинающего графического дизайнера должно стать выполнение заказа в установленные сроки и качественно. Поначалу рассчитывать на высокие заработки не стоит. Постепенно, со временем, количество заказчиков будет увеличиваться. Следовательно, возрастут и доходы. Важно помнить, что большую роль играет портфолио графического дизайнера.

Профессия дизайнера является одной из самых интересных и в то же время престижных и популярных в наши дни. Дизайнер – это человек, который делает нашу жизнь более яркой, насыщенной и комфортной, помогая окружить нас красивыми вещами. Особенностью данной профессии является независимость и для этого особенно важно получить профессиональное образование.

зав. кафедрой дизайна, доцент НОУ ВПО «ИДПИГО»,
дизайнер, член Союза художников РФ, г. Санкт-Петербург

ШКОРКИН АНАТОЛИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ

доцент кафедры дизайна НОУ ВПО «ИДПИГО»,
дизайнер, член Союза художников РФ, г. Санкт-Петербург

ПРАКТИЧЕСКИЙ ОПЫТ ОБУЧЕНИЯ ДИЗАЙНЕРОВ

**(на примере НОУ ВПО «Институт дизайна, прикладного
искусства и гуманитарного образования»)**

Аннотация: В статье рассматривается практический опыт обучения дизайнеров. На примере обучения дизайнеров, по профилю «Графический дизайн» показан опыт профессиональной подготовки в Институте дизайна, прикладного искусства и гуманитарного образования.

Ключевые слова: Практический опыт, графический дизайн

В нашей стране в преподавательской среде профиля «Графический дизайн» давно дискутируется один вопрос: можно ли студенту дневного отделения совмещать учебу с работой по специальности? Много раз приходилось обсуждать эту проблему с коллегами. Большинство из них было против такого совмещения по той причине, что работа отвлекает студентов от учебы.

На кафедре Дизайна (профиль Графический дизайн) Института дизайна, прикладного искусства и гуманитарного образования исповедуется, на первый взгляд, странный подход: мы поощряем студентов как очной, так и очно-заочной форм обучения, которые со второго – третьего курса начинают работать по своей будущей профессии в качестве дизайнеров-графиков. Можно даже сказать, что это кредо нашей кафедры: направлять все силы на то, чтобы выпускник мог быстрее и лучше трудоустроиться.

Конечно, когда студент работает, он бывает вынужден пропускать некоторые занятия, и это усложняет жизнь преподавателей. Приходится разрабатывать индивидуальные графики, общаться со студентами по электронной почте во внеурочное время (что нарушает спокойное домашнее существование преподавателей). Однако преимуществ студенческой работы по специальности тоже много. Во-первых, совершенно иначе, осознанно, работающие студенты проходят производственную и преддипломную практику. Во-вторых, как показывает опыт, качество дипломных проектов у таких студентов неизмеримо выше. На работу им после окончания ВУЗа устраиваться не надо (она уже есть), а это, в свою очередь, делает возможным накопить хорошее портфолио работ и вступить вскоре после окончания института в творческий союз (художников или дизайнеров). Иными словами, молодой специалист или бакалавр, вместо того, чтобы пополнить собою ряды безработных, получает отличный творческий и профессиональный старт!

В связи со сказанным выше, хотелось бы подробнее остановиться на авторских методиках преподавания дисциплин Профессионального цикла, которые были отработаны нашим коллективом в течение 18 лет существования профиля «Графический дизайн», и которые позволяют создать для студентов благоприятную обучающую среду для совмещения учебы и работы.

Графический дизайн и реклама сегодня — очень технологичный сегмент экономики. Чтобы вначале XXI века сделать элементарную визитку дизайнеру нужен компьютер, знание издательских пакетов, интернет, полиграфический салон, насыщенный цифровой техникой, знание особенностей различных запечатываемых поверхностей и много другое. Чтобы достичь максимального эффекта при продвижении товаров и услуг применяется директ-маркетинг, директ-мейл, телемаркетинг, мерчандайзинг, промо-акции, семплинг, каталожная торговля и многие,

многие другие рекламные технологии. Конечно, в основном это разнообразные маркетинговые приемы, но практически во всех них задействованы дизайнеры-графики. Поэтому особое значение при разработке методики преподавания профессиональных дисциплин мы придаем подробному ознакомлению студентов со всем комплексом знаний полиграфического производства, новейших цифровых технологий, используемых в нашей профессии, а также последним достижениям в области рекламы и маркетинга.

Возможности своего профессионального применения в реальной жизни студентам надо знать досконально. Постепенно, от курса к курсу, у них рождается понимание того, насколько широко проник и прочно обосновался в нашей жизни графический дизайн. Будущий специалист осознает, как спроектированный им, например, «воблер» (рекламный носитель на подвижной «ножке», прикрепляемый к месту рекламы товаров) работает в цепочке производитель — покупатель, а флаеры и рекламные буклеты, вытаскиваемые гражданами из переполненных почтовых ящиков, — это часть рекламной кампании, в разработке которой участвовали дизайнеры-графики. К студентам приходит осознание того, что графический дизайн — это не только проектирование логотипов, не только верстка буклетов и каталогов, не только изготовление плакатов и рекламных афиш, календарей и книг. «Графический дизайн — это использование визуальных коммуникаций для решения определенных задач». Задач разных — простых и сложных. Это может быть элементарная самореклама (визитка), выборная кампания в Государственную думу, листовка о распродаже конфиската и долговременная, многоступенчатая рекламная кампания.

Хорошо, когда понимание практической ценности выбранной профессии накладывается на опыт, приобретенный в реальной рабочей обстановке дизайн-студии, издательства, макетингового отдела и т.д.

Поэтому примерно со второго курса мы ориентируем студентов на поиск работы, пусть на первых порах почти бесплатной, для набирания опыта. Те, кто устраивается на работу, пытаются конвертировать полученные в институте знания в опыт и, что еще важнее, в свою личную клиентскую базу. Это самый сложный этап в творческой жизни будущего специалиста. Кому нужен исполнитель, который еще ничего не умеет, но уже чего-то хочет? В этой ситуации главное конкурентное преимущество студента — его первоначально низкая стоимость на рынке рабочей силы.

При получении любой, даже самой ничтожной работы, мы советуем ребятам творчески выкладываться полностью, делать не два – три варианта знака, а двадцать – тридцать. И меньше всего думать о деньгах! Стараться учиться корректно общаться с клиентами, коллегами по работе и понимать начальство. При условии следования подобным советам уже через год – полтора студент обязательно будет иметь более или менее постоянную работу. Сделать все это надо на втором, третьем курсе, иначе может быть поздно!

А как же родной институт? Очень трудно совмещать учебу и работу, даже на неполный день. Трудно, но необходимо, иначе профессионального будущего не будет! Только после получения такого творческого и жизненного опыта студент становится по настоящему обучаем. На этом этапе еще недавно «средненькие» студенты становятся хорошими или отличными, у них появляются правильные вопросы, а у способных студентов исчезают излишние иллюзии по отношению к себе и внешнему миру.

Возможность творческого полета и эксперимента в стенах института сплавляются с приобретенным опытом. К 4 курсу формируется довольно бойкий, с блеском в глазах, умеющий общаться на профессиональном языке студент. Вот тут-то и начинается настоящее обучение профессии. К сожалению, а может быть и к

счастью, до четвертого курса доходят не все первокурсники. В общем, идет нормальная ротация творческих и не очень личностей, позволяющая студенту понять свое место в городской дизайнерской жизни. Если после третьего курса студент не ушел из института или не перевелся на другую кафедру, — значит, он точно сможет работать в области графического дизайна.

Практические знания вкупе с такими «реалистичными», привязанными к настоящей профессиональной жизни дисциплинами как «Дизайн и рекламные технологии», «Технологии полиграфии», «Художественное и техническое редактирование», «Основы производственного мастерства» позволяют добиваться на выходе (т.е. на стадии дипломного проекта и первых лет после выпуска из стен института) очень неплохих результатов. Во всяком случае, судя по отзывам работодателей, такие выпускники способны «с места в карьер» приступить к производительному труду, и, что особенно важно при решении задач рекламного и маркетингового порядка, они оказываются способны работать в команде со специалистами разного профиля (маркетологами, менеджерами по рекламе, полиграфистами и др.)

Если внимательно проследить цепочки и связи, которые возникают при любом движении идей, проектов, товаров и услуг, то почти везде найдется место дизайнеру-графику. При деловой встрече, после рукопожатия партнеры обмениваются визитными карточками. Нужно узнать подробнее о компании? Сейчас никто не утруждает себя разговорами — возьмите буклет или сходите на сайт. Что, если в голове сидит замечательная научная идея или бизнес-проект? Они так там и останутся, если не будут должным образом оформлены и представлены в нужных местах. Поэтому особенно важно с помощью дисциплин Профессионального цикла (таких как «Дизайн и рекламные технологии») показать будущему дизайнеру-графику, с помощью каких средств и

технологий он может «встроиться» как специалист в сложный механизм современной экономики.

Большую роль в скорейшей адаптации студентов к реальной профессиональной жизни играют также дисциплины из раздела учебного плана «По выбору»: «Шелкография», «Фотографика» и др. Они позволяют основательно подготовить студента в области производственных технологий. Это дает возможность будущему специалисту уверенно чувствовать себя даже на начальном этапе работы по профессии, так как он может самостоятельно грамотно подобрать необходимые технологические цепочки для воплощения в жизнь своего дизайн-проекта, а также может говорить со специалистами-смежниками на профессиональном языке.

За годы существования нашей кафедры (основана в 1999 году) было выпущено более 300 специалистов, ориентированных на практическую работу в области Графического дизайна, и подавляющее большинство из них работают по специальности. Именно этот факт мы, как преподаватели кафедры, считаем своим главным достижением. Опыт создания обучающей среды показывает, что построенный процесс обучения способствует скорейшему трудоустройству выпускников профиля «Графический дизайн», кафедры дизайна НОУ ВПО «ИДПИГО».

заведующий кафедрой Художественно-компьютерной графики,
доцент, Луганская государственная академия

культуры и искусств им. М. Матусовского, г. Луганск

старший преподаватель кафедры Художественно-компьютерной
графики, Луганская государственная академия

культуры и искусств имени М. Матусовского, г. Луганск

КУРС СТИЛЕВОЙ ПРОПЕДЕВТИКИ**НА КАФЕДРЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-КОМПЬЮТЕРНОЙ****ГРАФИКИ ЛГАКИ ИМ. М. МАТУСОВСКОГО**

Аннотация: Тематика стилистики эпох стала основой комплексного пропедевтического курса на кафедре Художественно-компьютерной графики Луганской государственной академии культуры и искусств имени М.Матусовского. Курс объединил несколько специализированных дисциплин: «Композиция спецкурс», «Компьютерная графика» и «Типографика». Задача курса — дать представления о художественных стилях, направлениях и течениях различных эпох.

Ключевые слова: Стилевая пропедевтика, художественный стиль, художественное направление, художественное течение, изобразительное искусство.

В настоящее время понятия «художественный стиль», «художественное направление», «художественное течение» в изобразительном искусстве достаточно востребованы. Несмотря на то, что студенты художественных вузов и вузов культуры и искусств проходят курсы по истории искусств, истории театра и музыки, а также курсы философии и культурологии, проблема практического использования стилей остается открытой.

Изначально программа специальных дисциплин строилась на традиционном подходе: тема — закрепление темы — практические задания по пройденной теме. Однако после года преподавания стало ясно, что такой подход не приводит к качественному результату. Поэтому возникла идея введения комплексного пропедевтического курса, объединяющего несколько специализированных дисциплин («Композиция. Спецкурс», «Компьютерная графика» и «Типографика»). Тематикой данного курса была выбрана стилистика прошлых эпох. Задача курса — дать наиболее общие представления о художественных стилях, направлениях и течениях различных эпох. Ввести такой курс стало возможным благодаря налаживанию междисциплинарных связей и комплексному подходу в составлении учебных программ всех специализированных дисциплин первого курса.

Цель экспериментального метода обучения — дать студентам начальных курсов возможность познакомиться с понятиями «художественный стиль», «художественное направление», «художественное течение» и привить навыки практического использования полученных знаний.

В основу серии упражнений первого семестра взята реальная историческая канва от Древнего Египта до эпохи модерн. Историческая привязка оказалась необходимой для построения сюжетной линии при подготовке комплекта заданий. Мы не просто давали студентам серию упражнений, а предлагали им стать героями своей эпохи и вместе с великими художниками того времени окунуться в прошлое и почувствовать дух эпохи.

И все это незамедлительно отразилось на практической стороне данного курса. В первом семестре студенты активно изучали азы векторной графики. Задания по спецдисциплинам были составлены по принципу от простого к сложному. Однако общей темой при выборе этих

заданий была стилистика конкретной эпохи. При создании данного пропедевтического курса было решено ввести на первом курсе новые спецдисциплины, которых ранее не было. Так, на занятиях по дисциплине «Типографика» студенты узнавали об особенностях шрифтовой стилистики эпох, а на дисциплине «Шрифт» выполняли каллиграфические упражнения, характерные для данной эпохи.

Программа курса всех спецдисциплин была полностью переработана. Все теоретические и практические задания были выстроены в определенную стройную систему, в которой в конечном итоге из череды маленьких упражнений выстраивался весь итоговый семестровый проект.

Второй семестр явился продолжением пропедевтического курса, раскрывающего особенности стилевых направлений и течений XX – XXI веков. Перед студентами были поставлены более серьезные задачи. Если в первом семестре преобладал элемент копирования образцов старых мастеров, то во втором – фактор самостоятельного творческого мышления.

По программе этого семестра студенты изучают растровую графику. Было решено в новом семестровом проекте, объединить элементы растровой и векторной графики. Были поставлены новые задачи, раскрывающие индивидуальные творческие способности студента.

Как и в первом семестре, курс завершился итоговой выставкой семестровых работ. Примечательно, что первыми зрителями этой выставки стала делегация Бельгийской королевской академии искусств, приехавшая с визитом в наш вуз. Они видели, как завершался данный проект в компьютерном варианте, а на следующий день смогли вживую увидеть работы студентов на открывшейся выставке. Бельгийцы были впечатлены работами студентов первого курса. С большой заинтересованностью рассматривали итоговые работы первого курса и преподаватели ведущих вузов страны и ближнего зарубежья. В Луганской областной библиотеке

для юношества была организована выставка семестровых работ, имевшая широкий резонанс.

Существует расхожая теория, что на первом курсе может преподавать кто угодно. Найдите, мол, какого-нибудь ассистента, который бы вел начальный курс. А преподаватели с опытом должны преподавать на старших курсах. Однако это большое заблуждение. Переступая порог вуза, студент постигает азы будущей профессии. И именно на первом курсе закладывается основа, тот необходимый базис, на котором будут держаться все последующие курсы. И то, каким будет этот фундамент — слабым и хрупким или основательным и добротным, — скажется на творчестве студента, его профессиональном росте и духовности.

УДК 378.147.

ЭГЛИТ ЛИЛИЯ ВЛАДИМИРОВНА

канд. с.-х. наук, доцент кафедры дизайна НОУ ВПО «ИДПИГО»,
член Санкт-Петербургского Союза дизайнеров, г. Санкт-Петербург

ПЕЙЗАЖНОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ: МЕТОДИКА

ПРЕПОДАВАНИЯ «ОТ ЛИНИИ К ОБРАЗУ СРЕДУ»

Аннотация: В статье описывается авторская методика обучения ландшафтному проектированию в пейзажном направлении, основанная на базовом постулате, что характер проектного предложения зависит от исходных характеристик проектируемого ландшафта.

Ключевые слова: Садово-парковое искусство, ландшафтное проектирование, пейзажная стилистика, методика преподавания, проектная культура

Современное российское общество характеризуется усилившимся интересом к декоративному обустройству открытых пространств – сегодня вопросам благоустройства и озеленения городских и сельских

скверов, парков, бульваров, придомовых и приофисных территорий, частных земельных владений уделяется большое внимание, как властными структурами, так и населением. Такой интерес ставит на повестку дня подготовку квалифицированных кадров в этой области. Профессионалов, способных обустроить территории обеспечить не только соблюдение требований экологии и бережного природопользования, но еще и возрастающие эстетические потребности владельцев и посетителей садов и парков. Специалистов, способных удобное функциональное зонирование привести в соответствие с эстетичным, композиционно-выверенным планировочным решением.

«Ландшафтный дизайнер» и «ландшафтный архитектор» как профессии появились в номенклатурном перечне профессий Российской Федерации совсем недавно, около десяти лет назад. Поэтому практика подготовки таких специалистов с высшим образованием только нарабатывается – в первую очередь, опираясь на зарубежный опыт, пишутся учебники и учебные пособия, ставятся методики преподавания.

Садово-парковое искусство, в отличие от других искусств, в разговоре о стилях оперирует чаще всего двумя категориями – регулярный и пейзажный стиль или стилевое направление. Связано это с тем, что ландшафтное искусство в своей многовековой истории развивалось, преломляя большие художественные стили сквозь призму своего особого положения в эстетико-художественном пространстве – сад только в редких случаях создавался «с нуля». Чаще всего новая стилистическая трактовка накладывалась на существующие в конкретном саду или парке удачные ландшафтные элементы, здоровые и эстетически выигранные взрослые посадки, которые старались сохранить. Такое положение приводило к ситуации, когда в рамках одного сада новые идеи, уже завоевавшие другие виды искусств, мирно соседствовали с устоявшимися традиционными для региона приемами и элементами предыдущего стилистического периода.

Декоративное садоводство постепенно ассимилировало новые художественные тенденции и приемы, в первую очередь, архитектуры и живописи, новые идеи философии, наслаивая их на правила прикладного садоводства, переосмысляя в рамках господствующей идеологии, религиозно-философских убеждений и настроений эпохи, сверяя с устойчивостью к климатическим особенностям региона. Таким образом, возникло сложно поддающееся систематизации многообразие садов и парков, которые тяготели или к геометрическому, регулярному, или к свободному, пейзажному построению.

На занятиях по проектированию в пейзажной стилистике ставящиеся для осмысления задачи можно свести к стилевой совместимости и гармонии с окружением. Хотя зачастую именно выделение из окружения ставится во главу угла и небольшой участок в сельской местности активно мостится и бетонируется, оставляя лишь небольшие карманы для озеленения. Несомненно, городской тип сада дает ряд преимуществ, касающихся удобства эксплуатации территории. Это, в первую очередь, уменьшение трудозатрат на уход и четкая структурная организация пространства. Последняя всегда воспринимается благоприятно сама по себе. А в случае плотной застройки, когда в окружении доминируют крыши и стены соседских построек, такой тип организации пространства становится предпочтительным, так как работает на акцентировании объектов и деталей внутри сада. Но, замыкая внимание внутри территории, мы вынужденно обозначаем ее границы, т.е. уменьшаем зрительное восприятие сада. Поэтому в основе построения интровертных садов лежит принцип широкого использования разнообразных выразительных мелких деталей, которые усложняют спектр визуальных впечатлений в рамках небольшого пространства.

Если же участок находится в сельской местности, то благоприятные окружающие виды целесообразно включать в организационную структуру

сада. Планирование территории по городскому принципу в этих условиях является крайне неразумным решением, приводящим к оптическому сужению границ участка. Противопоставляясь окружающему ландшафту, такие сады отгораживаются от него, тем самым упускается возможность включить в ландшафтные картины благоприятные виды окрестностей, и, значит, визуально расширить границы участка. Особенно это нежелательно когда проектируемый сад или сквер небольшой по размеру.

Решение по созданию образа городского или сельского сада, экстровертного или интровертного, всегда требует профессионализма и внимания. Подсказка кроется в объективных характеристиках самой территории: в открывающихся перспективных видах, в существующих линиях растительности и пластических линиях рельефа земли, в размерах и плотности теневых зон и тех светотеневых отношениях, которые формируют физический и психологический микроклимат. Это то, что вкупе создает неповторимый эмоциональный и физический микроклимат и величается «гением места». То, что ложиться на душу и заставляет остановить свой выбор именно на этом конкретном участке. И что зачастую так легко разрушается неумелыми действиями, продиктованными негибким шаблонным подходом. И может получиться, что вместе с холмами и купами исчезло и очарование, первоначально побудившее принять положительное решение по приобретению именно этого участка.

Особенность проектирования в пейзажной стилистике основана на понимании уникальности каждого природного ландшафта и его исключительности в плане микроклимата, рельефа, окружения, режима водоснабжения и солнечной инсоляции, ассортимента и состояния растительности. Само место требует определенного характера проектных линий, определяет уместность или чужеродность рождающихся форм.

Отсюда важнейшая задача учебного проектирования в пейзажной стилистике – формирование такого уровня проектной культуры, при

котором создаваемый ландшафт не будет вступать в непримиримый конфликт с характером рельефа и существующей растительностью. Очень важно научиться анализировать особенности места и его окружения для создания гармоничного образа будущего сада, сквера, парка.

В образовательном процессе ландшафтных дизайнеров этот важный вопрос, безусловно обсуждается. Однако научиться видеть в каждом участке главные черты, характеристики создающие образ, научиться работать с уникальными особенностями конкретной территории не выходя из аудитории на занятиях по проектированию очень сложно. Увидеть в существующем рельефе и растительности линии, почувствовать их характер и предложить планирование сада или сквера в том же духе – это сверхзадача, которую можно охарактеризовать как экологию ландшафтного проектного мышления. Для обучения студентов такому принципу планирования автором предложена и апробирована учебная методика, дающая возможность именно в аудитории работать с «гением места».

Методика нацелена на освоение основной идеи проектирования ландшафта в рамках пейзажного стилевого направления - характер проектного предложения зависит от исходных характеристик проектируемого ландшафта и диктуется ими. В работе со студентами важно обратить внимание на логику развития образа из линии и пятна, абрисы и характер которых формируются исходными характеристиками участка, диктуя или предлагая определенный характер проектного предложения.

Так как учебное проектирование происходит в аудитории, то оценка исходной ситуации на участке под проектирование с точки зрения микроклимата, пластики существующих линий рельефа и растительности, эмоционального воздействия на зрителя всегда сведена к минимуму.

Поэтому по предлагаемой методике работа не начинается с оценки реального участка, а заканчивается таковой. Мы идем от обратного - начинаем с создания абстрактного рисунка, выполненного плавными пейзажными линиями. Понятно, что у каждого студента рисунок получается свой. На следующем этапе рисунок дорабатывается - характер рисунка, выразительность линий и пятна усиливаются цветом (при этом используются «природные цвета»). Затем полученный абстрактный рисунок планируем в материале как парк, сквер или сад. И только после этого приступаем к формированию соответствующего образа среды: начинается подбор серии видовых картинок, соответствующих по характеру созданным проектным линиям и выражающей определенный художественный и эмоциональный образ.

Резюмируя, можно так сформулировать базовые черты предлагаемой методики учебного проектирования в пейзажной стилистике «от линии к образу среды»: вначале появляется линия, линия развивается и, замыкаясь, образует пятно. Пятно воплощается в материале и рождается образ. Образ ландшафта, согласованный с характером линии.

Методика была апробирована на занятиях со студентами направления «дизайн среды» Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина (ЛГУ им. А.С. Пушкина) и НОУ ВПО «Института дизайна, прикладного искусства и гуманитарного образования».

УДК 378.146.

ГУДКОВА ИРИНА НИКОЛАЕВНА

кандидат культурологии, старший преподаватель
кафедры «Социальный и технологический сервис»,

ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный университет
технологий и управления», г. Улан-Удэ

ЦЫНГУНОВА ЕВГЕНИЯ ТУМЭНОВНА

кандидат культурологии, старший преподаватель
кафедры «Социальный и технологический сервис»,

ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный университет
технологий и управления», г. Улан-Удэ

КВЕСТ-ОРИЕНТИРОВАНИЕ КАК МЕТОД ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ ПО НАПРАВЛЕНИЮ ПОДГОТОВКИ: ТУРИЗМ

Аннотация: В статье рассматривается квест-ориентирование как способ овладения профессиональными навыками и становления социальной мировоззренческой зрелости. Формирование профессиональных компетенций студента зависят от самостоятельной творческой работы студента на выездных практических занятиях.

Ключевые слова: Квест-ориентирование, метод обучения, профессиональная подготовка.

На сегодняшний день туризм это современный вид деятельности, популярность которого возрастает с каждым днём. Это целая отрасль, индустрия, объединяющая ряд различных организаций и предприятий, занимающихся организацией отдыха туристов и предоставляющих потребителям разнообразные услуги. Туризм развивает личность, расширяет познавательные горизонты, творческую и организаторскую деятельность, освобождает от чувства усталости, предоставляет множество видов развлечений и отдыха [1].

Республика Бурятия является субъектом Российской Федерации и входит в состав Сибирского Федерального округа. В Республике есть все условия для развития туризма, в том числе, таких специфических направлений, как экологический туризм, санаторно-курортный, деловой и спортивный. Туризм это приоритетная отрасль экономики Бурятии. Сама природа и географическое положение Бурятии создают прекрасные предпосылки для разнообразного отдыха и туризма. В Республике Бурятия развивается туристско-рекреационная зона «Байкальская Гавань». Туристические активы позволяют республике быть одним из наиболее конкурентоспособных регионов России [2].

Для наиболее эффективного развития туризма в республике требуются квалифицированные кадры. На сегодняшний день направление «Туризм» является одним из самых перспективных в сфере услуг. В системе высшего образования существует несколько подходов к практико-ориентированному образованию, которые связаны с организацией учебной, производственной и преддипломной практик студента с целью его погружения в профессиональную среду, а также внедрение профессионально-ориентированных технологий обучения, способствующих формированию у студентов значимых для будущей профессиональной деятельности качеств личности.

Современная жизнь ставит перед выпускниками учебных заведений непростую задачу - быть востребованными на рынке труда. В связи с этим, актуально исследование и внедрение образовательных методик, направленных на формирование у будущих выпускников общекультурных, профессиональных компетенций, приобретение практических навыков решения профессиональных задач. Сегодня в системе высшего образования существует несколько подходов к практико-ориентированному образованию, которые связаны с организацией учебной, производственной и преддипломной практик студента с целью

его погружения в профессиональную среду, а также внедрение профессионально-ориентированных технологий обучения, способствующих формированию у студентов значимых для будущей профессиональной деятельности качеств личности.

Одно из главных направлений кафедры «Социальный и технологический сервис» Восточно-Сибирского государственного университета технологий и управления является реализация практико-ориентированного подхода подготовки бакалавров. Развитие личности студента происходит на основе овладения научно-исследовательскими знаниями, а также в процессе овладения культурой человеческих отношений, способами деятельности, ценностями личности. На кафедре активно работает студенческое научное общество, основными формами работы которого являются: привитие студентами навыков научно-исследовательской работы, вовлечение студентов к участию в НИР выполняемой кафедрой, научно-практических конференций с международным участием, республиканской олимпиады школьников, а также в организацию конкурсов на лучшую научную студенческую работу [3].

Эффект развития, в свою очередь, создает предпосылки для основательного овладения знаниями, способами деятельности, вхождения личности в контекст культуры. В общенаучном смысле «эффективность» понимается как «эффектный, дающий эффект, приводящий к нужным результатам, действенный» [3].

Например, дисциплина «Туристское проектирование» дает богатый материал для формирования таких «деятельностных» компетенций, через использование активных методов обучения, как проблемные лекции, семинары, дискуссии, выездные занятия. Проведение выездного занятия «Квест-ориентирования» предполагает самостоятельное знакомство с памятниками культуры и архитектуры, историческими местами в любой

местности путем поиска и узнавания предмета исследования по наводящим признакам.

Одно из таких занятий проводилось по теме: «Верхнеудинск - Улан-Удэ». Выбор темы занятия не случаен, так как история города складывалась на протяжении более чем трех столетий. Память о прошлом, знание истории родного города – своего рода эстафетная палочка, которая передается нашим потомкам, через наследие всех поколений, живших на нашей земле до нас. Географические названия, исторические памятники - это неотъемлемая часть национального и культурного наследия.

Первоначально студенты получают методический материал по выполнению коллективного задания по истории города и библиографический список литературы по заданной теме. Студентам предлагается несколько вопросов по истории г. Улан-Удэ, по архитектурным сооружениям и памятным местам столицы Бурятии. При выполнении данного коллективного задания необходимо привести историческую справку данного объекта, указать его точный адрес, сделать собственные фотографии этого места и указать в каком виде туризма будет востребован данный объект. Студенты делятся на команды и в течение двух недель ведут самостоятельную работу.

Вторым этапом является самостоятельная творческая работа студентов. Например, сочинение на тему «Чтение в моей жизни» или создание видео ролика на тему: «Развитие туризма в Республики Бурятия».

Заключительный этап занятия представляет собой конкурс - публичную защиту творческих работ студентов, главным условием которой является заинтересованная, оживленная обстановка, где студенты с интересом слушают своих конкурентов и задают уточняющие вопросы по теме презентаций [4].

Таким образом, практические занятия, организованные на кафедре «Социальный и технологический сервис» являются эффективными

технологиями практико-ориентированного обучения у бакалавров направления «Туризм», что позволяет педагогу высшей школы участвовать в формировании профессиональных компетенций студента. Отметим, что качество подготовки студентов неоднократно доказано высокими результатами участия в различных научных, творческих конкурсах республиканского, российского уровня.

В результате обучения студенты кафедры «Социальный и технологический сервис» получают престижную профессию менеджера по туризму и могут открыть собственное агентство или трудоустроиться по специальности, которая будет востребована даже во время финансового кризиса, так как люди пользуются туристическими услугами всегда, независимо от состояния экономики и политического строя.

Подводя итоги, отметим, что профессиональная подготовка специалиста по туризму представляет собой комплекс мероприятий, оказывающих разноплановое воздействие на функциональное состояние человека, его интеллектуальное и нравственное развитие в плане овладения сложными умениями и навыками, определенным уровнем организаторских способностей. От уровня профессиональной подготовки специалиста по туризму зависит совершенствование форм и методов массовой туристской работы в стране.

Список литературы

1. Гудкова И.Н. Цынгунова Е.Т. Культурное пространство Республики Бурятия как полиэтнического региона // Общество. Среда. Развитие, 2015. – № 4 (37). – С. 61-67.
2. Гудкова И.Н. Туризм как фактор развития культурного пространства Республики Бурятия // Культура и цивилизация, 2014. – № 5. С. 10.
3. Хамнаева Н.И. Формирование компетентности специалиста сервиса и туризма с помощью НИР / Н.И. Хамнаева // Материалы II

междунар. науч.-практ. конф. «Инновации в межкультурном взаимодействии через языки, сервис и туризм». Пятигорский лингвистический университет. – Пятигорск, 2011. – С. 43-47.

4. Хамнаева Н.И., Цыгунцова Е.Т. Методика подготовки студентов – бакалавров через использование различных методов обучения // Педагогический журнал, 2014. – № 6. – С. 64-70.

УДК 74 (743).

РУЗАНОВА ГАЛИНА ВЛАДИМИРОВНА

доцент кафедры ДПИ НОУ ВПО «ИДПИГО»,

член творческого Союза художников, г. Санкт-Петербург

ПЕРВЫЙ ОПЫТ ОБУЧЕНИЯ РИСОВАНИЯ ЧЕРЕПА

ЧЕЛОВЕКА

Аннотация: Первый опыт обучения скульптурному моделированию проводится на первом курсе и включает в себя пластические и анатомические задачи одновременно. Процесс состоит из вводной беседы, лепки схемы черепа, лепка черепа с натуры, этюд черепа по памяти.

Ключевые слова: Практический опыт, череп человека.

Занятие на тему «Череп человека» – первое по дисциплине «скульптурное моделирование» в образовательном процессе. В этом задании перед учащимся стоят пластические и анатомические задачи одновременно. Происходит знакомство с организацией рабочего места, подготовкой каркаса, скульптурными материалами. Студент учится работать с натурой. Знания, которые будут получены, пригодятся для работы над портретом, то есть будут полезны в учебных курсах скульптуры, рисунка, живописи, композиции и, конечно, в творческой деятельности.

Обучение проходит в несколько этапов: 1. Начинаем с рассказа об анатомии и архитектонике черепа человека. 2. После этого ученик лепит

несколько небольших схем-черепов, в которых показывает понимание конструкции черепа и умение добиться характерных пропорций (возрастных, половых, расовых). 3. Следующее задание – лепка черепа человека с натуры (размер 1:1). 4. Для закрепления материала необходимо выполнить этюд по памяти (кратковременный, небольшого размера). Это задание позволяет понять, насколько усвоен пройденный материал, уяснить и устранить пробелы и ошибки.

На всех этапах этого задания ученик должен помимо занятий в мастерской наблюдать, как череп «прочитывается» на людях. Можно врисовывать опознавательные точки черепа в фотографии людей.

Вводная беседа. Череп имеет симметричную форму и состоит из двух частей-мозговой череп и лицевой череп. Мозговой череп имеет овоидную яйцеобразную форму. Лицевой череп организован сложнее, что обусловлено различными функциями. Лицевой отдел расположен впереди внизу по отношению к мозговому отделу. У животных мозговой череп значительно меньше, а лицевой-больше и мощнее. Оба отдела располагаются на одном уровне. В процессе эволюции мозг увеличивается, а лицевая часть уменьшается и сдвигает вниз.

Рассматривая череп человека в профиль, учимся находить лицевой угол. Его образует пересечение двух плоскостей. Первая, горизонтальная плоскость проводится через верхние края слуховых проходов и через нижний край глазницы. Вторая, косая, плоскость, определяющая полный лицевой угол, проводится через середину лобно-носового шва и через наиболее выступающую вперёд точку ячеистого отростка верхней челюсти. Для современного человека лицевой угол варьируется в пределах 70-80 градусов. Угол 90 градусов характерен для художественной стилизации (античное искусство). Меньший лицевой угол характерен для первобытного человека, ещё меньший - для обезьяны, собаки, птицы. Форма черепа очень разнообразна в зависимости от возраста, пола и

расовой принадлежности человека. Индивидуальные различия также очень велики. Наиболее заметно отличие черепа взрослого человека от черепа ребёнка. Лицевой отдел детского черепа значительно меньше черепа взрослого. Мужской череп больше и тяжелее женского, сильнее развиты челюсти, выступающая надбровная дуга. Лобные бугры чаще сглажены. Для мужского черепа характерна глубокая переносица. Женский череп скорее короткий и круглый, что приближает его к детскому черепу. Лоб у женщин пропорционально шире, вертикальнее, сильнее выражены лобные бугры. Угол нижней челюсти у женщин больше. Глазница пропорционально больше, переносица выражена слабо. Сравнивая черепа разных расовых групп, обращаем внимание на характер мозгового черепа. На примере искусства Древнего Египта вспоминаем длинные, узкие и низкие черепа характерные для Африки. Череп монголоида скорее широкий и короткий. Скуловые и надбровные дуги уплощенные. Лицо уплощённое, фронтальное. Череп европейца отличается большей профильностью. Индивидуальные характеристики голов требуют внимательного рассмотрения с разных точек зрения. Рассматривая череп сбоку, используем слуховые отверстия. Заушный сегмент может быть длинным или коротким. Высота длинного черепа будет меньше, чем короткого. С этого ракурса просматриваем лицевой угол, выраженность лобных бугров, угол наклона глазницы, наклон нижней части лица. Вид спереди даёт возможность сравнить ширину нижней (челюсть), средней (скулы) и верхней (лоб и теменные бугры) части головы. Эта точка зрения, а также вид сзади помогают увидеть выраженность-сглаженность теменных бугров, характер свода черепа. Вид сверху помогает найти самое широкое место мозгового черепа.

Приступаем к лепке схемы черепа. Мозговой череп изображаем в виде яйца. Лобные бугры будут соответствовать острому концу, а затылочный выступ-тупому. Самое широкое место соответствует

теменным буграм или располагается чуть ниже. Стоит иметь в виду самые распространенные ошибки при лепке мозгового черепа. Часто ученик выводит лобные и теменные бугры на уровень верхней точки головы. За лобными буграми лицевая часть поднимается и оказывается на одной линии с мозговым отделом. Теменные бугры часто оказываются на задней поверхности, что делает мозговой череп не яйцеобразным, а скорее близким по форме к параллелепипеду. Распространенной ошибкой бывает выравнивание расстояния между лобными буграми, между теменными буграми и ширина затылочного выступа. Для избегания этой ошибки обязательно смотреть на череп сверху. На мозговом черепе отмечаем точки слуховых отверстий. Лицевой череп начинаем с лепки нижней челюсти. Она приближается по форме к треугольной призме. В неё достаточно глубоко вставляем шарообразный объём «зубы». На него садится призма носа, и в конце лепим скуловую и надбровную дуги. Распространена ошибка, когда эти дуги не скругляют, а делают один поворот с передней поверхности на боковую. В результате глазница получается закрытой, глаз не просматривается с профиля. Чтобы избежать этого посмотрим на череп сверху и снизу. С этих ракурсов будут ясно прочитываться скруглённые скуловая и надбровная дуги. Важно обратить внимание ученика на то, что самое широкое место скуловой дуги расположено близко к слуховым проходам, а передний поворот не выходит за пределы ширины глазницы. Важно проследить угол наклона глазницы (обычно верхняя часть глазницы выступает вперёд по отношению к нижней.). Встречу мозгового и лицевого черепа делаем чётко, не сглаживаем, не обобщаем. Когда лепится череп-схема, можно поставить задачу-вылепить «череп ребёнка», «череп монголоида, африканца» и т.д.

Начинаем лепить череп с натуры. Смотрим на каркас через модель (станок, на котором стоит гипсовая модель, должен оказаться на одном расстоянии, или ближе, чем станок, на котором стоит каркас)

Представляем, как каркас будет располагаться внутри будущей работы. Уточняем пропорции (высота, ширина, длина). В качестве точки отсчета (ориентира) используем слуховые отверстия. В начале лепки смотрим на череп-модель с профилей, спереди, сзади, сверху. Стараемся чаще поворачивать работу и отходить. Продвигаясь в работе, будем использовать трёхчетвертные повороты. Начинаем прокладывать работу с центральной продольной оси. Отмечаем, на какой высоте находятся слуховые отверстия. Объём набираем равномерно, выявляя внутреннюю конструкцию. Центральную продольную ось постоянно прорисовываем стеком, так как она в процессе работы постоянно стирается. В слуховые отверстия можно вставить палочки, чтобы они оказались на одном уровне (нужно посмотреть сзади-спереди-сверху) и на перпендикуляре к центральной продольной оси. В процессе лепки студент не должен «прилипнуть» к своей работе. Одним из важнейших навыков становится умение правильно смотреть на свою работу. Подходить к работе надо осознанно, не добавлять объём наобум, случайно. Очень важно приучить себя отходить от работы так, чтобы модель оказывалась ближе или на одном расстоянии с работой. Смотри издали на свою работу, надо внимательно решить, что надо поправить, подойти, сделать, что было решено и сразу снова отойти-проверить как получилось. Если хотим использовать измерительный циркуль для проверки и уточнения размеров, то сначала сами внимательно смотрим, решаем размер и только потом меряем циркулем. Такой порядок действий позволяет развить глазомер. Если будем сразу измерять циркулем - придём к бессмысленному рабскому копированию. Работая, стараемся выявить архитеконику черепа, находим основные опознавательные точки. Моменты поворота формы берём активнее, чем в натуре. Это добавит работе выразительности, появятся «линии напряжения формы». Плоскости делаем наполненными, слегка выпуклыми, чтобы они «сопротивлялись», не «продавливались»

(вспомним энтазис античных колонн). Избегаем слепого копирования природы. Уточняем форму, выделяем главное, отбрасываем случайное, добиваемся чистоты и выразительности формы. Стараемся «переключать» способ смотрения на модель: смотрим то цельно, обобщенно, то анализируем, разбираемся в строении, конструкции, то любимся выразительным силуэтом, ищем внутреннее движение формы. Стараемся прочувствовать, как скульптура «держит» пространство. Следим, чтобы не было «слепых» ракурсов, которые не имеют перспективы следующего поворота.

Подводит итог проделанной работы небольшой этюд черепа по памяти. В результате обучения, студент должен верно взять пропорции черепа, правильно расположить мозговой и лицевой отдел по отношению друг к другу, выявить конструкцию черепа, обозначить опознавательные точки. Выполненное задание показывает, насколько студент усвоил материал, что позволяет исправить ошибки. Опыт скульптурного моделирования черепа человека студент продолжает на следующих занятиях в работе над заданием «Череп человека в рельефе».

УДК 371.8.

ЛЮЦ ИРИНА ФЕДОРОВНА

кандидат педагогических наук,

педагог дополнительного образования,

ГБОУ Гимназия № 63 Калининского района, г. Санкт-Петербург

НОВЫЕ ФОРМЫ ОБЩЕНИЯ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ

ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

(ДОПОЛНИТЕЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ ШКОЛЬНИКОВ)

Аннотация: В статье делается попытка анализа художественного опыта прошлых поколений по созданию различных объединений, основанных на общих задачах или гуманных целях с точки зрения их

применимости в педагогическом процессе. С этих позиций инновацией признается чужой опыт творчески применимый в новых условиях современной жизни, учитывающий возрастные возможности ребенка и особенности сложившейся ситуации в образовании.

Ключевые слова: Художественный опыт, целеполагание в художественной деятельности, целостная картина мира.

Актуальность темы вызвана особенностями и последствиями научно-технического прогресса, ускорением интеллектуального и физического развития детей отстающих в формировании морально-этических норм поведения, что приводит к искажению их природного мироощущения, ограниченного узким кругом мировоззренческих вопросов, поставленных перед ними окружающей средой. На фоне возрастающей агрессивности среды под действием СМИ и телепродукции низкого качества, при одновременном сокращении художественного чтения и повышении объема общей информации, а также сложившейся системы образования, основанной на технократической парадигме мышления, возникает деформация растущей личности, ущемление ее природных психофизических качеств.

Вернуть подростка, ребенка в нормальное состояние, к формированию его действительной сущности в соответствии с его предназначением возможно только корректируя как объем поступающей информации, так и верно расставленные приоритеты в триаде: Образование, Воспитание, Развитие. Для этой высокой цели недостаточно вернуть человека в лоно природы и искусства, предоставив ему самому выбирать род своей художественной деятельности, будь то музыка или изобразительное искусство. Необходимо создать некоторые базисные условия для такого выбора и по возможности синтезировать разные виды деятельности.

В советской педагогике достаточно полно разработан подход к педагогическому процессу, как к деятельности, в которой целеполагание имеет определяющую и конструирующую роль. Исследования Рубинштейна, Теплова, Л. Выготского, П. Симонова показали связь Цели с Мотивацией деятельности. Чем грозит размывание целей в современном нам педагогическом процессе можно наблюдать в реальной жизни, как процессы стагнации, деградации, уменьшения гуманитарной составляющей, как содержания, так и самой педагогической деятельности. Как результат, это явление проявляет себя массовыми психозами т.е. физическим нездоровьем, безвкусицей в повседневности, а средства массовой информации (телевидение) закрепляют такой подход как норму жизни, получив вместо зрителя и читателя – потребителя услуг.

Маленький человек в стенах учебного заведения порой целиком зависит от формальных установочных общепринятых правил и норм, не касающихся его действительных человеческих потребностей, его эстетических и гуманитарных посылов. Навязанная ему картина мира и не переработанный громадный объем информации, часто лишенный логического смысла, деструктивно формирует в нем потребителя, а не творца.

Искаженная цель человеческого развития требует комплексного подхода к ребенку, обще эстетического подхода к предметам не художественного цикла, как это делали Ш.Амонашвили и Шаталов, требует серьезного подхода к школе, как единому механизму. Этот предмет, требующий своего специального изучения, новой диагностики лежит за рамками нашего исследования. Вопрос исправления ошибок и неверно поставленных целей в педагогике, а именно в области эстетического восприятия является предметом настоящей статьи, он требует более широкого изучения и применения синтеза искусств и наук, как отражение многоплановости нашего времени периода мировой глобализации.

Вернуться к опыту и традициям прошлого, отбросить ненужное или устаревшее, творчески применить находки мастеров-художников, организаторов обществ, художественных союзов и объединений, создавая свободную атмосферу открытия нового, используя старые, но проверенные временем подходы в педагогике – можно считать новаторским, инновационным подходом в Арт-сфере, в пространстве культурного освоения жизни. Но, это не призыв к свободе самовыражения, характерный для предреволюционных и революционных лет. Взвешенный технологический подход к преподаванию искусства в Изо-Студиях может гармонично сочетаться с творческим, где нет жесткой регламентированности заданий и в распределении времени их исполнения.

К сожалению, давление среды и сложившихся форм обучения, формирование личностных качеств у школьников в рамках педагогического процесса становится почти невозможным или ограниченным. Развитие специальных изобразительных навыков – основная задача студий и школ. За рамки обучения выходит Воспитание и Развитие общественных интересов, гражданской позиции, патриотизма – всех тех качеств, которые формируют в человеке социальную личность, адаптированную к меняющимся условиям среды, но имеющую твердые основы мировоззрения и мироощущения своей ответственности за все происходящее вокруг.

Сделаем попытку такого подхода, опираясь на опыт советской школы и традиции прошлого. Во взрослой художественной среде до 1917 года известны сообщества художников, объединенных определенной целью. Это и Товарищество передвижников, Мамоновский кружок, Среды, Пятницы и Мироискусники, и много других объединений, привнесших каждый по-своему свой вклад в художественную жизнь нашей страны.

При их разноплановости и разнице масштабов и задач, общим является то, что на период их создания они несли «охраняющую»,

целеполагающую, и тем самым объединяющую функцию для своих участников. Кто-то отрывался от общества, кто-то, сохраняя с ним близкие отношения всю жизнь, нес знамя высокой цели, не будучи его членом.

Яркая общественно-социальная и гражданская позиция Передвижников дала образцы искусства народного содержания, призывающего зрителя к пристальному вниманию к бедам и чаяниям простых людей, к несправедливости общественного неравенства, к толкованию искусства с морально-этических позиций.

«Мир искусства» и «Дягилевское движение» привнесло в жизнь эстетику декоративности русского быта и русского аристократизма, основанную, в том числе на осмыслении русского национального начала в жизни и изобразительном искусстве. Русские сезоны в Париже показали миру самобытное начало в театральном искусстве, схожесть независимо образовавшегося от Запада направления – русского импрессионизма.

Возникший примерно в это же время до Первой мировой войны Фонд или Союз Художественного возрождения России, который успел создать в г.Пушкине Федоровский городок по- своему ставил задачу национального возрождения в архитектуре, изобразительном и прикладном искусстве. Объединение (ок.300 чел.) известных художников, архитекторов, общественных и государственных деятелей, включая русского императора Николая II с единой общей идеей развития Русского стиля, идеей выявления и сохранения самобытного начала в официальном искусстве также свидетельствует о гражданско-патриотической позиции его создателей.

В современном нам мире противостояния идеологий, мироощущений, мировоззрений, в век глобализма оттесняется и отодвигается гражданская позиция художника в искусстве. Эстетика гламура определяет вкус зрителя, как потребителя, так и творца. Но в этом контексте важным остается вывод о том, что в своей основе настоящее

искусство – как носитель гуманного начала в человеке требует от педагога особого подхода, основанного на гражданском национально-ориентированном чувстве, которое не подавляет эстетическое начало, а тесно переплетается с ним.

Так, в созданной группе, изо-студии, кружке педагог одной из задач своего объединения ставит общую цель: «МЫ- продолжатели традиции». И после рассказа об объединениях художников прошлого и показа иллюстраций, образцов живописи, на ее основе предлагает этапы движения к цели:

1. Изучение 2. Осмысление 3. Развитие ТРАДИЦИИ русского национального искусства.

а) Для начала – это иллюстрация русской народной сказки или литературной сказки народной тематики. Образы Животных с человеческим содержанием, смешные и фантастические персонажи (Иван-Дурак, Конек-Горбунок, Рыба-Кит, Жар-Птица и пр.). Герои-богатыри, Царевны, Мифологические существа (кикиморы, водяной, леший и др.)

б) Русская природа (пейзажи России зимой, летом, весной, осенью)

в) Русская Архитектура (дворцы, терема, избы, мельницы).

Сама тематика не является новой с искусствоведческой точки зрения. Многие педагоги в своей работе пользуются темами эпоса и сказки. Но именно здесь при определении цели-объединение детей одной темой и традицией должно формировать у них общие коллективистские и патриотические чувства постольку, поскольку педагог прямо обращается к их сознательности при выборе темы или сюжета, и советует руководствоваться неким высшим началом при создании образа. То есть это тот важный момент, когда не сиюминутная экспрессия руководит выбором, а мощный глубинный сакральный смысл – любви к Родине. А сам процесс познания – технические изобразительные навыки – это важный, но сопутствующий и обеспечивающий создание нового образа

момент. При этом доля копирования (иллюстраций) и сочинения своего образа и своего видения могут варьироваться. После 2-3 вариантов копирования - сочинение нового. И снова - копирование и затем создание нового.

При этом отношения в группе могут строиться, по подобию со «Средами» В.Е. Шмаровина – коллективные игры, стихи, мини-постановки, рисунки, наброски и т.д. Для подкрепления цели и развития мотивации предлагается создать библиотечку по теме, коллекционировать открытки, делать альбомы с вырезками. Организация выставки видится нам с позиции этой общей цели. Изучение темы – «Русское искусство» углубляется по различным направлениям: от народного искусства (Дымковская игрушка, Гжель, Палех, Городецкая роспись) к романтизму. От живописи к графике, иллюстрации, коллажу, витражу декоративно-театральному искусству и обратно к живописи. При этом все темы и задания подчинены единой цели - узнать русское искусство во всем его разнообразии.

Очень благодатный возраст 2-3 классы. Начиная с 4 класса интерес к русской сказке угасает, заменяется новыми увлечениями. Но взамен, например, появляется интерес к портретному жанру. Рисование русской красавицы, карикатурное изображение Кощея и Б.Яги в портрете могут подстегнуть интерес к народному жанру.

Для примера приведем такие игры: 1. «Сказка-ложь, да в ней намек...» Творчески читаем сказку. 2.Сравниваем иллюстрации: Билибин, Васнецов, Дехтярев и др. 3. Сочиняем сказку. Старый герой на новый манер, в новых обстоятельствах. 4. Театральная импровизация. 5. Играем в музей. Учимся на экскурсовода и т.д.

Обобщая сказанное, можно сделать выводы о том, что новизна и инновации в искусстве возможны и целесообразны в пределах определенной парадигмы художественного мышления, то есть подчинены

общей идее, и основаны на возрастных возможностях детей. Они могут дать положительный результат при организации занятия, как сотрудничества, когда не исключено, чтобы старшие помогали младшим, чтобы чтение отрывков или басен сочеталось с рисованием и театральным творчеством детей.

Список литературы

1. Стиль жизни и стиль искусства. – СПб.: ГМИ, 2012. – 220 с.
2. Русский городок Царского села. Китеж 20 века. Общество русской традиционной культуры. – СПб.: Царское село, 2011. – 192 с.
3. Русское искусство // Журнал Благотворительного фонда им. П.М.Третьякова. – М., 2014 (1).
4. Мамонтовский художественный кружок. – М.: Изд. Дом «Комсомольской правды». – М., 2011. – 48 с.
5. Киселева Е. «Среды» Московских художников. – Ленинград: «Художник РСФСР», 1967. – 156 с.
6. Кравченко И. Товарищество передвижных художественных выставок. – М.: Изд. Дом «Комсомольская правда», 2011. – 48 с.
7. Станиславский К.С. / Составители: Соловьева И.Н., Шитова В.В. – М.: Искусство, 1985. – 170 с.
8. Энциклопедия для детей. – М.: Аванта, 2006. – 672 с.

УДК 73:377

СЛЕСАРЬ ВАЛЕРИЙ ФЕДОРОВИЧ

преподаватель художественного отделения Детской школы искусств,

Ленинградская область, Выборгский район, п. Первомайское

ИГРОВЫЕ КОЛЛЕКТИВНЫЕ ФОРМЫ ЗАНЯТИЙ ЛЕПКОЙ И СКУЛЬПТУРОЙ В ДЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЕ

Аннотация: В статье рассматриваются некоторые формы игровых заданий на занятиях лепкой, обучающего познавательного характера,

включающие общение детей разных возрастов в работе по созданию целостного образа – макета.

Ключевые слова: Целесообразность, целостность и взаимодополняемость видов художественной деятельности, пространственное мышление, занимательное познание.

Игра, как эффективный прием и форма занимательного занятия, включая соревновательные, коммуникативные аспекты не нуждается в отдельном теоретическом обосновании. Ей посвящены труды психологов Л.С.Выготского, А.Зиновьева, Э.Ильенкова.

Учение с увлечением – этот практически важный для учителей и преподавателей вывод сделали и известные педагоги практики и теоретики С.Соловейчик, В.Давыдов, Д.Эльконин. А педагоги-новаторы Ш.Амонашвили, В.Шаталов, И.Волков, В.Ильин, В.Иванов позднее назвали такой подход Педагогикой Сотрудничества.

Кратко обозначим основные принципы и моменты творчества этих педагогов, которые можно преобразовать и применить, ориентируясь на специфику нашего предмета. В.Шаталов предложил подходить к предмету изучения от общего к частному. Так давая тему блоками, он добивался целостного понимания предмета и принципа его познания, принципа возникновения явления, а затем шло его усвоение по частным вопросам. Важным он считал давать регулярную оценку за проделанную работу.

И.Волков (учитель ИЗО и черчения из г.Реутова) также пришел к такому выводу из практики, и завел творческие книжки для фиксирования результата изобразительной деятельности каждого ученика с целью дополнительной стимуляции к творчеству и формирования умения критически оценивать свой труд. Но это не обычная отметка в дневнике или в журнале, а попытка увидеть в ученике движение в его творчестве,

проявление его креативного мышления, развития специального изобразительного навыка.

В.Иванов разработал и воплотил целую программу коллективных творческих дел, игр, отвечающую потребности ребенка в человеческом общении не только в обучении, но и в иных сферах деятельности, основанную на принципах и началах соединения людей близкой общей целью.

Включение игровой деятельности в художественную сферу на занятиях изобразительным искусством полнее разработаны и описаны в образовательной программе «Изобразительное искусство и художественный труд» художником – педагогом-академиком Б.Неменским.

Считается, что искусство само себя мотивирует, т.е. художественная деятельность столь занимательна, что не требует дополнительных средств для активации внимания детей. Но так ли это? Из практики на занятиях скульптурой и лепкой можно наблюдать угасание интереса к объемной форме уже в среднем подростковом возрасте.

И тогда на помощь приходит игра. Какие аспекты существуют в самой деятельности, которые позволяют соединить художественное и игровое начало? Во-первых: Сам характер деятельности, лепки, создание работ в объемном материале позволяет проводить коллективную работу, одновременно требующую индивидуального подхода и к ученику и к создаваемому им образу. Здесь на помощь приходит сказка, которая по содержанию имеет такой непрерывный последовательный ход событий, смену декораций и героев.

Во-вторых: От того, как поставлена задача или цель деятельности зависит и результат. Если мы просто лепим игрушки для игры- это один результат работы. Если мы лепим индивидуальные задания, которые являются частью большой общей работы- это другой результат. Ему

сопутствует иное эстетическое эмоциональное удовлетворение от всей работы и переживание не только личного вклада, но и общего результата художественной деятельности.

В третьих: Представление конечного результата в воображении. Весомость конечной цели сказывается на отношении учеников к работе. Здесь воображение может подкрепляться предварительными рисунками, набросками, иллюстрациями, эскизами.

Примером такой формы коллективной деятельности, где соединяется работа учеников разных возрастов, может быть задание: создать объемную пространственную среду в макетах по сказкам и произведениям А.С.Пушкина. Линия движения к созданию образа следующая: Автор - Сказка-Герои-Пространство (среда).

Например: Задания для старшей группы учеников 14-15 летних – это лепка из пластилина статуи, бюста, памятника, эскизов самого Автора – юного Пушкина, его няни Арины Родионовны, его красавицы жены. Задания для среднего и младшего подросткового возраста: герои сказок Пушкина - лепка людей, Царя, Царевны-Лебеди, Балды, Попа и пр. Задания для младшей группы: лепка животных из сказок - золотой рыбки, белочки в хрустальном домике, петушка, чертика и др.

В этой работе по созданию коллективного макета – например, парка, сквера или детской площадки – важно: 1.Нахождение каждому ученику посильного задания 2. Дать осуществление связи всех групп детей через сюжеты сказок 3. Определить связи всех заданий, пропорционального соотношения всех форм по размеру, величине, формату размещения 4. Раскрыть связь, взаимодействие, соответствие созданного руками (поделки) с природой и окружающей средой, решать так называемые задачи ландшафтного дизайна (придумать и слепить природные элементы – кусты, деревья, клумбы, газоны, камни и пр. Далее по желанию создать дополнительно решетки, скамейки и др. элементы.

При этом вмешательство учителя на каждом этапе различно, иногда достаточно чтения отрывков из сказки, показа образца (готовой статуэтки), показа этапов лепки, доработка формы у ученика, изготовление проволочного каркаса. Если есть сильные ребята, можно доверить им доработку чужих проектов, определение размера новых работ, определение ракурсов, выбор сюжетных линий для рельефов. Постоянное придумывание оформления парковой зоны или детской площадки, коллективное обсуждение новых задач дает импульсы и для коллективного творчества и для индивидуального.

Поскольку работа предлагается на большой плоскости-картоне, необходимо сразу обозначить, что все несовершенные образцы, или несоотнесимые по размеру в игру не входят, но у каждого есть возможность что-то переделать, поправить, закончить работу.

Таким образом, вся лепка от урока к уроку, от задания к заданию и усложняется и углубляется. При этом общая тема – «Сказки А.С.Пушкина» не застывает в своей одинаковости, заданности, которая всем надоедает, а целенаправленно ориентированная общая работа – художественный труд, который проходит новые этапы, бесконечно варьируется, уточняются задания, сравниваются одинаковые образы, сопоставляются размеры.

Значимость ее в создании особой атмосферы творчества, в развитии коммуникативных качеств и навыков общения, в развитии креативного подхода, через интеграцию – Графики (иллюстрации), Живописи (этюдов) и Скульптуры, а также позволяет привлекать театральную импровизацию. Театр – не как постановка пьесы, а как форма проникновения в содержание.

Дальнейшее развитие игры – превращение макета в игровое поле. Проигрывание с готовым макетом: это представление всех героев в одном сюжете, их встреча, определение соотношения добра и зла,

представленного через героев. Правила игры импровизируются, предлагаются участниками варианты. В таком подходе решаются новые цели формирования креативного подхода к результату художественной деятельности. При этом Субъект и Объект (Учитель и Ученик) действуют на равных, стираются возрастные и иные ограничения. И ведущим может быть кто-либо из детей.

После создания макета, возможно новое включение игровых элементов. Например: лепка людей бабушек, дедушек, сидящих на скамейке, детей, играющих на площадке и т.д.

Можно ли научить детей общению в наше время, когда индивидуальные цели развития доминируют в семье и в школе, когда компьютер и интернет-общение занимает все свободное время ребенка. Выше приведенные примеры подсказывают: да, такое возможно в младшем подростковом возрасте в результате по-особому организованной художественной деятельности.

Список литературы

1. Языки свободного общества: Искусство / сост. Л.И. Таруашвили. – М., 2003. – 160 с.
2. Великие загадки мира искусства / Е.Коровина. – М: Центрполиграф, 2014. – 446 с.
3. Полный справочник по всей мировой культуре и искусству / сост. М.В.Адамчик. – Минск: Харвест, 2010. – 512 с.
4. Забелин И.Е. Домашний быт русских царей в 16 и 17 столетиях / Исследования и документы. Кн.1. – М., 1990. – 312 с.
5. Пушкин А.С. Сказки. – М.: Шк. Библ., 2015. – 189 с.

ПРОЕКТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ОБУЧАЮЩИХСЯ НА УРОКАХ ТЕХНОЛОГИИ В РАМКАХ ФГОС

Аннотация: В статье анализируется проектная деятельность МАОУ СОШ № 74 г. Ижевска. Школа как экспериментальная площадка по раннему внедрению ФГОС на уроках «Технологии» реализует метод проектов, который является эффективным инструментом деятельности обучающихся.

Ключевые слова: Метод проектов, кружковая работа, проектная деятельность.

В современном образовании проблемы организации учебной деятельности отражают процессы модернизации образования. [1]. Одним из инструментов реализации задач федерального государственного образовательного стандарта по предмету технология является использование проектной деятельности. Метод проектов направлен на формирование учебных универсальных действий у обучающихся, обладая которыми, выпускник школы оказывается более приспособленным к жизни, умеющим адаптироваться к изменяющимся условиям, ориентироваться в разнообразных ситуациях.

Специфика образовательной области «Технология» такова, что дает широкий простор для творческой деятельности обучающихся. В результате использования в своей педагогической практике проектных методов обучения отмечен рост интереса учащихся к определенным проблемам, и к предмету в целом.

Проектная деятельность реализуется и на уроках и во внеурочное время. В основе деятельности кружка - создание коллекции моделей

Организация кружка решает такие задачи:

- определения интересной для обучающегося деятельности
- развитие личных качеств обучающегося
- формирование УУД
- формирование практических навыков
- самореализация и самоопределение.

Создаются условия позволяющие находить талантливых учащихся, реализовать их возможности, развить их способности. А эта задача является одной из приоритетных социальных задач современного общества.

В нашей школе работает кружок с 1995 г. учащиеся записываются в 5 классе, многие ребята занимаются до окончания школы. За такой длительный период выявляются интересы, предпочтения к той или иной сфере деятельности.

На первых этапах посещения кружка учащиеся интересуются играми, куклами. Они любят изготавливать мягкие игрушки и костюмы для кукол, в результате выполняют постановку спектаклей. Выполняют проекты по готовым чертежам, совместной деятельностью с учителем. И уже на этом этапе проявляются индивидуальные качества, появляется группа учащихся, способных выполнять не под диктовку, а самостоятельно, с творчеством.

В старших классах обучающиеся увлекаются изготовлением одежды. Работы связаны с расчетами, с попытками внести в конструкцию что-то свое, новое. Для старшеклассников важно создавать проекты социально значимые и направленные на развитие их личности. В 2012 году Рябова Диана с проектом «ростовые» куклы заняла 1 место на республиканской экономической олимпиаде, и в последующем модели

были переданы школе для детских праздников для детей сирот и инвалидов. Темы проектов выбираются с учетом современных технологий, в том числе IT- технологий.

С 2012 г. МАОУ СОШ № 74 г. Ижевска является экспериментальной площадкой по раннему внедрению ФГОС, в том числе в образовательную область «Технология», метод проектов является частью данного стандарта. Проекты, выполняемые на уроке, могут стать продолжением на занятиях во внеурочной деятельности, образуется непрерывный процесс образования.

Результатом работы совместной деятельности учителей технологии и учащихся в школе является: кружок в течение 20 лет участником и призерами городских и республиканских конкурсов непрофессиональных театров мод «Новая линия». Учащиеся, участвуя в районных, республиканских и всероссийских олимпиадах и конкурсах, являются победителями и призерами.

Творчество помогает и при выборе будущей профессии. Например, семь выпускников нашей школы по результатам всероссийской олимпиады школьников по технологии были зачислены в Институт нефти и газа, Институт технологии и дизайна и другие ВУЗы РФ.

Результатом работы совместной деятельности учителей технологии и учащихся в школе является:

- седьмой год учащиеся МАОУ «СОШ № 74» являются участниками заключительного этапа Всероссийской олимпиады школьников по технологии. Шарифуллина Алина, Родионова Ирина, Кузнецова Юлия и Шутова Аделина стали призёрами олимпиады в 2010г - 2016 г.;
- каждый год учащиеся принимают участие в республиканской научно-практической конференции «Наука и техника» и в 2011 году с творческим проектом «Рапсодия культур на территории Удмуртской

республики» Агафонова Екатерина стала победителем конференции, в 2012 году победила Кузнецова Юлия с проектом «Отголоски родной природы» в технике флористика.

Анализ проектной деятельности МАОУ СОШ № 74 г. Ижевска показал необходимость использования метода проектов, так как доказана эффективность творческой деятельности обучающихся.

Список литературы

1. Ирхен И.И. Художественное образование в России: системы, динамика. – М.: Изд-во: Искусство в школе, 2008. – 222 с.

УДК 377.5

АКОПЯН ИРИНА ШАГЕНОВНА

МБУДО «Десногорская ДМШ имени М.И. Глинки»,

г. Десногорск, Смоленская область, Россия

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА

КАК ФАКТОР ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ

Аннотация: Статья раскрывает основные направления деятельности педагога-музыканта по эстетическому воспитанию детей.

Ключевые слова: Искусство, дети, музыкально-педагогическая деятельность, эстетическое воспитание.

Первые два десятилетия нынешнего века явственно высветили издержки социально-экономических реформ 1990-х годов [1; 2; 3]. Размытость нравственных идеалов, определенный идеологический вакуум, агрессивное наступление неглубоких образцов западной массовой культуры, превратное понимание свободы и демократии – все это служит «подпиткой» для многочисленных негативных явлений в социокультурной среде. Определяющее влияние рыночных механизмов редуцирует важнейшие культурные функции образования, формирует плоскостного,

«одномерного человека» (Г. Маркузе), для которого художественность оказывается неким лишним феноменом [1]. Обозначенные в научном дискурсе [4] реперные точки культурно-образовательного ресурса – доминирование законов рынка в образовании, взаимообусловленность культуры и экономики, художественное просветительство в непрофильных отраслях народного хозяйства, расширение культурно-образовательного хронотопа региональной среды и др. – высвечивают содержательный поворот в понимании культуры как безусловной ценности. Проблема усугубляется «втягиванием» в культурные процессы не только старших подростков и юношества (как раньше), но и детей младшего возраста.

Как отмечается в многочисленных педагогических исследованиях, далеко не все родители адекватно осознают меру ответственности, тем более проявляют ее в реальных делах [5]. Личный опыт автора в качестве директора детской музыкальной школы показывает, что для родителей доминирующим остается удовлетворение сугубо витальных потребностей семьи. Подобное отношение к воспитанию личности собственного ребенка приводит к распространению среди школьников равнодушия, нигилизма, жестокости, духа потребительства.

Между тем, приобщение детей к искусству в семье призвано развить таланты и дарования детей или, как минимум, дать им представление о прекрасном в жизни [6]. Это предполагает активное участие в созидании прекрасного своими руками: практические занятия живописью, музыкой, хореографией, занятия в студиях, кружках. Величайшим источником эстетического и духовного наслаждения была и остается музыка. В России практически в каждой семье взрослые и дети обращаются к различным направлениям музыкального искусства.

Известно, целью эстетического воспитания является развитие эстетического отношения к действительности как способности к эмоциональному восприятию прекрасного в природе или искусстве.

Способность воспринимать, чувствовать, понимать прекрасное в жизни и искусстве, стремление самому участвовать в создании прекрасного воспитывается в раннем детстве. В художественной деятельности у ребенка вырабатываются определенные отношения к природе, труду, общественной жизни, быту, он учится видеть прекрасное и самостоятельно создавать его.

Музыка, непосредственно воздействуя на человека, уже в первые годы жизни, занимает значительное место в общекультурном развитии. Музыка является единственным искусством, проникающим в сердце так глубоко, что может изображать даже переживание мыслей. Многие писатели, композиторы, музыковеды неоднократно подчеркивали, необходимость систематичной работы по эстетическому воспитанию надо вести систематически, что оно должно входить составной частью в ту деятельность, которую ведут педагоги по воспитанию гармонически развитого человека. В этом процессе особенно большое значение имеет музыкальная работа с детьми.

Учебный процесс закладывает основы понимания детьми красоты действительности и искусства, формирования эстетического отношения к жизни. Творческая, художественная деятельность учащихся получает дальнейшее развитие в процессе внеклассной и внешкольной работы. Во внеурочное время, на основе добровольного выбора по интересам, продолжается углубленное формирование у детей эстетического отношения к искусству и действительности, духовное обогащение их личности, организация свободного времени, регулирования восприятия влияний средств массовой информации.

Семья может оказать значительную помощь школе в воспитании у ребенка увлечения музыкой. Благотворность влияния семьи на развитие интереса к музыке и творческих способностей ребенка подтверждают биографии многих музыкантов. Свои первые впечатления связывают с

семьей М.И. Глинка, А.Г. и Н.Г. Рубинштейны, А.С. Даргомыжский, П.И. Чайковский, Н.А. Римский-Корсаков, С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович. В своих воспоминаниях они отмечают роль домашних музыкальных вечеров и царившей атмосферы любви к искусству, которые вызвали в них заинтересованность музыкой, воспитали преданность ей.

Музыкальное воспитание в семье имеет глубокие исторические корни. Возникнув в эпоху Петра, оно вошло в круг воспитания дворянских семей, даже среднего сословия. Более того, умение владеть каким-либо музыкальным инструментом становится почти обязательным. Известный в то время композитор М.И. Бернади в 1844 г. отмечает, что в России каждая девица учится играть на фортепьяно.

Домашнее музицирование, начинавшееся до поступления в школу и параллельно продолжавшее со школьными занятиями, сыграло значительную роль в приобщении к музыке молодых людей XIX и начала XX веков.

В настоящее время проблема участия семьи в воспитании у ребенка интереса к музыке приобретает особую остроту. Это, прежде всего, связано с бурным развитием средств массовой коммуникации. Никогда еще музыка не была столь доступна во всем своем многообразии буквально каждому. Безусловно, детская музыкальная школа помогает ребенку воспринимать те или иные музыкальные явления, пробуждает интерес и любовь к музыке, особенно если занятия проводит любящий свое дело учитель. Однако старания учителя станут более эффективными, если в доме школьника царит дух любви и уважения к музыке, поддерживается постоянный интерес к этому источнику радости и вдохновения. Но привить детям любовь к музыке сможет только тот человек, который сам тонко чувствует музыку, глубоко воспринимает ее. Об этом, в частности, свидетельствуют результаты исследований Ю.У. Фохт-Бабушкина [7]. Учитывая, что семья способна оказать значительную помощь школе в воспитании увлеченности музыкой,

вопрос о художественном музыкальном просвещении, в том числе самих родителей обозначен в принятых «Основах государственной культурной политики в России» [8].

Как организовать работу с родителями по обучению в области музыки, как привлечь родителей к совместной работе со школой, какую помощь оказать им, чтобы общие усилия в музыкальном воспитании детей дали положительные результаты? Основные усилия в наделении родителей музыкально-педагогическими знаниями должны исходить от школы как ведущего социального института, в котором работают профессиональные кадры, владеющие необходимой методикой, способные использовать не только современные научные данные, но и свои ежедневные наблюдения за детьми, опыт работы с ними.

Деятельность педагога-музыканта по эстетическому воспитанию призвана включать родителей, хотя на практике этим мало кто занимается. Если педагог-музыкант в своей работе с родителями по эстетическому воспитанию будет использовать такие формы работы, как совместные концерты учащихся и родителей, лекции, семинарские занятия, встречи с артистами, певцами, композиторами, музыкально-педагогическое самообразование и домашние концерты, совместные посещения театров, филармонии, то можно предположить, что эстетическое воспитание детей будет более эффективным. Сотрудничество школы и семьи – это результат целенаправленной и длительной работы классного руководителя, которое, прежде всего, предполагает всестороннее и систематическое изучение семьи, знание особенностей и условий семейного воспитания ребенка. Классный руководитель должен быть заинтересован в том, чтобы оказывать помощь молодым родителям в овладении содержанием и организацией воспитания детей в семье.

Совместная деятельность педагогов, родителей и детей может быть успешной, если все положительно настроены на совместную работу и

действуют сообща. Такое взаимодействие предполагает единство требований к ребенку и организацию совместной деятельности, изучение ребенка в семье и в школе с помощью специальных методик и составления программ его развития. Характер взаимодействия педагогов с семьей должен быть дифференцированным. Не следует навязывать всем одинаковые формы взаимодействия, надо ориентироваться на потребности и запросы родителей, особенности семейного воспитания, терпеливо приобщать их к делам школы, класса.

Основными формами работы с семьей являются групповые и индивидуальные, которые могут проводиться и в школе. Здесь и консультации могут быть более длительными. Однако и они требуют соблюдения определенных условий. Нельзя в приказном порядке вызывать родителей для беседы. Следует считаться со служебной занятостью родителей. Поэтому письменное приглашение в школу лучше выразить следующим образом: «Уважаемые родители! Возникла необходимость побеседовать о вашей дочери (сыне). Сообщите, пожалуйста, когда вы можете прийти в школу. Мои возможности для беседы с вами: вторник и среда (после занятий) или в субботу с 9 до 14 часов. С уважением, ...». Нельзя беседовать с родителями в коридоре, стоя на виду у пробегающих мимо учеников и проходящих учителей. Для беседы-консультации родителей следует пригласить в класс, учительскую или школьный методический кабинет, предложить снять пальто и сесть, тем самым, создать минимум комфорта.

Наиболее эффективными в последнее время становятся родительские собрания. Существенное значение для взаимодействия имеет стиль общения педагогов на родительских собраниях. Каждое родительское собрание требует от классного руководителя тщательной подготовки, создания своего рода «сценария», программы, для того, чтобы оно проходило в обстановке заинтересованности, участия родителей. Готовясь

к собранию, желательно заранее предложить по проблеме, которая выносится для беседы, порекомендовать прочесть книги или использовать домашние сочинения детей. Важно заранее продумать оформление классной комнаты (оформить выставку творческих работ, выпустить спец. тематическую газету, подобрать литературу для родителей, фрагменты сочинений, стихов детей по теме). Следует продумать и окончание родительского собрания. В конце встречи можно предложить родителям рекомендации в виде памяток (краткие выводы по обсуждаемой теме).

Можно с уверенностью сказать, что музыкальная педагогика придает желанию заниматься музыкой огромное значение. Его наличие – это залог подлинного музыкального воспитания, а вместе с тем и формирования творческой личности.

Совместная деятельность школы и семьи обогащает процесс познания музыки ребятами, способствует развитию устойчивого интереса к ней. Мнение родителей в совместных занятиях искусством еще и еще раз подтверждают ценность и важность эстетического фактора в воспитании современного подростка.

Накопленный опыт в области музыкально-эстетического развития подрастающего поколения показывает, что на ее эффективность большое влияние оказывает семья. Те знания и впечатления, которые ребята получают в школе, по-разному преломляются в каждом из них. Там, где действие совпадает с действиями семьи, эффект оказывается наибольший.

Список литературы

1. Ирхен И.И. Образование в области культуры и искусств в условиях реформируемой России: состояние и тенденции // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2010. – № 3. – С. 122–129.

2. Ремизов В.А. Культура и цивилизация: конформизм и неконформизм в современной России // Вестник Московского

государственного университета культуры и искусств. 2015. – №5(67). – С. 65-71.

3. Ирхен И.И., Орешкова О.А. Ценностно-мировоззренческая ориентация личности: опыт культурной концептуализации // Вестник Костромского государственного университета имени Н.А. Некрасова. 2014. Том 20. – №7. – С. 257-261.

4. Ирхен И.И. Реперные точки рефлексии культурно-образовательного ресурса России // Никоновские чтения: электронных сб. статей [в 2 т.] / под ред. М.С. Уколовой. Чебоксары, 2016. – С. 110-117.

5. Садовская В.С. Родительские инвестиции в образование детей: опыт исследования // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2015. – №3(65). – С. 187-193.

6. Фохт-Бабушкин Ю.У. Искусство в жизни молодых поколений россиян. – М.: Алетейя, 2000. – 220 с.

УДК 377.5

ИВАНОВА НАТАЛЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА

МБУДО «Десногорская ДМШ имени М.И. Глинки»,

г. Десногорск, Смоленская область, Россия

СПЕЦИФИКА ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

В ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Аннотация: В статье анализируется деятельность педагога музыкальной школы, которая возможна только на основе творческого начала. Именно в процессе творческой деятельности происходит создание духовных, культурных, эстетических, музыкальных ценностей; активизируется формирование ценностных ориентаций в области музыкальной культуры.

Ключевые слова: Педагогическая деятельность, музыкальная школа, специфические особенности.

Преподаватели музыкальной школы – люди, не только объединенные общей целью и смыслом деятельности, но и являющиеся творческими личностями, личностями с развитыми духовными потребностями, потребностями в познании и самопознании, стремлении к жизненным идеалам; это профессионалы, способные создавать в педагогическом процессе качественно новые материальные и духовные ценности.

В трудах многих педагогов-теоретиков отмечено огромное нравственное воздействие, могучая и мудрая власть учительской профессии. Я.А. Коменский подчеркивал, что учителю вручена превосходная должность, выше которой ничего не может быть под солнцем. Он уподоблял учителя усердному ваятелю, расписывающему и шлифующему умы и души людей. К.Д. Ушинский рассматривал учителя как ратоборца истины и добра, как живое звено между прошедшим и будущим, посредника между тем, что создано прошлыми поколениями и поколениями новыми; его дело, по виду скромное, – одно из величайших дел в истории. Как полагал Л.Н. Толстой, если учитель соединяет в себе любовь к делу и к ученикам – он совершенный учитель. Как указывал А.С. Макаренко, ученики выше всего ценят в педагоге мастерство, глубокое знание предмета, ясную мысль. Каждый учитель, считал В.А. Сухомлинский, имеет свою индивидуальность, способен ярче, полнее других раскрыть, выявить себя в какой-то сфере духовной жизни. Эта сфера как раз и является тем личным вкладом, который вносит индивидуальность педагога в сложный процесс влияния на учащихся.

Многие авторы определяют педагогическую деятельность учителя как воспитывающее и обучающее воздействие учителя на ученика, направленное на его личностное, интеллектуальное и деятельностное развитие, одновременно выступающее как основа его саморазвития и самосовершенствования. «Воспитательную работу нельзя рассматривать

как некое дополнение к процессу обучения. Она должна составлять с ним органическое единство. Надо стремиться к тому, чтобы обучение стало воспитывающим» [1, с. 12].

Следует особо подчеркнуть, что специфика профессии педагога музыкальной школы связана с разносторонней деятельностью, которая включает умения и навыки педагогической, воспитательной, организаторской, просветительской, методической, исполнительской работы, а также творческой деятельностью, связанной с поиском новых путей в познании, отмеченной элементом новизны и оригинальности. Поэтому, не случайно мнение профессора В.И. Загвязинского актуально сегодня: «Педагогическую деятельность издавна квалифицируют как творческую... потому, что в ней присутствует субъективная новизна мыслей, позиций, оценок, чувств...» [2, с. 47].

Необходимость, актуальность, своевременность, важность деятельности педагога-музыканта отмечены в работах исследователей музыкальной педагогики – Б.В. Асафьева, В.Н. Шацкой, О.А. Апраксиной, Н.В. Ветлугиной, Л.Г. Арчажниковой, Д.Б. Кабалевского, Э.Б. Абдуллина, А.Д. Артоболевской и других ученых. «В детстве закладываются не только основы знаний, но и формируется музыкальное мышление и умение работать, отмечает А.Д. Артоболевская. – Только сумев достигнуть заинтересованности на первых встречах с музыкой, можно постепенно вводить ребенка в более узкий круг профессиональных навыков» [3, с. 4].

Специфичность данной профессии обусловлена сложной многогранной структурой самой деятельности педагога музыкальной школы: обогащение духовного мира подрастающего поколения; развитие и формирование у подрастающего поколения столь важных нравственно-эстетических взглядов, чувств; стремление к познанию достижений национальной и мировой культуры и искусства. У преподавателя

музыкальной школы для этого есть много средств – «развитие интереса к занятию музыкой вообще, умение убедительно показать, к каким художественным результатам приводит хорошо проделанная учеником работа, поощрение за ее успешное выполнение и другие» [1, с. 22]. Также следует отметить, что успешная педагогическая деятельность зависит от того, насколько творчески занимается с учеником педагог. Творческое состояние во время педагогической работы характеризуется высшей степенью увлечения процессом занятий и максимальной концентрацией на нем внимания. «Вдохновение, – писал в одно м из писем П.И. Чайковский, – это такая гостья, которая не любит посещать ленивых» [1, с. 52].

Таким образом, деятельность педагога музыкальной школы возможна только на основе творческого начала. Именно в процессе творческой деятельности происходит создание духовных, культурных, эстетических, музыкальных ценностей; активизируется формирование ценностных ориентаций в области музыкальной культуры. По мнению Н.Д. Никандрова «творчество – неперенное условие педагогического труда, объективная необходимость в деятельности» [2, с. 49].

Содержание деятельности педагога составляют реальные творческие поступки. Они проявляются в создании им творческой ситуации на уроке, которая включает в себя: «диагностику» личностного состояния ученика, направленность его мотивации (его настрой, самочувствие, актуальные потребности — с чем пришел на урок, что его волнует, в чем причина скованности и т.п.); снятие или ослабление действий личностных преград (конформизм, ригидность, комплексы и т.п.); придание уроку временной формы, с кульминациями и спадами в работе, с чередованием напряжения и расслабления на разных уровнях общения, игры, показов, внушения, входа и выхода из проблемных моментов. Непременным условием подлинного педагогического творчества является знак ценностного отношения педагога к ученику, любовь к нему. И это возможно лишь в том

случае, когда личность ученика интересует педагога всерьез и не меньше, чем исполняемое им музыкальное произведение.

Творческая ситуация проявляется в установлении преимущественно диалогического общения, в процессе которого педагог предполагает будущее развитие ученика. Чаще всего у ученика еще не развит личностный подход к искусству; у него пока не развиты способности, мал жизненный опыт, отсутствуют собственные приемы и способы работы. «Именно в этом случае и может проявиться и состояться педагог, если он: обладает возможностью увидеть черты и способности ученика, зародыш его эстетической позиции, соединимых с «равновеликостью» музыкального художественного произведения (это талант педагога); умеет включить жизненный опыт ученика в его актуальные отношения с миром (пускай хотя бы на уроке), новые будущие ученические свойства, способности и мастерство, внушить ученику его ученическую концепцию исполняемого произведения (это творчество и мастерство педагога)» [7, с. 35].

Обобщая вышесказанное, необходимо подчеркнуть, что специфика профессиональной деятельности преподавателя музыкальной школы заключается в следующем:

педагогическая деятельность является совместной, а не индивидуальной. Являясь духовным наставником, педагог должен быть яркой личностью, авторитетом для своих воспитанников, так как основной задачей профессиональной деятельности преподавателя музыкальной школы является музыкально-эстетическое воспитание подрастающего поколения;

творчество педагога неповторимо, это такое же высокое искусство, как творчество композитора и художника – а может быть, и куда сложнее. Об этом пишет Р.С. Немов, который считает, что «любой педагогический опыт буквально копировать не стоит; воспринимая главное в нем, учитель

должен стремиться к тому, чтобы всегда оставаться самим собой, т.е. яркой педагогической индивидуальностью» [6, с. 87].

Список литературы

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 272 с.
2. Яницкий М.С. Ценностные ориентации личности как динамическая система [Электронный ресурс]. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2000. – 195 с. URL: <http://psychology.vuzlib.net>. (дата обращения: 08.10. 2011).
3. Артоболевская А.Д. Первая встреча с музыкой. – М.: Советский композитор, 1992. – 102 с.
4. Ирхен И.И. Совместная художественно-творческая деятельность как фактор развития личности школьника // XXI век: общество и детство: материалы междунар. науч.-практ. конф. – Смоленск, 2002. – С. 35-40.
5. Ирхен И.И. Личностная ориентация музыкального образования школьников // Дошкольник и младший школьник в системе образования: материалы междунар. науч.-практ. конф. (С.-Петербург, 7-8 апр. 2004 г.). – СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. – С. 300-303.
6. Немов Р.С. Психология: в 3-х кн. Кн. 2.: Психология образования. – М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2007. – 606 с.
7. Ражников В.Г. Три принципа новой педагогики в музыкальном обучении // Вопросы психологии, 1988. – №1. – С. 33-42.
8. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. – СПб.: Питер, 2008. – 713 с.
9. Сушков И.Р. Психология взаимоотношений. – М.: Академический Проект, 1999. – 448 с.
10. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – М.: Наука, 1985. – 250 с.
11. Шадриков В.Д. Деятельность и способности. – М.: Логос, 1995. – 289 с.

УДК 378.147:786.2. **БОГАЧЕВА ЕЛЕНА МИХАЙЛОВНА**

ИВАНОВА НАТАЛЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА

МБУДО «Десногорская ДМШ имени М.И. Глинки»,

г. Десногорск, Смоленская область, Россия

**ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ ОБУЧЕНИЯ ДЕТЕЙ
В ФОРТЕПИАННОМ КЛАССЕ (ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ)**

Аннотация: В статье анализируется педагогический опыт музыки в фортепианном классе, подготавливая в художественном и техническом отношении к практической музыкальной деятельности.

Ключевые слова: музыка, музыкальное образование, педагогические традиции, личность, развитие, дети.

Работа детских музыкальных школ ставит своей целью общее и эстетическое развитие учащихся, воспитание любви к музыке, подготовку к активной музыкальной деятельности в самых ее различных формах. Педагог в значительной мере формирует личность ребенка, воспитывает его характер, развивает его культуру и художественный вкус, содействует пробуждению у него активного интереса к музыке и, наконец, формирует его как музыканта-исполнителя, подготавливая в художественном и техническом отношении к практической музыкальной деятельности.

Доминирующая позиция преподавателей фортепианного отделения Десногорской детской музыкальной школы концентрируется вокруг максимально возможных концертных выступлений обучающихся, ибо, как показывает опыт выдающихся музыкантов, творческий подъем, напряжение физических и душевных сил, концертный опыт невозможно наработать занятиями в классе. Известно, что артистизм присущ исполнителю от природы, но исполнительскую волю можно и нужно воспитывать и закалять. Главное, что должен осознать юный музыкант: сценическое выступление – это не только испытание нервной системы на

прочность, но прежде всего радость от общения с музыкой и публикой, которая дает творческое вдохновение и профессиональный рост.

Несомненно, что в каждой детской музыкальной школе сложились свои педагогические традиции. Регулярно все преподаватели фортепианного отделения собираются на методические совещания, где обсуждается план работы отделения, подводятся итоги работы. Также на методических совещаниях преподаватели проводят тематические открытые уроки с обучающимися.

Учебная работа проводится в соответствии с Планом, утвержденным на методическом совещании. В течение полугодия обучающиеся изучают 6-8 произведений, часть которых исполняют публично, остальные сдают на контрольных уроках. В сентябре обучающиеся 2–6 классов сдают технический зачет в два этапа. Первый этап включает в себя: квинтовый круг диэзных тональностей; упражнения Ш. Ганона под №№1-8 (по классам); чтение нот с листа; музыкальные термины с иллюстрированием. Второй этап – исполнение этюда или виртуозной пьесы (по классу).

В декабре обучающиеся 2-6 классов исполняют на академическом концерте полифоническое произведение и пьесу. Также в декабре наши ученики принимают участие в школьном конкурсе на лучшее исполнение произведение малой формы.

Первоклассники играют первое прослушивание в декабре; исполняют два разнохарактерных произведения. С сентября каждый преподаватель начинает работу над постановкой рук, знакомство с нотной грамотой, разучивает с учеником упражнения на различные виды техники.

Конечно, все преподаватели и учащиеся нашего отделения принимают активное участие в жизни школы. Но существуют мероприятия, которые проводятся только на фортепианном отделении. Это классный час «Юный концертмейстер», это «Мой первый концерт», «Зачет по развитию творческих навыков у учащихся».

В январе на отделении проводится классный час «Юный концертмейстер», куда приглашаются все учащиеся школы. Выступают ученики 5-8 классов, которые изучают предмет «аккомпанемент». Иллюстраторами являются преподаватели и учащиеся других отделений.

Стараемся, чтобы в концертной программе были представлены разные жанры, в том числе и романсы. Вкратце рассказываем о композиторах, об истории создания произведений. Эти классные часы проходят в теплой, дружеской атмосфере и очень нравятся детям и их родителям.

В феврале обучающиеся 1-6 классов сдают технический зачет. Распределение технического материала по классам: 1 класс - До, Соль мажор (гамма, аккорды, хроматическая гамма, каданс), музыкальные термины, чтение нот с листа; 2-6 классы - гаммы (гаммы в прямом и противоположном движении, в терцию, дециму, аккорды, 3 вида арпеджио, хроматическая гамма, доминантовый септаккорд – длинные арпеджио, уменьшенный вводный септаккорд – короткие арпеджио, каданс). упражнения Ш. Ганона под №№1-8 (по классам); чтение нот с листа; музыкальные термины с иллюстрированием.

Есть еще одна традиция на отделении, которая уже имеет свою историю. В преддверии праздника 8 марта мы проводим концерт учащихся 1 класса, который называется «Мой первый концерт». Родители и, особенно, дети очень ждут этот концерт. Еще недавно они поступили в музыкальную школу и вот уже выступают на большой сцене. Преподаватели стараются подготовить интересные, яркие номера, обязательно выступает хор первоклассников. Перед каждым своим выступлением ученик читает стихотворение – поздравление с 8 марта. В заключение концерта все вместе фотографируются: преподаватели, ученики и родители.

В апреле обучающиеся 1-6 классов сдают переводной экзамен в следующий класс: первоклассники исполняют два разнохарактерных произведения, ученики 2–6 классов исполняют произведение крупной формы и пьесу; также в апреле наши ученики принимают участие в школьном конкурсе на лучшее исполнение произведения малой формы.

«Зачет по развитию творческих навыков у учащихся» или «Творческое музицирование» – так называется зачет, который проводится на фортепианном отделении ежегодно в мае. Этот зачет очень нравится нашим ученикам. Требования к зачету включают: представление собственного сочинения; чтение нот с листа; подбор по слуху и транспонирование; самостоятельный (эскизный) разбор произведения. Поясним каждый из них.

Сочинение исполняют по желанию, некоторые обучающиеся сочиняют музыку на стихи и с удовольствием поют. Если у ребенка есть желание представить сочинение на зачете, особенно у начинающих, но у него не все получается, то помогают преподаватели. Объясняют простейшие аккорды Т-S-D в тональности; здесь просматривается межпредметная связь с теоретическими предметами.

Чтение нот с листа. Материал для чтения с листа даем на 1-2 класса ниже в зависимости от способностей каждого ученика и время 5-7 минут.

Подбор по слуху и транспонирование предусматривает два варианта. Во-первых, каждый преподаватель на уроках готовит определенную песенку («Василек», «Гуси», «Едет паровоз» и более сложные для обучающихся старших классов) и учит ребенка подбирать от всех белых клавиш. На зачете предлагаем сыграть подготовленную мелодию от трех любых клавиш и постараться определить, в какой тональности звучит песенка. Во-вторых, на зачете преподаватель, который проводит зачет, дает любую попевку из пяти и более нот и просит обучающихся ее повторить от определенных клавиш с определением тональности.

Самостоятельный разбор произведения. Во время зачета преподаватель дает любое произведение (I период) по классу и просит ученика в течение 20 минут сделать самостоятельный грамотный разбор произведения и исполнить его.

Задачи и цели данного зачета формируют следующие музыкальные умения и навыки детей: свободного чтения с листа музыкальных произведений различной стилистической ориентации, иметь достаточно большой репертуар для досуговых мероприятий и постоянно его расширять подбирать по слуху понравившуюся мелодию; музицировать (импровизировать и сочинять) в разных жанрах; любить и понимать музыку; расширение эмоционально-чувственного восприятия и развитие образного мышления; получать от музыкального общения положительных эмоций.

Мы считаем, что это важный вид творчества. Суть детского музицирования не в выполнении сложных задач. Ребенок развивает творческие навыки, решая простые проблемы. Благодаря музицированию дети получают возможность для самовыражения. Обучение игре на инструменте не должно ограничиваться только лишь разучиванием пьес «по программе», гамм, этюдов и упражнений. Видный музыкальный деятель Б.Л. Яворский писал, что «...одной из главных задач при воспитании ребенка является сохранение за ним способности творить звуки, этими звуками выражать свои потребности» [7, с. 68].

Особый подход на отделении к выпускникам: начиная с октября, они показывают свою выпускную программу, начиная с одного произведения и прибавляя каждый месяц по одному произведению. В итоге, к январю выпускники исполняют программу выпускного экзамена наизусть. В последующие месяцы работаем над художественным и техническим исполнением каждого произведения, стараясь довести до совершенства. В апреле выпускники сдают прослушивание программы – допуск до

выпускного экзамена. В конце мая выпускники сдают экзамен как итог обучения в ДМШ.

Ежегодное проведение отчетного концерта отделения в мае месяце можно считать еще одной педагогической традицией школы. Здесь подводятся итоги школьных конкурсов на лучшее исполнение произведений малой формы, происходит награждение победителей. Выбираем на концерт самые лучшие, интересные концертные номера, даем возможность выступить на своей сцене участникам и лауреатам конкурсов различных уровней: зональных, областных, межрегиональных, всероссийских, международных.

С большим волнением наши ученики вместе со своими преподавателями ежегодно выступают на родине М.И. Глинки в селе Новоспасское. Подобные мероприятия, проводимые с целью обмена творческим опытом между преподавателями и обучающимися детских школ искусств, а также содействия развитию юных дарований, сохранения музыкальных традиций и воспитания музыкальной культуры подрастающего поколения, стали уже традиционными.

Большое значение имеют встречи ребят как с местными музыкантами (Екатериной Мечетиной, Никитой Мндоянцем), так и с исполнителями из других регионов (Московским струнным квартетом «Элегия», Концертным оркестром духовых инструментов «Классик-модерн бэнд» г. Вологды). Подобные встречи, с одной стороны, способствуют развитию ресурсного потенциала детской музыкальной школы, с другой – стимулируют профессиональный педагогов и учеников.

Как отмечает И.И. Ирхен, «совместная художественно-творческая деятельность выступает фактором развития личности школьника» [11, с.35], его воображение, мышление, увлеченность, трудолюбие, активность, инициативность, самостоятельность. В данном случае личностная ориентация музыкального образования школьников становится стимулом

для возвращения «человека культуры» [12, с. 302]. Глубоко прав Д.Б. Кабалевский, говоря, что «интерес к музыке, увлеченность музыкой, любовь к ней – обязательные условия для того, чтобы она широко раскрыла и подарила детям свою красоту, для того чтобы она могла выполнять свою воспитательную и познавательную роль» [13, с. 45]. Эти слова должны стать девизом каждого педагога, ищущего музыкально-творческий и психологический контакт с учеником.

Список литературы

1. Ирхен И.И. Образование в области культуры и искусств как феномен культурного процесса // Научное обозрение. Серия 2: Гуманитарные науки. 2011. – №5. – С. 102-108.
2. Мариупольская Т.Г. Проблема национальных традиций в преподавании музыки: автореф. дис. ... д-ра пед. наук. – М.: МПГУ, 2002.
3. Санжеева Л.В. Педагогические традиции в процессе модернизации культурологического образования // Традиции в современной культуре: образование, религия, искусство, филология: Коллективная монография / Под общей редакцией д.культ. Л.В.Санжеевой. – СПб.: Астерион, 2014. – С. 6-31.
4. Артоболевская А.Д. Первая встреча с музыкой. – М.: Сов. композитор, 1992. – 103 с.
5. Ребенок за роялем / Под ред. Ян Достал. – М.: Музыка, 1981. – 179 с.
6. Сухомлинский В.А. О воспитании. – М.: Политиздат, 1975. – 272 с.
7. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – М.: Наука, 1985. – 334 с.
8. Ирхен И.И. Совместная художественно-творческая деятельность как фактор развития личности школьника // XXI век:

общество и детство: материалы междунар. науч.-практ. конф. – Смоленск, 2002. – С. 35-40.

9. Ирхен И.И. Личностная ориентация музыкального образования школьников // Дошкольник и младший школьник в системе образования: материалы междунар. науч.-практ. конф. (С.-Петербург, 7-8 апр. 2004 г.). – СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. – С. 300-303.

10. Кабалевский Д.Б. Воспитание ума и сердца. – М.: Просвещение, 1981. – 256 с.

УДК 373.1 **НИКИФОРОВА МАРИНА АЛЕКСАНДРОВНА**
Директор ГБОУ СОШ № 535 Калининского района
Санкт-Петербурга

ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОФИЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ В ШКОЛЕ

Аннотация: Инновационный проект для организации профильного обучения в ГБОУ СОШ №535 предполагает изучение интересов обучающихся, подготовку ресурсного обеспечения, заключение договоров с заинтересованными образовательными учреждениями и мониторинг, определяющий направление профилизации старших классов.

Ключевые слова: Инновационный проект, профильное обучение, школа, вуз, мониторинг.

Профильное обучение как система специализированной подготовки на старшей ступени общего образования, ориентирована на индивидуализацию обучения, успешную социализацию учащихся, а также на кооперацию с учреждениями начального, среднего и профессионального высшего и дополнительного образования. Профили сочетают комбинацию базовых, профильных и элективных курсов, отвечающих общим требованиям в отношении норм учебной нагрузки.

Инновационный проект создан на основе сотрудничества институт (НОУ ВПО «Институт дизайна, прикладного искусства и гуманитарного образования») – школа (ГБОУ СОШ №535 Калининского района Санкт-Петербурга). Проект направлен на создание системы обучения, направленной на профилизацию обучающихся. Также проект является составной частью программы качественного развития среднего образования, реализуемого на основе модернизации российского образования. Для научно-исследовательской работы заложены три этапа формирования профильных модулей, отвечающих на вопросы: 1. Интересы. 2. Запросы. 3. Ресурсы. Цель проекта заключается в формировании профильных модулей в старших классах – 10-11 классы.

Профильный модуль создается на основе интересов обучающихся, запросов родителей, профессиональных интересов педагогов. Также за счет ориентации образовательных программ на требования вузов (и других образовательных учреждений) в соответствии с профессионально – образовательными предпочтениями учащихся. Реализация проекта предполагает сочетание профильной модели с моделью работы по индивидуальным маршрутам с опорой на возможности дистанционной поддержки образования.

Проект опирается на следующие ориентиры развития школы:

- разработки новых образовательных программ и учебных планов;
- согласование программ с учетом интересов обучающихся, запросов родителей и человеческих ресурсов педагогического состава;
- повышение квалификации и переподготовки педагогических кадров для реализации новых учебных программ;
- обеспечение методической и экспертной поддержки проекта со стороны колледжей, ссузов, вузов – партнеров;

- создание доступного качественного профильного образования для всех желающих и способных обучаться в профильных классах;
- организация экспертного анализа качества инновационного проекта.

Участниками проекта являются: учащиеся школы, педагоги школы, родители учеников. В результате реализации проекта на модульную систему преподавания перейдут учащиеся 5,6,7 классов, что позволит качественно улучшить образование по профессиональным направлениям.

Ресурсное обеспечение в школы заключается в потенциале педагогического состава и привлечение вузовских преподавателей. Ресурсы: привлечения потенциала вузовских преподавателей и экспертизы; повышение квалификации педагогических кадров; техническое и методическое переоснащение школьного оборудования; доступности дополнительного образования для всех категорий учащихся.

Обучение в профильных классах позволяет: обеспечить углубленное изучение отдельных предметов программы полного общего образования в соответствии с профилем классов; создать условия для существенной дифференциации содержания обучения старшеклассников с широкими и гибкими возможностями построения школьниками индивидуальных образовательных программ; сформировать у учащихся навыки самостоятельной деятельности; расширить возможность социализации учащихся; обеспечить непрерывность среднего общего и высшего образования.

Школа № 535 заключила договоры с организациями партнерами, в том числе по организации профильного обучения. Занятия по профильным предметам будут согласованы с партнерами, предусматривающим проведение регулярного текущего контроля знаний по тестам, разрабатываемым школьными педагогами и вузовскими преподавателями. Для обеспечения высокого качества реализации проекта предполагается

разработка оригинальных учебно-методических пособий. Научно-методическая помощь планируется вузами-партнерами и другими заинтересованными учреждениями.

В 2014 году в ГБОУ СОШ № 5353 Калининского района Санкт-Петербурга началась работа по психолого-педагогическому сопровождению предпрофильной подготовки и профильному обучению учащихся. Выбор образовательного профиля определяет жизненный путь, поэтому очень важно решать судьбу старшеклассника в совокупности с интересами детей, запросами родителей и возможностей школы. Особую роль играет предпрофильная подготовка, выполняющая подготовительную функцию, которая является необходимым условием, способствующим самоопределению обучающегося. В предпрофильную подготовку входит разработка программы мониторингового исследования: программа развития школы, статистические данные, научное обоснование, метод анкетирования, метод включенного наблюдения.

Целью мониторинга является получение объективной информации об интересах обучающихся, о заинтересованности родителей, о возможностях и готовности педагогического состава к профильному обучению.

Задача заключается в осуществлении постепенной подготовки детей выбору получения профессионального образования. Для учащихся планируется предпрофильная подготовка по курсам «Психология личности» и «Основы профессионального самоопределения школьника». Школьные психологи ведут предпрофильную подготовку с использованием разных форм и методов работы. Важное место занимают профориентационные игры, в них дети формируют собственные интересы и запросы, получая данные на основе результатов психодиагностики.

В результате мониторинга были определены следующие направления работы: 1. Обновление программы развития школы. 2.

Сбор статистических данных. 3. Подготовка научного обоснования инновационного проекта. 4. Анкетирование обучающихся. 5. Анкетирование родителей. 6. Анкетирование учителей. 7. Аналитический обзор на основе включенного наблюдения. 8. Формирование базы профилей в школе.

Подготовка профильного обучения связана с современными процессами развития образования, опирающимися на педагогические традиции [1], сложившиеся на протяжении длительного времени и на инновационные технологии, связанные с информатизацией школьного обучения [2]. Формирование профилей является одним из приоритетных направлений среднего образования, ориентированного на будущее личности школьника.

Список литературы

1. Санжеева Л.В. Педагогические традиции в процессе модернизации культурологического образования / Традиции в современной культуре: образование, религия, искусство, филология: Коллективная монография. Под общей редакцией д.культ. Л.В.Санжеевой. – СПб.: Астерион, 2014. – 134 с.
2. Водопьянов Г.М., Уваров А.Ю. О построении модели процесса информатизации школы. – М.: Издатель, 2006. – 424 с.: с ил.

КУЛЬТУРА-ИСКУССТВО-ТВОРЧЕСТВО

УДК 378

ПОНОМАРЕНКО БОРИС БОРИСОВИЧ

проректор по творческой работе НОУ ВПО «ИДПИГО»,

член Союза художников РФ, г. Санкт-Петербург

ВПЕЧАТЛЕНИЯ О ВЫСТАВКЕ В ПАРИЖЕ

Аннотация: Парижская выставка произвела неизгладимое впечатление, которое еще раз подтвердило необходимость сохранения отечественной школы и Петербургской школы художественного образования.

Ключевые слова: Выставка, Париж, музей, Санкт-Петербург

В сентябре этого года в Париже в Российском культурном центре, в рамках программ ЮНЕСКО, состоялась выставка Академии им. А. Л. Штиглица. 10 дней в Париже, Лувр, музей Клюни, атмосфера Монмартра и вообще город, произвели неизгладимое впечатление, при этом ещё раз убедился, что Петербург один из самых красивых в мире. Конечно, несравнимо больший по размеру исторический центр Парижа, буквально напичканный достопримечательностями, древняя история – поражают. Разветвлённое метро и РЭР (электричка), прагматичные и технически совершенные (их линии проходят вдоль Сены и даже под Эйфелевой башней) доставят тебя в любой уголок города, аэропорты, пригороды. Сравнивая с нашим городом убеждаюсь, что градостроительное изящество и гармония Северной столицы не менее прекрасны.

Среди россыпи шедевров Лувра, Орси, Оражери и других музеев особое место занимает собрание музея Клюни. Небольшое по объёму, оно включает скульптуру и декоративно-прикладное искусство от Меровингов, Каролингов, эпохи формирования основных европейских наций до 17-го

века. Можно часами сидеть перед гобеленами со знаменитыми единорогами, эмальями и изделиями из металла, любоваться игрушечной посудой инфантов. И, конечно, антикварные развалы, и знаменитые парижские каштаны на набережной Сены напомнили о Далиде, Шарле Азнавуре и Иве Монтане.

Вдохновляясь искусством, представленным в музеях Парижа, ещё одно чётко понял для себя – нам нельзя разбазаривать достижения русской школы искусства, отечественной школы и Петербургской школы художественного образования. Только хранить и развивать. Как сказал на открытии директор Российского культурного центра Шпынов И.А. – «...эта выставка, достаточно рядовая для Питера стала событием в Париже» [1].

Список литературы

1. «Русское искусство и молодость»: выставка Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.russiefrance.org/ru/activites/culture_2016.html (дата обращения: 30.09.2016).

УДК 7.74

ПЕТРОВСКИЙ ДМИТРИЙ ИЛЬИЧ

доцент кафедры рисунка и живописи НОУ ВПО «ИДПИГО»,

член Союза художников РФ, г. Санкт-Петербург

ЗНАКИ ДРЕВНЕГО ПИСЬМА КАК ОТРАЖЕНИЕ СПЕЦИФИКИ ОБРАЗНО-ПЛАСТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ

НАРОДОВ

Аннотация: Статья является послесловием ко второй книге серии «Зримый Глагол» – «От рисунка к знаку».

Ключевые слова: Пиктограммы, Египет, Шумер, Китай, Майя, Харappa и Мохенджо-Даро, Коухау Ронго-Ронго с острова Пасхи.

... И когда Земля, кажется, уже не в силах кружить,
Губы твои произносят: «жить»! И все мы, наконец, понимаем,
Как мы едины, Господи!

Российский книжный ренессанс в последние годы, особенно до пресловутого кризиса, подарил читателю сразу несколько книг и переизданий, посвященных возникновению письменности. В данном конкретном случае новым в подходе к изучению проблемы является то, что книгу писал не историк и не филолог-лингвист, а художник-дизайнер и каллиграф. Поэтому большее внимание акцентируется на сравнении внешних художественно-графических и эстетических особенностей знаков различных древних письменностей. Привлеченный материал, в первую очередь, связан с появлением и развитием форм письменных знаков Древнего Египта, шумеро-аккадской клинописи и китайских иероглифов как основных и наиболее изученных образцов доалфавитного письма. Достаточно подробно представлены также письменные знаки иероглифического письма индейцев майя и жителей острова Пасхи, что позволяет выявить как черты сходства, так и различия в художественно-образном мышлении разных народов, решавших примерно одни и те же задачи по фиксации информации, заключенной в человеческой мысли и речи, на материальном носителе. Важно и то, что процесс изобретения письма проходил примерно в одинаковых социальных условиях становления первых государственных образований, при господствующем религиозно-мистическом мирозерцании. Даже климатические условия областей формирования первых цивилизаций, во многом, сходны. Временная и географическая разнесенность очагов первой государственности только лишь свидетельствуют о преимущественно самобытном характере сходных изобретений, о единстве общих характеристик творческого человеческого мышления.

Если обратится к ранним этапам становления рассматриваемых форм письма, то есть ко времени, когда изначальный рисунок превращается в условный знак письменности, то можно сразу сделать некоторые, хотя бы предварительные выводы.

ЕГИПЕТ. У древних египтян четко проявлено стремление к ясной, предметной образности, выраженной в чеканной форме классических иероглифов, несущих в себе как удивительно изощренное чутье графической условности, так и, безусловно, ярко выраженное реалистическое видение окружающего мира. Причем, черты изначальной образности прослеживаются даже во многих формах египетского курсивного и иератического письма

ШУМЕР. Шумерские пиктограммы носят явно более абстрактный, условно-знаковый характер, в чем-то отдаленно напоминающий (да простит мне читатель такую вольность) образ мышления современного дизайнера, создающего товарный знак. Дальнейшее развитие шумеро-аккадской письменности под влиянием материала и инструмента письма привело к практически полному исчезновению в клинописных знаках каких-либо следов былой образности.

КИТАЙ. Пиктограммы эпохи Шан-Инь по принципу абстрактизации изображаемого предмета в чем-то ближе египетским иероглифам, но гораздо более грубо прорисованы и более условны. Это, во-первых, диктовалось избранным материалом – костями и панцирями животных, а во-вторых, наверное, и огромной удаленностью от основного очага цивилизации Древнего мира – Ближнего Востока и Северо-Восточной Африки. Но китайцы, начав с достаточно простых, подчас даже примитивных изображений, в процессе развернувшегося на тысячелетия развития письма достигли величайших высот как в условном абстрагировании, так и в эстетическом осмыслении формы своих письменных знаков.

МАЙЯ. В Новом Свете также была создана достаточно последовательная и совершенная система иероглифического письма, построенная на тех же исходных принципах сочетания развитой логографии, морфемографии и силлабографии, как и у великих древних письменностей Старого Света. Зато индейцы воплотили все своеобразие и изощренность образно-пластического мышления во внешних формах своих письменных знаков, то причудливых для нашего глаза, иногда страшноватых в своей гипертрофированной гротескности, то наоборот, аскетично-дизайнерских в своей абстракции. И все же в знаках майя вполне угадываются исходные реальные предметы и образы, подвергнутые творческой деформации мастером, действующим в рамках большого творческого стиля, использующего одновременно гротеск и абстрагирование в качестве основополагающих творческих приемов.

ПРОТОИНДИЙСКОЕ ПИСЬМО. Хараппа и Мохенджо-Даро. Много говорилось о связях культур Месопотамии и Хараппы. Действительно, протоиндийские иероглифы и по своей условной графической образности, и по ряду используемых изображений явно перекликаются с шумерскими пиктограммами. Возможные сопоставления по форме были уже приведены в книге. [1, с. 374–376].

КОХАУ РОНГО-РОНГО с острова Пасхи. Художественный язык изображения не в последнюю очередь определяется инструментом нанесения и материалом, на который изображение наносится. Эта «вилка», во многом, определяет меру условности и стилизации. Изображение, вырезанное на дереве торомиро зубом акулы или обсидиановым ножом, может быть более искусным, нежели черты, нанесенные в эпоху Шан-Инь на кости и панцирь черепахи. Тем не менее, явное сохранение реалистических черт роднит знаки кохау ронго-ронго скорее с китайскими пиктограммами и – очень отдаленно, с египетскими иероглифами

(конечно, не претендуя на изысканную отточенность последних), чем с хараппскими.

«И НАПОСЛЕДОК Я СКАЖУ...». Все рассмотренные нами доалфавитные системы письма прошли сходный путь развития от картинного рисунка, просто изображавшего некий предмет или общепонятное явление, к более стилизованному изображению, символизовавшему некое понятие, выраженное словом или фразой, очерченными определенным кругом близких по смыслу образов, идей. Здесь речь еще не шла о передаче звучания слов конкретного языка. Но постепенно этот круг идей сужался вплоть до передачи определенного слова живого языка. Знак логограммы-идеогаммы передавал целое слово, но оно произносилось вслух, если только знак не исполнял служебную роль детерминатива-определителя. Именно на этом этапе, вероятно, «совершенномудрые люди» (термин из «И-цзин») задумались о сопоставлении знака и его звучания, стали внимательнее прислушиваться к своей речи, выделять общие значащие основы однокоренных слов – морфемы, делить слова на слоги или выделять отдельные звуки, составляющие смысловой костяк слов. Здесь уже все зависело от строения языка, особенностей языковой группы, к которой язык принадлежал, от демографической, политической ситуации и т. п.

По крайней мере, так схематично рисуется постепенное развитие письменности «от рисунка к знаку». Хотя с середины XX века раздаются голоса, которые на основании различных, но достаточно разрозненных находок от Анатолии и Балкан до Альп и Испании делают предположения о попытках создания западными индоевропейцами прообразов алфавитного письма почти одновременно с созданием на Востоке систем письма на основе рисунка. Хотя, в конце концов, и звуковое силлабическое ахейское «линейное письмо Б» середины 2 тысячелетия до н.э. имеет

основанием более ранние формы линейного и иероглифического пиктографического по происхождению письма.

Но главный пафос наших умозаключений, которые мы просто обязаны сделать на основе столь изобильно (для кого-то, может быть, слишком) представленного в книге историко-культурного материала – это наше общее человеческое ЕДИНСТВО в многообразии конкретных культур, как ныне здравствующих, так и покрытых многометровыми толщами песка, земли и забвения. Одинакова способность самых разных языков передавать сложнейшие реалии человеческого существования, неисчерпаема способность языков к взаимообщению и взаимообогащению.

Все наше повествование с непреложностью утверждает, что именно взаимное уважение и должно было бы стать основой отношений людей, принадлежащих к самым разным цивилизациям. Каждая культура имела свои великие достижения, каждый язык и каждая развитая письменность были и остаются способными передавать все сложнейшие и многообразные проявления Человеческого Духа. А потому отнюдь не цивилизационные войны в целях утверждения на планете только одного стереотипа мышления, поведения, образа жизни и правления должны быть целью цивилизованных государств и их правительств.

Список литературы

1. Петровский Д. И. Зримый Глагол 2. От рисунка к знаку. – СПб.: Химиздат. – С. 374–376.

УДК 7.041.5

ТРОИЦКАЯ АННА АЛЕКСЕЕВНА

к.иск.н., доцент каф.культурологии и искусствоведения

НОУ ВПО «ИДПИГО», г. Санкт-Петербург

«КРИЗИС ЖАНРА»: СМЕШЕНИЕ ФОКУСА

**ИССЛЕДОВАНИЯ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ
ПОРТРЕТА**

Аннотация: В статье раскрывается своеобразие теоретических построений в исследованиях сборника «Искусство портрета», изданного Академией художественной культуры в 1928 году. По сей день это издание остается культурным феноменом, существование которого является одним из уникальных свидетельств эпохи. Ключевая идея «внутренней формы» и связанные с ней исследования художественного образа в портрете отличают материалы «Искусства портрета» от традиционных подходов к изучению данного жанра.

Ключевые слова: «Искусство портрета», А.Г. Габричевский, портретный жанр, теория портрета, сходство, восприятие, художественный образ, история искусств.

Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта Российского научного фонда (проект № 14-18-00192), СПбГУ.

Развитие теории портрета в первой половине XX века было подготовлено рядом культурных процессов и пришлось ко времени. Необходимо было осмыслить определенную сложность соотношения новых художественных форм с традиционной системой жанров, выявить закономерности различных способов репрезентации человека. Но, наряду с этими искусствоведческими задачами, осмысление портрета (самого понятия, проблематики портрета, его особенностей и функций) было связано еще и с постижением через него изменившейся картины мира.

Существует распространенное мнение, что к началу XX века время расцвета портрета миновало. Складывающаяся в это время теория находилась в поиске критериев оценки, предъявляемых ему в новых условиях. Утрата портретным жанром своей популярности одновременно с распространением фотографии обостряет один из главных вопросов, связанных с портретом – проблему способа репрезентации. Собственно, и теория портрета стала поиском ответа на вопрос, что ценного, основного, определяющего остается у портрета живописного в момент отторжения от него, казалось бы, главной функции – передавать внешнее сходство, функции, с которой должна была справиться фотография. Ряд нетривиальных исследовательских высказываний, отличающихся углом зрения, лексикой, методологическим инструментарием, представлен в одной из важнейших – и незаслуженно забытых – работ, сборнике статей «Искусство портрета» [6].

Темы, предлагаемые авторами сборника (А. Г. Габричевский, Н. И. Жинкин, Н. М. Тарабукин, А. Г. Цирес, Б. М. Шапошников), выводят их работу на уровень философского исследования. При этом круг проблем, к которым, так или иначе, обращаются авторы, определяется несколькими ключевыми вопросами, характерными для исследований портретного жанра: проблема сходства, проблема узнавания, проблема восприятия, распространенная идея об «автопортретности» искусства портрета, вопрос о психологических характеристиках модели, проблема индивидуальности в портрете и связанная с ней проблема личности, семантика портретного жанра (вопрос о раскрытии содержания портрета через образные средства), тема эволюции (исторического развития) портрета, без которой невозможно представить отечественных книг, посвященных этому жанру, в которых теория портрета подменяется вопросами развития портрета, выделением определенных его эпох.

Еще одна тема, тесно связанная с изучением портрета, в отечественной науке к моменту выхода сборника не была разработана

вовсе: это проблема портретного образа. Исследование портрета с помощью соотношения образа и идеи, как внешнего и внутреннего контекста, становится способом более глубокого постижения основ жанра, понимания его проявлений в конкретных произведениях. Портрет – это антропоморфный художественный образ, хотя в ситуации поиска нового выразительного языка в начале XX века он порою утрачивает свою антропоморфность. Образ человека складывается из деталей не изображающих, но выражающих, – и это одна из причин, по которой авторы сборника «Искусство портрета» пустились на поиски слагаемых, выявляющих амбивалентность портретного образа, сочетающую проявления в нем объективного (внешнего, физического) и субъективного (внутреннего, душевного, индивидуального).

В отечественной литературе по искусству, предшествующей сборнику «Искусство портрета», и часто – изданной после него, сложилась традиция говорить о портрете как объекте, обладающем определенной конвенциональностью, что уводило и уводит исследователя в сторону от понимания сущности портрета в ситуации его радикальных изменений. Создание научно обоснованных представлений об основах и критериях портретного изображения должно было дать ключ к изучению специфики портретного жанра.

Вопрос о художественной форме, объединяющий научные усилия ряда сотрудников Академии художественных наук (далее – ГАХН), существовавшей с 1921 по 1929 г. в Москве, стал основополагающим для исследований портрета, предпринятых сотрудниками Комиссии по изучению философии искусства при философском отделении ГАХН. Начиная с октября 1926 года, ими был сделан ряд докладов и сообщений, материалы которых и вошли в упомянутую книгу.

Исключительность данного сборника осознавалась и подчеркивалась его авторами – во вступлении А. Г. Габричевский сам называет его «одной

из первых попыток систематической работы по этому вопросу» в русском искусствознании. Габричевский формулирует также цель исследования: «Проблема живописного портрета должна быть поставлена как проблема особых изобразительных форм в пределах структуры живописного образа, а именно: связывается ли, а если да, то, как связывается изображение индивидуальной человеческой личности с построением картины и с ее выразительной обработкой» [6, с.58 -59].

Многие базовые жанровые характеристики портрета были критически пересмотрены авторами сборника. Задолго до ГАХНовцев Я. Тугенхольд в статье «О портрете» писал, что сходство является «формальным условием портрета» [10, с.34], в чем, безусловно, проявляет себя конвенциональное отношение к этому жанру. Вместе с тем Тугенхольд выделяет два уровня сходства – «высшего и низшего порядка»: внеэстетическое (семейное, родовое) и эстетическое сходство, причем второе убедительно и без сравнения с оригиналом – оно представляет модель такой, какой она могла бы быть и иначе выглядеть не могла бы. Он приводит пример с Мартином Лютером, который гипотетически мог быть похож более на самого себя, чем на портрет кисти Кранаха [10, с.35-37]. Так Тугенхольдом представлено сходство не как равенство портретного образа и реального, но как их параллельность. Другой серьезной работой, посвященной сходству в портрете, была опубликованная в 1917 году статья Б. Р. Виппера, где он писал: «Мы способны воспринять картину, не спрашивая о сходстве, но мы должны признать, что, пока мы не поверили в ее сходство, мы не назовем ее портретом» [3, с.351]. Поверим, а не удостоверимся – очень важная поправка в этой концепции восприятия портрета.

Традиционно вплоть до 70-х годов XX века (а в иных работах – и по сей день) проблема сходства решается в духе первичности сходства, как некоего реалистического условия, и вторичного фактора –

художественного воплощения, наличие которого должно помочь избежать грубого натурализма. Такого рода суждение представлено в монографии о портрете советского искусствоведа Л. Зингера [5], целью разговора о сходстве в которой, впрочем, был переход к апофеозу советского реалистического портрета.

Проблема сходства в «Искусстве портрета» решается авторами иначе, путем подмены пары «сходство – оригинал» соотношением «модель - художественный образ». Так Габричевский пишет об отсутствии связи между моделью и портретом после его завершения, и очень радикально – о внешнем сходстве как не имеющем отношения к искусству факторе: «Это вопрос личной одаренности и техники» [6, с.63]. Он подчеркивает, что изображение не равно образу, а является для него «сырьевым материалом» [6, с.57], оно воспроизводит не «практическую действительность», а отдельные элементы, функционально участвующие в конструировании картины. Автором выделены три слоя, составляющих тектонику портрета: изображение (пространственное построение на плоскости), конструкция (построение картины с помощью формы и цвета), экспрессия (выразительный слой) [6, с.59-74].

Другой участник сборника, Жинкин, вводит понятие «олицетворения» для представления, проявления внутренней формы через формы «вещные» (рот, губы, глаза), в этом заложен смысл проявления форм личности через внешние формы, что позволяет говорить не о сходстве, а о художественном тождестве. Иными словами, тождество внешних форм изображения необходимо постольку, поскольку через них может быть выражена личность [6, с.40]. Еще один исследователь – Шапошников – пишет, что «портрет поглощает форму оригинала и полностью растворяет ее в идее произведения» [6, с.77]. Соотношение внешней и внутренней формы, включенность их в некую структуру, выражение одного посредством другого – эта направленность рассуждений

авторов сборника обнаруживает безусловное влияние идей Георга Зиммеля, согласно которым нет разграничения внутренней и внешней формы, а есть их синтез или слияние. Разрыв между этими формами преодолевается посредством художественного образа, в эстетических формах визуализации фиксирующего изменчивую реальность.

Тугенхольд, нашел, что характер реализуется в определенной среде, то есть окружении фигуры в портрете. Общности человека со средой одному из первых, по мнению Тугенхольда, удалось достичь Веласкесу. Но все более и более погружая свои модели в характерную среду, художник растворяет в ней портретный образ. Так человек теряется в импрессионистическом пейзаже (Моне) или в тающих мягких тенях интерьерах (Вюйар) [10, с.43].

Проблеме индивидуальности уделяется значительное внимание и в ГАХНовском сборнике. Тарабукин в статье «Портрет как проблема стиля», выделяет индивидуальность как один из индикаторов: через степень ее выражения он определяет стиль [6, с.170-174]. Алексей Цирес («Язык портретного изображения»), дает следующее определение портрету: «Портрет – изображение личности и ее нозматичности, то есть изображение мира сквозь личность. Устремленный вдаль взор моряка заставляет и перед нашими взорами возникать морские дали, а нахмуренные брови окрашивают эти дали и перед нами в грозный колорит» [6, с.91]. Он структурирует и само понятие личности, состоящей, по его мнению, из потенций: честности, справедливости, влюбчивости, ума, таланта, вспыльчивости, цельности, честолюбия и др. Потенция может предстать на портрете только через свои визуальные проявления (анатомия, выражение лица, жест, движение, состояние) [6, с.140-141]. В этом состоит сложность передачи индивидуальности в портрете. Поэтому, как полагает Цирес, портрет «является не изображением личности, а изображением впечатления от личности» [6, с.143]. Кроме непосредственного восприятия

личности, есть еще и мысль о ней, и знание о ней, и все ожидания, связанные с ней, а потому процесс восприятия художественного образа представляется «недоступным для рациональной науки», являясь «иррациональной формой художественного осознания» [6, с.152]. Восприятие портрета в связи с его нозматичностью Цирес разделяет на три слоя – раскрытие мира сквозь слово (интенцию), сквозь образ, сквозь преобразование картины мира воспринимающего [6, с.92-93].

Особого внимания заслуживает обращение авторов «Искусства портрета» к истории его происхождения. Желание обратиться к сакральной функции портрета на ранней стадии его существования связано с потребностью очистить представления о нем как исключительно миметичном жанре. Так портреты-слепки, которые механически воспроизводят формы реальности, в сборнике названы иллюзионистическими портретами, поскольку создают иллюзию подобия человеческого лица [6, с.161-162]. Традиция снимать слепки с лица умершего, в точности фиксирующие его соматические портретные характеристики, часто указывается как пример существования прототипа скульптурного портрета. Заметим, что эти обычаи происходят из еще более древних, первобытных, связанных с различными проявлениями культа черепа: к нему сохранялось особое почтение, поскольку голова считаласьместилищем души. Практику обмазывания черепов глиной для воссоздания человеческой головы, или росписи красками можно считать одной из ранних допортретных форм [7]. Н. Тарабукин проводит разграничение между безжизненным повторением масок и подлинно художественными образами, полными живости, какими являются фаюмские портреты [6, с.169]. Обращение к предыстории портретного жанра выявляет первоначальное его предназначение: именно сходство усиливало магическую, замещающую функцию изображения человека, как своеобразного аналога личности [6, с.64-65]. Формы допортретного

изображения, приобретающие вид и значение знака – идея, на несколько десятков лет предвосхитившая исследования Ю.М. Лотмана. Он писал о портрете как замещении имени собственного, неотделимого от человека, обращаясь к практике отпечатка пальца, по его мнению, одной из самых древних форм портретов-слепков [8].

Особым вопросом для освещения истории портретного жанра становится период, в котором портрет утрачивает свою былую значимость, для авторов «Искусства портрета» это искусство конца XIX- начала XX века. Н. Жинкин статью «Портретные формы» начинает с рассказа о развитии этих форм и останавливается на современном этапе изображения личности, обнаруживающей «детерминистическую обреченность», «внутреннюю скованность», подчиненность вещи, «владеющей его судьбой» [6, с.10]. Тема кризиса искусства и кризиса изображения человека, невозможности портрета как такового, была представлена им через риторическую фигуру – образ человека, плененного вещью, образ «натюрморта из человека». В ряде последующих публикаций, посвященных портретному жанру, мы неоднократно встречаем использование этой метафоры. Одним из первых после «Искусства портрета» был Алпатов. В частности, он пишет о портрете Удэ работы Пикассо, в котором «образ рассыпается как колода карт» [1, с.56], среди более поздних авторов – Л. Зингер [5], И.Е. Данилова [4], которые последовательно выписывали историю развития портрета. Также из текста в текст переходят намеченные ГАХНовцами мысли о закате портретного жанра. Данилова для обозначения его кризиса неоднократно прибегает к метафорам утраты личности и стертости человеческого лица, цитируя К. Леви-Стросса: «конечная цель науки о человеке – в его растворении», М. Фуко: «Человек исчезнет, как лицо, начертанное на прибрежном песке», Бродского («Навсегда расстаемся с тобой, дружок / Нарисуй на бумаге простой кружок. / Это буду я: ничего внутри. / Посмотри на него - и потом

сотри») [4, с.53-54]. Эта почти навязчивая образность берет начало в работах 20-х годов. О деформации портретной формы в XIX веке писал В.М. Фриче, в своей «Социологии искусства» (1926) отмечая, «субъективный произвол художника и стертость человеческого лица» [11, с.150]. В «Искусстве портрета» похожий эпитет возникает в посвященном Ходлеру фрагменте: «Характерные формы тела обобщены как категории и стерты в своей земной человечности. Здесь нет личности, отданной природе, здесь «субъект», ею управляющий» [6, с.45]. Ставя своей целью создать некую систему существования портретной формы, продемонстрировать ее структуру на простом примере преобразования форм, автор статьи, Жинкин, невольно создает шаблон для будущих «эволюционных» построений теории портрета.

«Натюрмортность» портрета начала XX века, еще один красочный эпитет, в сборнике связывается с теорией и портретной практикой Сезанна, который изображал персонажей «в той же форме, как и излюбленные им фрукты, тарелки, кувшины и проч. Как в этих мертвых предметах, так и в живом лице Сезанн видел элементы объема, цвета и композиции (...) создавая и в изображении человеческого лица — натюрморт» [6, с.191]. «Гипертрофия власти вещей над человеческим сознанием» отмечена в докладе Тарабукина, еще в 1927 году, в качестве приметы времени им представлен «натюрмортный стиль не только в живописи, но и в других искусствах» [2, с.35]. Эту проблему на страницах сборника пытался разрешить Габричевский, говоря о специфике художественного языка портрета, основанного на «изобразительных» и «экспрессивных» формах: «Современное искусство потому только не создает «чистого» портрета, что акцент индивидуализации лежит не в изобразительном, а в конструктивном слое, в портрете же акцент как раз лежит на формах изобразительных» [6, с.73]. Из этой внутренней дискуссии сотрудников ГАХН, их попыток обоснования теории искусства актуальными

примерами, последующими поколениями был вынесен лишь диагноз «натюрмортности» для искусства портрета в его последней фазе развития.

Выйдя в печать, сборник «Искусство портрета» не произвел особого успеха, исследования авторов не получили какой-либо поддержки, а рецензии, посвященные ему, были отрицательными. Через два года после публикации сборника ГАХН прекратила свое существование, часть сотрудников подверглась репрессиям. Тем не менее, сейчас сложно представить себе публикацию, так или иначе освещающую проблемы портрета, в которой не упоминалось бы это издание. На сборник ссылались и продолжают ссылаться, зачастую вылавливая удобные и простые цитаты, иногда подхватывая отдельные положения. Но в целом концепция теории портрета, намеченная в «Искусстве портрета», не была всерьез осмыслена и развита в искусствоведении. Приверженность авторов к изучению художественных форм повлекла неверное отождествление их с формалистами, что делало их, по меньшей мере, мишенью для нападков официальной критики. Метод исследования, избранный авторами сборника, был связан с изучением искусства как языка и предвосхищал семиотический анализ. Следующие по времени работы, посвященные портрету, в большинстве своем имели вполне определенный исторический ракурс, представляя то ретроспекцию, то эволюцию жанра. Предложенный авторами дискурс портретной проблематики остался не освоен последующими поколениями.

Помимо исключительных, отдельных авторских находок, не развитых впоследствии в отечественной науке об искусстве, среди достоинств сборника можно признать переосмысление уже знакомых категорий портретной проблематики, а также разработку принципиально новой для искусствоведения методологии. В ней особенно выделяется уже упомянутый структурный подход – он встречается практически в каждой статье сборника. Художественные

(портретные) формы анализируются с позиций феноменологии, с применением гуссерлианской лексики (например, понятие нозматики). Цирес в своей статье использует герменевтический подход, и, анализируя смысловые слои в портрете, вводит понятие портретного знака (художественные формы, как обозначающие, например, цвет) [6, с.102], то есть создает предпосылки семиотического анализа. Также авторами вполне обоснованно используется особая терминология, включающая понятия: «пластической метафоры», «потенции в портрете» (Цирес), «олицетворенности» (Жинкин), а также выделение портретных слоев – «изобразительный, конструктивный, экспрессивный» (Габричевский). Проблематика портретного жанра на страницах «Искусства портрета» актуализируется через новообразованную лексику, через совмещение идей философии и искусствознания, через неожиданные смены ракурсов.

Идея специфического языка художественных форм, языка искусства, предвосхищенная авторами сборника, воплотилась позже и в ином контексте. Современное искусство, прошедшее разнообразные стадии модернизма и постмодернизма, демонстрирует новые синтаксические построения. Дискуссии о проблемах индивидуальности, о проблемах личности по-прежнему уместны, но сами проблемы уже другие, и они находят отражение в тех формах искусства, о которых мы не прочтем в сборнике 1928 года. Его существование ценно, поскольку показывает один из возможных вариантов развития науки об искусстве, и, в частности, возможности создания собственной теории портрета.

Список литературы

1. Алпатов М.В. Очерки по истории портрета. – М.-Л.: Искусство, 1937. – 59 с.
2. Бюллетени ГАХН / Гос. акад. худ. наук / Под. ред. проф. А. А. Сидорова. – М., 1927. – № 8-9.

3. Виппер Б.Р. Проблема сходства в портрете / Вступ. ст. Ливановой Т.П. – М.: Искусство, 1970. – С. 342-351.
4. Данилова И.Е. Проблема жанров в европейской живописи: Человек и вещь. Портрет и натюрморт. – М.: РГГУ, 1998. – 100 с.
5. Зингер Л. Очерки теории и истории портрета. – М.: Изобразительное искусство, 1986. – 328 с.
6. Искусство портрета. Сб. статей / Под ред. А. Г. Габричевского. Серия «Труды Государственной Академии наук. Философское отделение». Вып. 3. Сборник Комиссии по изучения философии искусства. – М.: Гос. Академия Худ. Наук, 1928. – 215 с.
7. Липс Ю. Царство мертвых // Липс Ю. Происхождение вещей. М.: Иностранная литература, 1954. – 490 с. Цит. Режим доступа: <http://historic.ru/books/item/f00/s00/z0000146/st016.shtml> (дата обращения: 29.08.2016).
8. Лотман Ю. М. Портрет // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 349–375.
9. Обермайр Б. Портрет безобразного времени. Поздние портреты Малевича в контексте дискуссии о сборнике ГАХН «Искусство портрета» // Логос. №2 (75). Специальный выпуск «Философия и науки об искусстве. ГАХН в истории европейского эстетического сознания», 2010. – С. 136.
10. Тугенхольд Я. А. О портрете // Аполлон. – Пг., 1912. – № 8. – С.33-52.
11. Фриче В. М. Портретный жанр // Фриче В. М. Социология искусства. – М.-Л.: Гос. изд., 1926. – С.144-150.

УДК 391 **ХИНГЕЕВА ЛАРИСА МИХАЙЛОВНА**
аспирант кафедры культурологии и искусствоведения
ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры»,
г. Улан-Удэ

КОСТЮМ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ

Аннотация: Культурологический подход предполагает синтез различных исторических представлений о феномене костюма, а также различное восприятие этого феномена в рамках искусства, дизайна, этнографии, антропологии и других научных дисциплин.

Ключевые слова: Культура, костюм, культурологический подход, феномен, функции.

В культуре все имеет смысловую нагрузку, идеями пронизаны не только великие произведения искусства, но и предметы быта, вещи. Они испытывают на себе воздействие историко-культурных процессов и насыщаются особыми значениями. Вещи преобразуются, изменяются в мире культуры, становясь символом, знаком или просто значимой деталью, знаком исторической, общественной, духовной атмосферы.

Костюм как феномен культуры исследуется с разных научных точек зрения, с исторической, социальной, психологической, искусствоведческой и т.д. История костюма – это история культуры в самом широком смысле этого слова. Костюм можно рассматривать как важнейший элемент онто- и филогенеза культуры; роль, функции костюма в обществе и отношение к нему служат показателями культурного и общественного развития, социальных, политических и идеологических ориентации общества.

Эволюция феномена костюма в истории культуры отражает протекание сложных процессов в коллективном бессознательном, в структуре архетипов. Костюм своеобразно моделирует и отражает

сознание и самосознание общества, являясь специфическим показателем его состояния, показателем доминирующих ценностных ориентации.

Дефиниция костюма, данная Е.А.Шипиловой, соотносит внешность и культуру как единый образ, что с нашей точки зрения отражает необходимость включения в исследовательский процесс. «Костюм, представляет собой наиболее общее понятие, включающее все способы изменения внешнего облика человека и создания определенного образа в культуре эпохи» [1, с.134]. Костюм как показатель отличительных признаков общества является частью человека, страны, народа, образа жизни, мыслей, занятий, профессии. Наконец, в разных частях света, в разных странах развитие общества имело свои специфические особенности, и все они – климатические, социальные, национальные и эстетические – ярко выражены в многообразии костюмов.

Актуальность обращения к феномену костюма связана с необходимостью выявления его знаковых характеристик. Именно они позволяют прояснить и определить ансамбль утилитарных и символических функций костюма, специфику этого сложного культурного феномена и особенности его функционирования. Новые и старые знаки, символы культуры активно воздействует на костюм, который не может существовать вне социальной среды. Анализ семантики костюма приобретает особую актуальность в свете нарастающей урбанизации и интенсификации жизни в современной культуре.

Бытие костюма в культуре многообразно. Сам костюм является одновременно и продуктом человеческой деятельности, и средством ее осуществления. С этой точки зрения костюм может по-разному включаться в различного рода культурологические теории, выступая либо как объект анализа, либо как структурное, оценочное, экзистенциальное, онтологическое понятие, а также как субъективный модус человеческого мировосприятия и поведения. В этом качестве феномен костюма

растворяется в широком философском, культурологическом и художественном контексте, сохраняя при этом свой инвариант, что позволяет исследовать конкретные исторические типы костюма.

В отечественной науке существует несколько различных подходов к анализу феномена костюма: культурологический, этнографический, искусствоведческий, дизайнерский и специально-технический. Специально-технический подход связан в первую очередь с практическими потребностями человека в моделировании и художественном оформлении одежды. В рамках этого подхода существует немало специальных работ, среди которых можно особо отметить работы таких авторов, как Козлова Т.В., Рытвинская Л.Б., Тимашева З.Н. [2] и других.

В рамках искусствоведения костюм рассматривается как эстетический, художественно - значимый феномен. Однако, как правило, объектом искусствоведческого анализа становятся не современные, а исторические формы костюма. Таким образом, искусствоведческий подход находит выражение в первую очередь в работах по истории костюма. Здесь следует отметить энциклопедию Р.М.Кирсановой [3] и других.

Этнографический подход к изучению феномена костюма можно при определенных условиях рассматривать как логическое продолжение искусствоведческого, так как в этнографии речь идет, прежде всего, об исторических формах костюма, имеющих отношение к культуре и быту так называемых «примитивных» народов. Например, работа П.Г.Богатырева [4]. Среди этнографических исследований бурятского костюма можно выделить труды Бадмаевой Р.Д., Николаевой А.Д., Самбуевой С.Б. [5,6,7].

Что касается культурологического подхода, то он основывается на исследовании костюма как целостного феномена культуры, т.е. в единстве его утилитарных и символических функций. В культурологическом

ракурсе исследования костюма можно отметить работу Л.В.Санжеевой [8]. В рамках данного подхода наиболее распространены исследования, в которых костюм рассматривается в связи с феноменом моды, среди них исследования Л.М.Кирсановой, Н.А.Дмитриевой, Г.Н.Лолы и других, где культурологический подход успешно сочетается с экскурсами в историю и этнографию костюма, открывают новый этап в отечественном костюмоведении. В данном случае культурологический подход к изучению костюма как феномена культуры претендует на универсальность.

Комплексный исторический, философский и культурологический анализ знаково - символических функций костюма раскрывает особенности костюма. Символ как смыслообразующий элемент информационно-знаковой системы «костюм», имеет определенные свойства и функции. В строгом смысле слова к знаково - символическим функциям костюма следует отнести все его функции, за исключением сугубо утилитарных. Но в более широком смысле слова и утилитарные функции также несут вполне определенную символическую нагрузку. На этом, между прочим, и основывается уже ставшее привычным в отечественной литературе различие между костюмом и одеждой. Предметно костюм и одежда могут совпадать, но если на первый план выдвигаются утилитарные функции, то речь идет об одежде, а если в центре внимания оказывается символика, то следует говорить уже о костюме. Именно знаково-символические функции костюма превращают одежду в костюм, поэтому исследование костюма в качестве целостного феномена культуры и исследование символических функций костюма представляют собой фактически одно и то же.

Исторические формы традиционного костюма, рассматриваемого как феномен культуры, предполагают наличие таких связей этого феномена с другими, которые могут в другой исторической форме уже оказаться несущественными, или даже отсутствовать вовсе. С этой точки зрения

построение теории костюма выступает как конструирование идеального инварианта, не только свободного от конкретики исторических форм, но и выступающего по отношению к ним ко всем как закон их существования.

Типология костюма невозможна без глубокого изучения основ его существования в культуре. Многообразие костюма можно сравнить с разнообразием жизненных ситуаций или человеческих характеров. Основной путь к пониманию его сути типология, расчленение на классы, группы, виды и т.д. в различных плоскостях по отношению к человеку и среде.

В научной литературе по данному вопросу нет законченных исследований. Каждый автор, приступающий к изучению костюма, классифицирует его по какому-либо признаку. Большая часть литературы по костюму - исторические и этнографические исследования, следовательно, в них костюм разделяется по географическим или временным основаниям. В литературе, посвященной вопросам возникновения элементов одежды, их развитию, способам формирования имиджа обычно разделяют костюм по отношению к телу, конструкции и функциям. Каждый тип классификации открывает новые сферы для исследования, вскрывает неожиданные проблемы и новые аспекты костюма. Как уже отмечалось выше, под костюмом следует понимать все, что искусственно изменяет облик человека, держась на его теле, сюда относятся одежда, головной убор, обувь, прическа, украшения, аксессуары, макияж и парфюм.

В функциональной плоскости система костюма образует спектр форм, по-разному сочетающих эти два начала: от чисто практических до художественных. Второе начало иногда называют знаковым или символическим, однако указанная функция костюма также полярна, так как он может служить знаком практическим и художественным.

Универсальная функция костюма в культуре приспособлять, вписывать человека в тот или иной жизненный контекст, для обеспечения

продуктивной коммуникации, успешной деятельности. Костюм одновременно подстраивается под среду и трансформирует ее в необходимом направлении.

Исторически первая и основополагающая обобщенная функция костюма инструментально-практическая. Функция защиты тела от различных воздействий окружающей среды. Все факторы, от которых человек вынужден защищаться, можно разделить на три основные группы: природная среда, враги (люди и животные) и опасности, связанные с человеческой деятельностью. Признаком практичности костюма является его комфортность, прочность, удобство эксплуатации, свойства, обеспечивающие максимальную защиту от неблагоприятных для организма условий. Из практической функции непосредственно вырастает функция сокрытия тела. Помимо физической защиты тела человек нуждается также в психологической защите при помощи костюма, во многом это связано с чувством стыда, присущего человеку как социальному существу.

Социальные функции костюма образуют две основные ветви: функции информирования, функции формирования. Информирование связано с тем, что костюм несет сведения о его носителе как индивиде, и как о представителе определенной социальной группы. Одной из таких функций является сословная функция. Одежда различных сословий изначально определяется присущим им образом жизни, ее закрепленная форма работает как знак, указывающий на тот или иной слой общества. Часто эта функция переплетается с функцией, указывающей на статус в области человеческих отношений. И в современном мире эта функция костюма существует (например, в деловом костюме - чем тоньше полоска, тем выше статус его владельца). Зачастую разные сословия имеют различные этические, эстетические и т.п. нормы, что тоже отражается в костюме. В

классовом обществе просто необходимо иметь внешние различия, устанавливающие характер общения.

Функция отражения национальной принадлежности возникла очень рано. Об этом говорят различия в костюмах первых этносов, живших одновременно в одном регионе. Данная функция ярчайшим образом проявляется в таком явлении как народный, национальный костюм. Он традиционен и практически не подвержен изменениям. Это некий символ нации, который принято демонстрировать иностранцам. Такой костюм говорит нам о жизненной парадигме данной общности людей. Понятие о национальном костюме актуализируется как реакция на космополитичность.

Функция указания на вероисповедание бывает обычно тесно связана с предыдущей функцией, поскольку исторически сложилась и закрепились связь определенных наций с теми или иными религиями, а также их ветвями и еретическими течениями. Каждая религия устанавливает и обуславливает определенные формы костюма, особенные цвета, аксессуары и детали. В зависимости от степени влияния религии на жизнь общества в тот или иной период, эта функция, так или иначе, воздействует на все формы и виды костюма.

Функция указания на профессиональную принадлежность развилась при переходе от натурального хозяйства к рыночному укладу, с разделением труда. В каждом деле появились свои профессионалы, и однотипный костюм. Его форма во многом зависела от специфики деятельности и содержала общие для всех элементы, объединяющие людей одной профессии в некую корпорацию, подчеркивала тем самым общность занятий, накладывающую отпечаток на их характер, мировоззрение, отношение к окружающим. Человеческая потребность принадлежать к какой-либо группе в обществе, быть где-то «своим», дающая ему чувство надежности способствует созданию различных униформ. Мы даже

характеризуем группы людей, называя элементы их одежды, говорим, например: «люди в белых халатах», «люди в погонах», «белые воротнички» и сразу все понимают, о ком идет речь.

Теперь отметим основные функции информирования о носителе костюма как индивиде. Функция указания возраста. С давних пор существовали различия между детским и взрослым костюмами. Внутри этих групп имеются градации: маленькие дети, подростки, молодежь, старики.

Функция, указания на половую принадлежность, одна из рано сложившихся. Ее выполняют все элементы костюма: есть мужская и женская одежда, обувь, аксессуары, украшения. Существуют также специальные мужские женские материалы и цвета. Признаки женственности и мужественности, разумеется, менялись у разных народов и в разные эпохи, но присутствовали всегда.

Функция, выражения бытовых различий в сфере семейных отношений. Например, у монгольских народов в национальном костюме всегда существовала масса различий костюма девушки и замужней женщины. Одна коса была признаком девичества. Эта функция часто бывает тесно переплетена с функцией отражения соответствия требованиям половой морали, которые предъявляет коллектив.

Функция указания на вид занятий. Чтобы приспособиться к различным условиям среды люди изобрели соответствующие костюмы. Так появится костюм для занятий спортом, костюм для с/х работ, купальный костюм, костюм для танцев, похода в лес и т. п.

Сейчас существует сильная тенденция к универсализации костюма, что конечно до известной степени упрощает жизнь. Одним из таких примеров являются джинсы. Многие полагают, что они подходят для всех случаев, но это обедняет выразительные качества костюма и мешает ему выполнять многообразие своих функций.

Социальная функция формирования внешнего и внутреннего облика человека. Функция формирования фигуры направлена на коррекцию внешности, нивелирование или подчеркивание определенных свойств тела в соответствии с общественными и личными идеалами. Костюм в русле соответствующих обрядов способен создавать определенные настроения, моделировать социальную ситуацию. Эта обрядовая функция очень многолика. Она сделала необходимым появление особого костюма, который несет символическую, а также магическую нагрузку. Один из ярких примеров является свадебный наряд. Подобные костюмы обычно служат для уникальных, единичных ситуаций в жизни человека. По форме они традиционны.

Одной из разновидностей обрядовой функции является праздничная функция костюма. Она направлена на создание соответствующей атмосферы, значимости какого-либо события. Праздничный костюм обладает отчетливо выраженным художественным потенциалом, практические же свойства часто совсем утрачиваются, остаются лишь те, которые связаны непосредственно со спецификой происходящего на празднике. Усиленный вариант это торжественный костюм.

Функция формирования художественного образа. Художественным костюмом в полной мере можно назвать коллекции «от кутюр». «Художественная коммуникация – это осуществление интеллектуально-эмоциональной творческой связи автора и носителя костюма, передача окружающим художественной информации, содержащей определенное отношение к миру костюма и жизни общества, художественную концепцию, ценностные ориентации» [9, с.195]. Резюмируя анализ функций костюма, мы приходим к выводу, что каждый конкретный костюм, как правило, реализует взаимодействие функций в различных пропорциях. Переплетение с другими системами культуры расширяет функциональное поле костюма, что порождает неповторимые действия, разворачивающиеся в пространстве культуры.

Культурологический анализ знаков, символов и функций костюма позволяет выявлять особенности исторических взаимовлияний культуры на разных этапах ее существования. Таким образом, рассмотрение костюма в многовариантности его функционирования в культуре, а также в его неизменной причастности к динамике культурно-исторического развития позволяет говорить о костюме как о феномене культуры.

Список литературы

1. Шипилова Е.А. Генезис и семантика понятий «костюм» и «одежда» в культуре // Аналитика культурологии. – Тамбов: Изд-во: Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина (Тамбов), 2015. – №3 (33). – С.134-137.
2. Козлова Т.В., Рывтинская Л.Б., Тимашева З.Н. Моделирование и художественное оформление женской и детской одежды. – М.: Легпромбытиздат, 1990. – 320 с.
3. Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре. – М.: Изд-во: Большая Российская Энциклопедия, 1995. – 386 с.
4. Богатырев П. Г. Народная культура славян. – М.: ОГИ, 2007. – 368 с.
5. Бадмаева Р.Д. Бурятский национальный костюм. – Улан-Удэ: Бурят. книж. издательство, 1987. – 144 с.
6. Николаева А. Д. Женский костюм бурят Предбайкалья. – Улан-Удэ - Усть-Ордынский, 2012. – 80 с.
7. Самбуева С.Б. Символика традиционного бурятского женского костюма. – Улан-Удэ: Издательство Бур.Гос. университета, 2004. – 92 с.
8. Санжеева Л.В. Традиционная одежда как элемент этнической культуры бурят (Проблемы исследования). – Улан-Удэ: ИПК ВСГАКИ, 2002. – 113 с.
9. Давыдова В.В. Костюм в пространстве культуры // Виртуальное пространство культуры. Материалы научной конференции 11-13 апреля 2000 г. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. – С. 195.

УДК 130.2

Кособуцкая Наталья Юрьевна

доцент кафедры педагогики хореографии,
ФГБОУ ВО «Челябинский государственный институт культуры»,
г. Челябинск

КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ В КОНЦЕПЦИЯХ М. ХАЛЬБВАКСА И Я. АССМАНА: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Аннотация: Основной миссией культурной памяти является формирование и поддержание групповой идентичности, коллективной солидарности. Равно как и М. Хальбвакс в отношении памяти вообще, Я. Ассман в отношении культурной памяти допускает её некоторую модернизацию и конъюнктурную переработку. В рамках настоящей статьи нас будет интересовать наиболее знаковые концепции авторов.

Ключевые слова: Социальная память, коммуникативная память, культурная память, наследие, прошлое.

Проблематика культурной памяти в последнее время стала одной из наиболее востребованных в самых различных отраслях гуманитарного знания от психологии до философии. И этому есть, пожалуй, одно, но очень глобальное объяснение, которое нужно искать в структуре сегодняшнего дня. Его смысл сводится к сверхнестабильности и гипердинамичности современности. Эти свойства подрывают чувство уверенности в настоящем и стимулируют обратиться к тому модусу времени, в котором человек может обрести и покой, и стабильность, и предсказуемость – к прошлому. Как пишет А. Мегилл, «наиболее характерной особенностью современной жизни является недостаток стабильности на уровне идентичности, что приводит к проекту конструирования памяти с целью конструирования самой идентичности» [2, с. 146].

В этом процессе усиления интереса к минувшему, культурной памяти на фоне актуального модернизационного и устремлённого в

будущее развития, как полагает П. Нора, есть определённая доля искусственности. Она связана, главным образом, с фактической утратой естественных механизмов взаимодействия настоящего и прошлого – традиции и построенной на ней памяти: «О памяти столько говорят только потому, что ее больше нет» [3, с. 17].

Однако в рамках настоящей статьи нас будет в большей степени интересовать не столько причины актуализации интереса к феномену памяти, сколько наиболее знаковые концепции, её осмысляющие – концепция М. Хальбвакса и Я. Ассмана.

Из числа многочисленных авторских теорий культурной памяти мы выбрали только две, поскольку, на наш взгляд, их отличает наибольшая оригинальность и глубина интерпретации рассматриваемого нами феномена, а кроме того – их авторы по-разному, можно сказать противоположным образом трактуют феномен на индивидуальной памяти.

Так, М. Хальбвакс использует понятие социальной памяти, делая основной акцент на её социально обусловленной природе: «... память людей зависит от тех групп, в которые они входят, и от тех идей и образов, которыми более всего интересуются эти группы» [4, с. 180].

Кроме того, исследователь убеждён, что на процесс воспоминаний сильнейшее воздействие оказывает настоящее, поскольку «вспоминая о чем-либо, мы отправляемся от настоящего, от всегда доступной нам системы общих понятий, от принятых в обществе языка и ориентиров, то есть от всех тех средств выражения, которые общество предоставляет в наше распоряжение, и комбинируем их, чтобы вспомнить ту или иную деталь или оттенок событий и фигур прошлого» [4, с. 57].

Диктат настоящего над прошлым сказывается не только в самой процедуре припоминания, но и в содержании социальной памяти. Каждая группа в конкретный момент времени регламентирует каждому из своих членов, что следует помнить, а что надо забыть. Именно поэтому память

всегда имеет отретушированный и реконструированный характер, существуя в жёстких тисках «рамки», определяемых группой.

Введение и обоснование М. Хальбваксом категории «социальные рамки памяти» можно, пожалуй, назвать наиболее значимым достижением учёного. Он пишет по этому поводу: «...память невозможна вне рамок, которыми живущие в обществе люди пользуются для фиксации и нахождения своих воспоминаний» [4, с. 115] и далее «рамки, которые позволяют нам реконструировать свои воспоминания ..., не являются индивидуальными: они общие для членов одной группы» [4, с. 169]

М. Хальбвакс убеждён, что индивидуальной памяти как таковой не существует – она всегда детерминирована социальными рамками, интересами группами, запросами настоящего. А значит, она всегда, даже когда нам кажется, что воспоминания носят сугубо личный характер, имеет социальную, коллективную природу. Немецкий социолог, по сути, наделял коллектив свойствами сознания, обосновывая его способность к автономным воспоминаниям. Именно за этой он и подвергался жёсткой критике и со стороны своих современников, и со стороны потомков.

Таким образом, можно говорить о следующих смысловых доминантах теории памяти М. Хальбвакса:

1. Память имеет социальную и коллективную природу;
- 2.носителем памяти является коллектив (группа);
3. Любая память по своей сути является коллективной в силу включённости любого человека в групповое окружение;
4. Содержание коллективной памяти ограничивается социальными рамками, продиктованными актуальными интересами и запросами группы;
5. Процесс воспоминаний, равно как и наполнение памяти, детерминированы настоящим, поэтому память следует считать не столько презентацией, сколько репрезентацией прошлого.

Я. Ассман, в отличие от М. Хальбвакса, существенно мягче говорил о возможности существования коллективной памяти. Последнюю он связывал не столько с наличием у группы особого типа вспоминающего сознания («групповая память не имеет физиологической основы»), сколько с наличием системы индивидуальных воспоминаний, содержание которых у членов группы совпадает или является близким в силу того, что они были участниками одних событий.

Если М. Хальбвакс говорил о социальной, а в некоторых своих работах – о коллективной памяти, то Я. Ассман называет такую память коммуникативной: «Коммуникативная память охватывает воспоминания, которые связаны с недавним прошлым ...с воспоминаниями, которые человек разделяет со своими современниками» [1, с. 52]. По мнению учёного, она близка по своей сути к традиции, имеет достаточно короткий вектор своего существования, теснейшим образом переплетена с повседневностью и наполнена информацией о конкретных событиях и фактах.

Её противоположностью является культурная память: «Различие между коммуникативной и культурной памятью связано с различием между повседневностью и праздником, между профанным и сакральным, между эфемерным и прочно-обосновывающим, между частным и общим» [1, с. 61].

В целом можно выделить следующие генетические черты культурной памяти:

1. Сакральность, возвышенность над повседневностью и противопоставленность ей («культурному воспоминанию присуще нечто сакральное») [1, с. 55];

2. Мифологичность («в культурной памяти фактическая история преобразуется... в миф») [1, с. 55];

3. Абстрактность и символичность («Для культурной памяти важна не фактическая, а воссозданная в воспоминании история») [1, с. 55];

4. Институционализированность, связь с властными институтами и регламентированность ими;

5. Ритуальность («отличие от коммуникативной памяти состоит в ее оформленности и ритуальности ситуаций, в которых она проявляется») [1, с. 62].

Основной миссией культурной памяти является формирование и поддержание групповой идентичности, коллективной солидарности. Как правило, последние формируются на основе обращения к прошлому. Точнее лишь к той его части, которая соответствует актуальным задачам группы. Поэтому, равно как и М. Хальбвакс в отношении памяти вообще, Я. Ассман в отношении культурной памяти допускает её некоторую модернизацию и конъюнктурную переработку.

Говоря о культурной памяти, Я. Ассман также указывает и на необходимые условия её существования: «Чтобы память могла реализовать содержащиеся в ней объединяющие и направляющие импульсы, должны осуществляться три функции: сохранение, востребование, сообщение» [1, с. 59]. Другими словами, нужны институты, целенаправленно занимающиеся консервацией прошлого, его актуализацией в формате повторения («канон» или «воскрешение») и включением в актуальную коммуникацию, в разного рода коммеморативные практики.

Таким образом, в рамках данной статьи мы проанализировали две концепции культурной памяти М. Хальбвакса и Я. Ассмана. Их объединяет лишь то, что предметом их научного интереса выступают индивидуальные формы памяти. Однако важным является не столько разница в подходах двух исследователей, а то, что они обратили внимание на феномен, выполняющий важнейшие социокультурные функции (идентичности, интеграции, социализации и пр.) и способный обеспечить современное общество той точкой опоры, в которой оно так остро нуждается.

Список литературы

1. Ассман Я. Культурная память / Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М. М. Сокольской. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 368 с.
2. Мегилл А. Историческая эпистемология / пер. с нем. Кукарцевой М., Катаева В., Тимонина В.) – М: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2007. – 480 с.
3. Нор П. Проблематика мест памяти // Франция-память / П. Нора. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999. – 865 с.
4. Хальбвак М. Социальные рамки памяти / пер. с фр. и вступ. статья С.Н. Зенкина. – М.: Новое издательство, 2007. – 328 с.

УДК 791.62

САМБУЕВ ДАМДИН БАТУЕВИЧ

главный специалист Санкт-Петербургского государственного
бюджетного учреждения «Конгрессно-выставочное бюро»,
г. Санкт-Петербург

ДИНАМИКА ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ БУРЯТИИ

Аннотация: В статье анализируется процесс развития праздничной культуры Бурятии на примере праздников бурят, эвенков и семейских, традиционно проживающих на территории более 300 лет. Современные праздники сложились на основе шаманских, христианских и буддийских традиций, включая праздники советского периода и новые праздничные традиции.

Ключевые слова: Праздники, буряты, семейские, эвенки, традиции.

История развития праздничной культуры Бурятии корнями уходит вглубь тысячелетий. Территория Бурятии являлась с глубокой древности составной частью Центрально-азиатской историко-культурной области.

Племенные и государственные образования кочевников сменялись на протяжении тысячелетий до образования в 1206 году Монгольской империи, в которой Чингис-хан объединил все основные монгольские племена. [1]. Традиционно проживающие на территории современной Бурятии эвенки [2], также были включены в исторические процессы. Шаманизм, образ жизни скотоводческого хозяйства и кочевого быта оставили в праздничной культуре значительный след и повлияли на ее дальнейшее развитие. В это время были заложены основы для формирования таких бурятских национальных праздников как Улуг-Дар, Встреча хонгодоров, Сурхарбан, у эвенков праздник Болдер и другие.

Установление Россией устойчивых пограничных рубежей привело к обособлению бурятских племен от остального монгольского мира, что привело к распространению русской праздничной культуры на основе христианства. [3]. Первые православные храмы появились на территории Бурятии во второй половине XVII века со строительством первых русских острогов. Во многих поселениях сохранились церкви и часовни, свидетельствующие о распространении христианства в Бурятии и православных праздников: Рождество Христово, Крещение Господне, Пасха (Светлое Христово Воскресенье), День Святой Троицы и другие.

С конца XVI века начинается распространение буддизма, его северного варианта, тибетский школы гэлуг или «шара шажан» (желтая вера), частично ассимилировавший шаманские верования [4]. Особенностью распространения буддизма на бурят-монгольских территориях является большой удельный вес шаманских верований по сравнению с другими территориями, населёнными монголами. Отметим, что ритуалы шаманизма сохранились до сих пор. Поэтому шаманизм сохраняется и параллельно с внедрением православных праздников, в Бурятии стали укореняться буддийские праздники, которые связаны в первую очередь с событиями жизни Гаутамы Будды. Основные

буддийские праздники посвящены почитанию Трех Драгоценностей: Будды, Дхармы (буддийского Учения) и Сангхи (духовной общины).

С XVIII века после раскола русской православной церкви в результате принудительного переселения из европейской части страны по повелению императрицы Екатерины II в Бурятии поселились старообрядцы [5]. Вместе со своей верой старообрядцы принесли свою культуру и особый уклад жизни. Старообрядцы – это группа русского населения Забайкалья, потомки раскольников. Семейских также называют старообрядцами, староверами. Старообрядцы, поселившиеся в Забайкалье, назвали себя «семейскими». Это самоназвание произошло от того, что в далекий неведомый край они шли целыми семьями. Во всех случаях староверы старались жить самостоятельно, подальше от инаковерующих. С первых дней переселения в Забайкалье раскольники пытались сохранить обычаи, нравы и веру своих предков. Большинство праздников у старообрядцев приурочены к важным земледельческим периодам, что в свою очередь основано на солнечных или лунных ритмах. Религиозные праздники старообрядцы справляли всей семьей, но они проходили на много скромнее, чем у православных. В эти дни они собирались на духовную трапезу, где пели духовные песни и стихи. Названия праздников у семейских также имеют различия с православными. Так, например, у православных праздник Богородицы, а у староверов Благодатной Марии [5]. Таким образом, культура семейских стала одной из составляющих элементов в формировании праздничной культуры Бурятии, так появились праздники, связанные с земледелием.

30 мая 1923 года была образована Бурят-Монгольская Автономная Советская Социалистическая республика [6]. В годы социалистического строительства и культурной революции, в Бурятии, как и в целом по России, развернулась острая борьба с религией и церковью, в ходе которой допускались крупные ошибки и перегибы, разрушались церкви, дацаны,

преследовались служители культа. Многие духовно - культурные ценности вместе с религией и церковью были объявлены реакционными, антисоветскими. Народные праздничные традиции и обычаи, религиозные праздники не должны были иметь место в новом обществе, с ними считалось необходимым вести решительную борьбу. В 20-30-х годах религиозные праздники были просто запрещены, а те, кто праздновал их, преследовались. В послевоенные годы традиции религиозного празднования вновь ожили и постепенно восстановились в своих «правах», приобретая новое содержание и формы [7]. Период истории Бурятии после Октябрьской революции показал, что подлинно народные праздничные традиции, религиозные праздники, несмотря ни на какие запреты, не исчезают, не отмирают, а сохраняются в повседневной культуре.

Праздничная культура Бурятии в советский период определялась государственной властью Союза Советских Социалистических Республик. Официальные праздники и обряды в советский период в Бурятии власти использовали для консолидации общества, воплощение его идеалов, отражение принципов политической системы. Государственные официальные праздники носили политико-идеологический характер. Содержание праздника имело четко организованную структуру – это подготовительные мероприятия, официальный ритуал, который включал в себя демонстрация трудящихся масс, митинг, праздничный концерт. Главным государственным праздником советского времени были годовщины Октябрьской революции (7-8 ноября). Вторым по значению - День международной солидарности трудящихся (1-2 мая) [7]. Среди значимых государственных праздников следует отметить День рождения ВЛКСМ – Всесоюзный Ленинский Коммунистический союз молодежи (29 октября); День рождения В. И. Ленина (22 апреля); День Победы советского народа в Великой Отечественной войне 1941-1945 годов (9 мая); День пионерии (19 мая); День Конституции СССР (7 октября); День

Советской Армии и Военно-Морского флота (23 февраля), Международный женский день (8 Марта). Кроме того, власть уделяла внимание профессиональным праздникам, например, День строителя, День учителя, День сельскохозяйственного работника. Таким образом, государство стремились продемонстрировать важность и значимость профессий.

Особенностью ведущих праздников была четкая и хорошая организация, которую осуществляли аппаратные структуры КПСС (Коммунистическая партия Советского союза). [7]. Главной формой общегосударственного празднования были демонстрации трудящихся, которые проходили 7 ноября и 1 мая. 8 Марта считался скорее не днем всех представительниц женского пола, этот день представлялся, прежде всего, как праздник мам. День Советской Армии и Военно-Морского флота (23 февраля) считался как один из главных патриотических праздников. [7]. Таким образом, можно засвидетельствовать, что в исследуемый период в Бурятии, как и в СССР в целом, под влиянием государственной политики сложилась целостная система общественных праздников и обрядов, на которую возлагались определенные идеологические функции. Государственная система, общественный строй, экономическое положение отражались на отношении людей к официальным праздникам.

Краткий обзор позволяет утверждать, что отношение населения к официальным праздникам, является индикатором отношения к самому государству. Таким образом, празднование ведущих государственных праздников в советский период превратилось в довольно умело организованную административно-пропагандистскую компанию.

Приняв за начало современности, конец XX века и начало XXI века, рассмотрим состояние, изменения и перспективы праздников в жизни нашей эпохи. Данную эпоху можно охарактеризовать как переходную,

эпоху больших, часто неожиданных перемен, создания новых обществ и так далее. В культурологическом плане характерной чертой каждой переходной эпохи является, прежде всего, сосуществование старых и новых структур, старых слоёв с проявлениями новых сил, старых традиционных обычаев с попытками замены их другими, более соответствующими человеческими потребностями. Такая закономерность целиком относится ко всей сфере культуры, и в особенности к празднику, как определенной форме общественного бытия.

В начале XX века актуальными остаются вопросы возрождения национального самосознания этнических культур. Это касается и традиционной праздничной культуры, являющейся неотъемлемой частью культуры любого народа. Несмотря на все потрясения, пережитые за годы коллективизации, войны, административных укрупнений 60-70-х годов и разрушительной «перестройки», самобытная и многообразная традиционная культура, как и всякая культура, сохраняет свою масштабность и значение. С 1992 года Республика Бурятия является субъектом РФ [6]. К этому времени в Бурятии сформировалась и сохраняется уникальная по своему нравственному и эстетическому богатству традиционная праздничная культура, которая и по сей день удивляет и восхищает современников талантом и мастерством наших предков.

Единственным республиканским государственным праздником, когда официально отдыхает население Бурятии, является первый день Нового года по лунному календарю – праздник Белого месяца «Сагаалган» [8]. Название праздника произошло от слова сагаан, что означает белый, или выражения сагаан сар, что есть белый (светлый) месяц. Первоначально он отмечался осенью, в октябре, перед началом зимовки скота. После распространения и утверждения буддизма среди монгольских народов празднование Сагаалгана было перенесено с осени на самый конец зимы

или, по-монгольски, на первый месяц весны, то есть примерно на февраль. Причины и точная дата переноса праздника неизвестны. Ясно лишь, что он был одним из самых популярных, почему буддийское духовенство и не могло не включить его в свою религиозно-культурную систему. В Бурятии, являвшейся частью монгольского мира, Сагаалган также был в значительной степени ламаизирован.

В 1930-х годах праздник был запрещен. Возрождение традиции началось лишь в послевоенное время. В 1990 году национальному празднику Сагаалган был присвоен официальный статус народного праздника [8]. В настоящее время праздник является одним из самых знаменательных событий в Республике Бурятия. Праздник имеет «плавающий» характер и ежегодно объявляется специальным нормативным актом главы Республики Бурятия. Положения закона устанавливают, что в случае выпадения праздника на выходные дни, он перемещается на ближайший рабочий день. Несомненно, это было оценено жителями республики, что в свою очередь оказало влияние на организацию праздника и его популярность среди населения. Таким образом, Сагаалган - Новый год - древний народный праздник, все обряды несут в себе глубокий смысл. В них проявляется стремление к укреплению связей поколений, к созданию здоровой психической обстановки, обеспечению преемственности в культурном и духовном наследии.

«Сурхарбан» - праздник, отмечаемый ежегодно в первое воскресенье июля в Улан-Удэ. Перед этим он проводится в районах республики. Сурхарбан означает «Стрельба в сур» - мишень. Это древний праздник, который проводился раньше в честь духов - хозяев священных местностей и предков рода, и, кроме того, был военным смотром, с целью отбора воинов. История праздника Сурхарбан уходит в глубокую древность, «эрын гурбан наадан», что в переводе означает три игры мужей. [8].

«Встреча хонгодоров» - родовой праздник одного из бурятских родов – хонгодоров, живущих преимущественно в горах. Празднуется в трех районах Бурятии, одном районе Иркутской области, одном районе Монголии. Кроме традиционных конных скачек, стрельбы из лука и борьбы, проводятся конкурсы кузнецов, ювелиров, мастеров по изготовлению священных музыкальных инструментов «Морин-хур», изготовлению плеток, исполнению песен и танцев, обрядам угощения гостей и приготовлению национальных блюд. [8].

«Улуг-Дар» - национальный праздник одного из малочисленных народов Республики Бурятия – сойотов. До 2004 года праздник имел название Жогтаар («Встреча»), однако после он был переименован в Улуг-Даг («Великая гора» - в честь горы-покровителя Бурин-хан). В программу празднования входят состязания по таким видам спорта, как тэбэг (игра в доску), национальная борьба и прыжки через сойотские сани - нарты. [8].

«Большёр» - традиционный праздник эвенков, который в древности проводился после окончания сезона охоты. Это была своеобразная ярмарка выгодных деловых отношений, встреч и знакомств, сватовства и свадеб, времени перекочевки и решения других важных житейских проблем. В настоящее время проводится один раз в два года в нескольких районах Бурятии. Праздничное мероприятие состоит из выступлений эвенкийских ансамблей, спортивных состязаний в силе, ловкости и быстроте, конных скачек, прыжках через нарты, метании топорика и аркана. Старейшины в это время решают важные общественные вопросы. [8].

Завершает национальный праздничный календарь буддийский Праздник тысячи лампад, или Зула Хурал. Его появление связано с вероисповеданием населения, так как буддизм в Бурятии - основная религия. Празднование приурочено к уходу в нирвану Богдо Цзонхавы, великого реформатора буддизма в Тибете. В этот день буддисты приносят

в храмы подношения Учителю и зажигают тысячу лампад, освещая путь в нирвану. [8].

В последние годы в праздничном календаре Бурятии произошли заметные изменения. Исчезли из него праздники прежнего идеологизированного социалистического и союзного государства, некоторые из них были заменены на новые, например, 7 ноября на День единства и примирения (4 ноября), День конституции (12 декабря) на День независимости (12 июня). Появились новые праздники, получившие официальное, законодательное признание, но имеющие вековые традиции - речь идет о празднике Рождества. Стали праздноваться народная Троица и Пасха. Среди жителей республики становятся популярны праздники, пришедшие к нам с Запада (Хэллоуин, День Святого Валентина), особенно они вызывают интерес у школьников и студентов. [9].

Широко празднуются различные юбилейные даты, масштабные события, праздники, имеющие статус республиканского значения, такие как «День бурятского языка» (1 октября), «День празднования добровольного вхождения Бурятии в состав Российского государства» (1 июля). [9]. Регулярно проводятся международные мероприятия, такие как фестиваль «Байкальские встречи», фестиваль студентов монголо-язычных народов, этнокультурные фестивали народных бурятских коллективов, русской песни, старообрядческих фольклорных и творческих коллективов, был организован целый цикл праздничных мероприятий, посвященных 1000-летию эпоса «Гэсэр». Сценарии праздников Бурятии, за редким исключением, по структуре ничем не отличаются от официальных, всесоюзных праздников и включают в себя: митинг, манифестацию, шествие, церемониал, демонстрацию трудящихся масс, новые обряды и т. д. В Бурятии, как и везде, в названный период отмечались праздничные даты, значимые для всей страны, и даты, связанные с событиями, имеющими значение для определенной общности, в том числе смотры –

праздники художественной самодеятельности и профессионального искусства. В условиях глобализации современная праздничная культура приобретает новые формы самовыражения, внедрение новых иноэтнических праздников (День Святого Валентина, Хэллоуин).

Бурятия – уникальный историко-культурный регион России, на ее территории проживают представители разных народов - буряты, эвенки и сойоты, русские (в том числе старообрядцы и казаки), украинцы и белорусы, татары и казахи, немцы и евреи и многие другие. Республика представляет симбиоз различных ценностей этнических культур, содержит в себе буддийскую этику бурятского народа, мифологию и традиционную жизнь в ладу с природой эвенков, сильные устои и духовную веру семейских. В результате взаимодействия культур обогащается праздничная культура Бурятии, и традиции сохраняют свое значение в современной культуре. [10].

Таким образом, динамику развития праздничной культуры Бурятии можно охарактеризовать следующим образом: жители республики продолжают сохранять народные традиции; при этом утрачиваются прежние сакральные мотивы, и ослабевает этикетный характер праздников, на первое место выдвигаются веселье и эмоционально-развлекательные функции.

Современный праздник на территории Республики соединил в себе воздействие религиозных и светских начал, испытал влияние языческих, христианских, буддийских и иных традиций. Передаваясь от поколения к поколению невербальными способами коммуникации, традиционные ценности закрепляются в народной памяти как система взглядов и убеждений, неписаных моральных правил поведения, согласно которым человек совершает и оценивает свои действия, а также действия других людей. Праздники в Бурятии дают всеобъемлющее представление о культурных традициях и особенностях многонационального населения республики.

Список литературы

1. Цыбиктаров А.Д. Бурятия в древности. История (с древнейших времен до XVII в.). – Улан-Удэ: Издательство Бурятского университета, 1999. – 268 с.
2. Шубин А.С. Эвенки [Текст] / А.С. Шубин. – Улан-Удэ: Изд-во Респ. тип., 2007. – 360 с.: ил.
3. Затеев В.И. Русские в Бурятии: история и современность. – Улан-Удэ: Издательство Бурятского госуниверситета, 2002. 578 с.; ил.
4. Богданов М.Н. Очерки истории бурят-монгольского народа: [монография] / М.Н. Богданов; с доп. ст. Б.Б. Барадина, Н.Н. Козьмина; под. ред. Н.Н. Козьмина. – 2-е изд. – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2008. – 304 с.
5. Болонев Ф.Ф. Старообрядцы Забайкалья в XVIII-XX вв. – М.: Дизайн. Информация. Картография, 2004. –160 с.
6. Историко-культурный атлас Бурятии. Основной том – М.: ИПЦ «Дизайн. Информация. Картография», 2001. – 680 с.: илл., карт.
7. Советские традиции, праздники и обряды: Опыт, проблемы, рекомендации. – М.: Профиздат, 1986. – 334 с.
8. Праздники_Бурятии [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения: 14. 08. 2016).
9. Праздники России [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.calend.ru/holidays/russtate/> (дата обращения: 14. 08. 2016).
10. Санжеева Л.В. Трансформация традиции в современной культуре бурят // Гуманитарное знание: Сборник научных статей. Сер. «Научные горизонты» под общ. ред. В.Г. Егоркина. – СПб.: Издательство: Центр научно-информационных технологий «Астерион», 2006. – С. 54-66.

УДК 392.4

ТОУЗ-НОЙМАН БЭЛЛА МАТВЕЕВНА

кандидат педагогических наук, Ph.D.,
доцент кафедры «Иностранные языки и интеграция»,
Associate Professor für " Fremdsprachen und Integration",
Volkshochschule Stuttgart, г. Штутгарт

СВАДЕБНЫЙ ОБРЯД В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ БУРЯТ

Аннотация: В статье проводится сравнительный анализ свадебного обряда в традиционной и современной культуре бурят. Свадебный обряд претерпел внешнюю трансформацию, сохраняя этническую целостность бурятского этноса.

Ключевые слова: Свадебный обряд, буряты, традиции, современная культура

В современной культуре находясь в ситуации политического, социального, экономического, экологического и культурного кризиса, человек обращается к утраченным духовным ценностям, возрождая традиции, обряды, обычаи и ритуалы. Семья как носитель культурных традиций является важнейшим социальным институтом, формирующим общественные ценности, так как именно в семье порождаются, культивируются и развиваются этнические ориентиры, также связанные с обрядами.

Обращение к свадебным обрядам связаны с общей тенденцией повышенного интереса к традиционным культурам, определению их места и функций в общем социокультурном пространстве, их влиянию на развитие социальных институтов, в частности института семьи и брака. Сохранение и развитие традиционных культур требует изучения современных проблем становления и возрождения национальных традиций. «Традиции определяют ценности и смыслы современной эпохи» [1, с. 3].

Социальные и культурные трансформации обрядов, происходящие в результате изменения внешних и внутренних факторов, могут сыграть важную роль при изучении и анализе процессов развития культуры бурят. По историческим данным, в этнографических исследованиях, записях путешественников, сказках, легендах, летописях, записанных исследователями Бурятии, свадьба сопровождалась сложными ритуальными, обрядовыми действиями. Свадьба представляла собой канонизированную систему обрядов, необходимую для счастливого брака на духовном и материальном уровне.

В начале XX века сложные свадебные процессы бурят со всеми религиозными элементами стали упрощаться и к 1910 г. утратили уже окончательно свое прежнее значение. В условиях бурного переустройства быта и культуры произошли глубокие изменения в брачных нормах и отношениях бурят. Из брачных отношений исчезли обычаи уплаты калыма, многоженства, левирата, экзогамия, обручение и принуждение к сожительству несовершеннолетних, принуждение к браку. [2, 3]. В современной культуре сохраняются традиционные обряды.

Свадьба, описанная С.П.Балдаевым, имела следующую схему: «1. Родители жениха переговариваются с родителями невесты о согласии вступить в родство через лицо, хорошо знакомое обеим сторонам и заслуживающее их доверие. Вступающие в родство стремятся иметь преимущественно не сколько хорошего зятя или невесту, сколько иметь родню богатую и знатную.

2. Зачинка. Заручившись согласием родителей невесты, отец жениха или лицо, заменяющее его, берет с собой тарасун – четверть или полведра – натурой, или деньгами для покупки его, и едет к новой родне.

Здесь родственники и соседи родителей невесты, исполнив небольшой обряд моления, выпивают привезенный тарасун.

3. Сватовство. В установленный срок отец жениха с 2-3 соседями приезжает к родителям невесты свататься, по окончании формальной стороны идет угощение приехавших новых сватов, путем хождения из дома в дом в течение 2-3 дней. Затем гости уезжают домой.

4. Свадьба. За одну или две недели до свадьбы невеста одна ходит по родным – приглашает ехать на свадьбу. Родители в течение 3 ночей до свадьбы устраивают наадан, где поются песни, связанные с выходом невесты замуж. Затем невесту одевают, снаряжают свадебный поезд, исполняется песня. Отъехав от улуса, поезд останавливается и устраивается обряд моления духам местных предков.

5. Данная свадьба, пробыв в гостях от 3-х до 7 дней создает громадные расходы, но все соседи и близкая родня жениха оказывают посильную помощь, а денежная помощь должна быть потом возмещена в таком же порядке. Через год мать невесты приезжает в гости к новобрачным с приданым невесты. После благопожеланий складывается новая семья, семья не самостоятельная, а находящаяся непосредственно в ведении родителей» [2, с. 37-45].

Сегодня мы видим, что сложные обрядовые действия не сохранились, вместе с тем, некоторые традиции продолжают жить. Современная свадьба, представляет из себя, такую же схему. Реконструкция свадебного обряда сохраняет традиционные ритуалы. После знакомства с родителями, родители жениха ставят хадак родителям невесты. Старший нагаса, мама жениха, а со стороны невесты родители, старший абгай папы с женой, и младший брат мамы с женой накрывают стол, старшие дяди невесты подносят дяде жениха рубашку с деньгами, матери платок с деньгами. Сторона жениха привозят с собой молоко, масло, чай, водку и возлагают домашнему бурхану. При проведении застолья решается вопрос о примерном дне проведения свадьбы.

Выбирают две-три даты, которые в дальнейшем уточняются в дацане у ламы.

Лама назначает день свадьбы, при этом он смотрит астрологический календарь на совместимость в дальнейшей семейной жизни. В первый день свадьбы существует оро загалхаан – свадебный обряд, соединение постели новобрачных в доме мужа. Со стороны невесты приезжают две- три семейные пары со стажем, со стороны мужа старшая невестка и старшая тетка. На новую кровать стелят матрас невесты, сверху жениха, затем простыни, все стелится в том же порядке, одеяла, покрывала, подушки обязательно накрываются кружевными накидашками, все сопровождается благопожеланиями. Жених с невестой садятся на кровать, им дарят вещи.

После регистрации во Дворце бракосочетания, все едут в дом невесты, где проводится обряд сшивания одеяла невесты. На этом обряде присутствует только сторона невесты, желательно полные пары. На середину стола стелят новое домотканное одеяло в пододеяльнике с вырезом по середине, подходят только женщины, кладут деньги и говоря благопожелания зашивают накрытым сверху платком, при этом нить не должна путаться и рваться.

Вечером того же дня свадебный кортеж подъезжает к месту торжества, у входа их встречают хадаками, традиционными бокалами с шампанским, которые разбиваются на счастье. На свадьбу приглашается не менее ста человек (в зависимости от благосостояния). Подарки в основном имеют практическую значимость для дома, кроме этого дарятся деньги, украшения, скот.

На следующий день молодая жена со старшей невесткой, в присутствии гостей со стороны мужа, вскрывают одеяло, не разрывая и не путая нить, так как по обычаю, этой нитью перевязывали пуповину первенцу, подсчитывают деньги, и здесь проводится обряд бэрын сай – чай невестки. Невеста приезжает в дом мужа со своим приданным, где

отдельно был сундук с чайными принадлежностями, чайный сервиз, чай, хлеб, молоко, масло, конфеты, полотенца. Молодая жена заваривает свежий чай, выходит на улицу и брызгает чай богам, как полноправная хозяйка дома, когда происходит застолье, муж подносит чарку с водкой и деньгами из одеяла по 10, 20, 50 рублей всем присутствующим по старшинству, при этом говорятся благопожелания молодой семье, дому. Данный процесс описан на основе метода включенного наблюдения.

Сравнивая схему, описанную С.П. Балдаевым, и схему современного свадебного обряда мы видим, что в процессе сватовства исчезла зачинка, договор через доверенное лицо, хождение по домам после хадака. Сохранились, и при этом изменились до свадебный процесс и свадебный церемониал. Вместе с тем мы наблюдаем, что появились новые традиции, такие как проезд свадебного кортежа по святым и популярным местам в городе.

На примере описания свадебного обряда мы видим, что в современной культуре обряд не только не изжил себя, а наоборот, выхолащивая подлинное традиционное классическое содержание, сохраняется в измененном виде. Кризис трансляции традиционного, в результате которого постепенно разрушаются идеи и принципы, лежащие в основании этого традиционного, обуславливает кризис культуры. Таким образом, кризис культуры в современной цивилизации можно понимать как кризис трансляции традиционной культуры, когда она исчезает. Современные обряды начинают трансформироваться, что обусловлено, в первую очередь, характером взаимоотношения современности и традиционности, когда абсолютизация одной (современности) ведет к субстанциальному отрицанию другой (традиционности), что в итоге приводит к формированию новых традиционных обрядов. На основе проведенного анализа, мы приходим к выводу, что традиционные формы культуры сохраняются и трансформируются, сохраняя идею в новом обрядовом виде.

Список литературы

1. Санжеева Л.В. Смыслы традиции в культуре // Традиции в современном мире: культура, искусство, экономика: сб. науч. ст. / Под общ. ред. Л.В. Санжеевой. – СПб., 2012. – С. 3-14.
2. Балдаев С.П. Бурятские свадебные обряды / АН СССР. Сиб. отделение. Бурят, комплексный науч.-исслед. ин-т. – Улан-Удэ: Бурят, кн. изд-во, 1959. – 180 с.
3. Басаева К.Д. Семья и брак у бурят: (Вторая половина XIX – нач. XX вв.) / отв.ред. П.Т. Хаптаев. – Новосибирск: Наука, 1980. – 224 с.

УДК 741.02 **АСАЛХАНОВА МАРИНА ВИКТОРОВНА**

к. иск.н., доцент кафедры культурологии и искусства,
АОУ ВПО ЛГУ имени А.С. Пушкина,
доцент кафедры театральной техники и технологии СПбГАТИ,
член Союза художников РФ, член Союза театральных деятелей РФ,
г. Санкт-Петербург

ИСКУССТВО ТРАФАРЕТНОЙ ПЕЧАТИ:

от истории - к современным технологиям творчества

Аннотация: Исследование истории трафаретной печати, ее феноменологии, места и роли в современном искусстве – многоаспектная проблема. Но лишь в XX в.- начале XXI в. данная техника становится искусством с новациями в области пластической формы и технологии творчества.

Ключевые слова: Искусство, история, современность, образование, технологии, трафаретная печать.

Современную авторскую трафаретную печать невозможно оценить в достаточной мере, игнорируя ее историческое развитие, благодаря

которому техника становится искусством. Советский энциклопедический словарь предлагает следующее определение: «трафарет («от итальянского *trafaretto*, буквально - продырявленное), тонкий лист из картона, металла, пластмассы и т.д. с отверстиями, форма которых повторяет несложные орнаменты, буквы, цифры, топографические знаки, условные графические обозначения...». Применяют при чертежно-графических, малярных и других работах для получения повторяющихся рисунков и сложных фигур» [4, с. 1359]. Трафаретная печать - «воспроизведение текста и графических изображений путем продавливания краски через отверстия печатной формы...» [4, там же].

Трафаретная печать – один из древнейших видов деятельности человека, тесно связанный с особенностями традиционной культуры различных народов. Но лишь в XX в.- начале XXI в. данная техника становится искусством с новациями в области пластической формы и технологии творчества. Современная трафаретная печать несет в себе мощный потенциал возможностей для творческой активности как самого художника - автора (обогащая его технику работы), так и зрителя, приобретающего визуальный опыт.

Анализ орнаментального украшения древних образцов восточного текстиля методом трафаретного декорирования позволяет говорить о постепенном развитии художественно-эстетической функции трафаретной печати. Известно, что в Древнем Египте при декорировании интерьеров и экстерьеров применялись довольно сложные трафареты. Самые ранние сохранившиеся образцы китайских тканей (с изображением Будды), украшенные с помощью трафаретов, относятся к I в. н.э. Благодаря, по всей видимости, торговому обмену со странами Востока, шаблонное повторение известно европейцам с XII в. В средние века в Европе по вырезному трафарету раскрашивали книги. В конце XVII века трафарет применяли для раскрашивания лубков и географических карт. До

появления на текстильных мануфактурах деревянных форм (клише) рисунки на ткань набивались по специально вырезанным трафаретам [3, с. 111]. Одним из наиболее известных способов набивки орнаментов через трафарет является известная с конца XVII в. (по другим источникам – с XVI в.) японская техника катозоми, активно применявшаяся и в XVIII-XIX вв. Работа над созданием сложных цветных композиций, требовавших вырезания четырех-пяти трафаретов (в основном, для росписи кимоно) занимала несколько месяцев. Неслучайно, бумажный японский трафарет дошел до наших дней как уникальная форма традиционного национального искусства (к сожалению, совершенно неизвестная в России). Несмотря на то, что использоваться такие трафареты могли многократно, как правило, их уничтожали после разового окрашивания. В европейских странах японские трафареты стали известны, скорее всего, после 1853 г. (подписание первого договора о торговле и начале организации Всемирных художественно-промышленных выставок).

Уже в середине XVIII в. вырезные трафареты применяются для украшения дорогих лионских шелков. В Америке с конца XVIII в. промасленные бумажные трафареты используются для изготовления обоев и фурнитуры. В XIX в. трафарет активно применяется для печати вывесок, афиш, иллюстраций в журналах, открыток, меню, приглашений билетов и коробочных этикеток. В середине XIX в. трафарет переживает свое второе рождение. В этот период (во многом благодаря влиянию идей У. Мориса) традиционные ремесла стали переходить в разряд декоративно-прикладного искусства. Экстерьеры и особенно интерьеры времен модерна активно декорировались трафаретными изображениями.

Известно, что в народном искусстве и ремеслах разрисовывание по образцу существовало и в более ранние периоды. Так, например, до начала XX в. народы Нижнего Амура и Сахалина украшали деревянные постройки и лодки, используя берестяные трафареты [1, с.111]. Техника

печати постепенно совершенствовалась и в XIX в. европейской станковой графике трафарет стал активно сочетаться с некоторыми эстампными техниками (например, литографией). Подобные работы встречаются у Тулуз-Лотрека. В 1870-80-е гг. таким же образом вводили цвет в некоторые свои эстампы Э. Дега и К. Писсарро. Использовали трафареты и другие художники-графики того времени. 1910-1930-е гг. - «золотым век» художественного трафарета. Ряд работ того времени, выполненных в этой технике, становятся шедеврами искусства. В первой половине XX в. французский традиционный трафарет (пошуар, дословно – трафарет для рисования) часто находит применение при создании изданий авторских репродукционных эстампов (М.Ларионов, Н.Гончарова, К. Сомов). Примерно к этому времени относится серия кубистических пошуаров А. Экстер. Особенно популярен был трафарет у художников авангардных течений 1910-1930-х гг., видевших в этом методе возможность успешной визуализации авангардных пластических задач. Впоследствии, хотя и очень опосредованно, эта привязанность повлияла и на зарождение интереса к шелкографии [2] (разновидности трафаретной печати) в мировом искусстве (Э.Уорхол, К. Кимура, А. Готтлиб, С. Девис, Д.Эрнст, М.Шемякин, З. Церетели, Т. Новиков и др.).

К числу существенных и характерных особенностей современной трафаретной печати следует отнести множественность ее вариантов, которые дают новые творческие импульсы для дальнейшего развития этой техники – к искусству. Так, А. Парыгин предлагает следующие варианты печати: ручной, фотомеханический и электронный трафарет [2, с. 21]. Ручной трафарет включает все печатные шаблоны, создаваемые вручную (вырезной, лаковый (клеевой), тушевой, пленочный). В контексте искусства именно эта группа представляется наиболее ценной (с точки зрения авторства), так как все работы, включая изготовление печатной формы, выполняются самим художником. Анализ основных технических

возможностей современной печати позволяет выделить ее особенности: создание изображения в натуральную величину; создание от одного до нескольких сот полностью идентичных изображений (или бесконечно вариативных); применение красок на самой разнообразной основе (масляной, водной и т.д.); возможность работы с объемными формами; комбинирование практически с любыми другими техниками (коллаж, аппликация) и материалами (бумага, дерево, пластик, ткань); создание различных фактур (эффект потертости, несвежести, вещи «наработавшей душу»).

История возникновения и развития трафаретной печати позволяет сделать вывод, что ее современные авторские варианты являются результатом синтеза традиционного и инновационного компонентов, приобретающего со временем дополнительные качества и свойства, что говорит об уникальности бытования данной печати в системе современного искусства. Также следует отметить наиболее существенные признаки, характеризующие специфику места и положения трафаретной печати в современном изобразительном искусстве: активный интерес к трафаретной печати как к искусству; активное внедрение в промышленно-прикладную сферу (полиграфическая, текстильная промышленности и т.д.); постоянное совершенствование самой техники; использование во всех видах искусства (станковая живопись и графика, скульптура, декоративно-прикладное и театральное искусство). Вместе с тем, сочетая традиции пластического искусства (часто трансформируемые) с новейшими техническими достижениями (электронные технологии), в современной трафаретной печати следует отметить сохранение главного семантического качества, изначально свойственного самой технике: органичное сочетание цветовой активности и декоративности композиции (шелкография В. Барнета, Д. Дайна, Т. Вессельмана и др.).

Таким образом, весь процесс развития трафаретной печати в целом говорит о наличии основных доминант, к которым можно отнести: постоянное совершенствование ее технического потенциала; расширение ее первоначального бытования; возрастание значимости, признания ее роли и ценности (не только как оригинальной разновидности печатной графики, но и как фактора инновации в развитии современного искусства в целом).

История трафаретной печати, ее феноменология, место и роль в современном художественном процессе заслуживают постоянного изучения, освоения и творческого воплощения в разнообразных учебных и профессиональных формах. В рамках образовательного процесса (сочетание лекционных и практических занятий) изучение исторического опыта и этапов развития трафаретных технологий в собственно искусство способствует появлению новейших технологий, открывая широкие перспективы для будущих художников, художников-технологов и дизайнеров.

Список литературы

1. Декоративное искусство народов Нижнего Амура и Сахалина. – СПб., 1995. – 152 с.
2. Парыгин А.Б. Шелкография как искусство. Техника, история, феноменология, художники. – СПб., 2009. – 261 с.
3. Соболев Н.Н. Набойка в России. История и способ работы. / Н.Н. Соболев. М.: Т-во И.Д. Сытин, 1912. - 107 с.: ил.
4. Советский энциклопедический словарь. – М., 1980. – 1600 с.

ИСКУССТВО ШРИФТА КАК ФОРМА ГРАФИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Аннотация: В данной статье подвергнуты разбору наиболее специфические черты искусства книги как одной из важнейших форм художественно-графической изобразительной культуры в целом. На материале исследования, предпринята попытка анализа проблем пластической культуры - искусства шрифта. Работа дает возможность познать, что овладение искусством шрифта и использование его выразительных средств, основная, необходимая часть постижения искусства книги, плаката, рекламы, промышленной графики.

Ключевые слова: Графическая культура, шрифт, графика, каллиграфия, искусство книги.

Теоретики изобразительного искусства термин «графика» относят к наименее определенным, не смотря на то, что этот вид возник ещё в эпоху наскальной живописи. Сегодня это самостоятельный и многосторонний вид, имеющий в своем распоряжении собственные жанры и изобразительные каноны, им отмечается целостная художественная область, ставшая независимой в современное время [1].

Одной из важнейших областей разносторонней графической культуры является книжная графика. В исследованиях по искусству книги придаётся большое значение потенциальным возможностям книжной формы: облегчать восприятие текста, по-разному организовывать этот процесс, повышать содержательность текста, активизировать воздействие издания на читателя [2, с. 24]. Из чего следует, что необходимо

целенаправленно создавать и эффективно использовать книжную форму вообще и выразительные графические и шрифтовые средства.

Специфика графики вообще, а книжной иллюстрации в особенности, предполагает в художнике большую гибкость манеры, так как рука графика следует за гибкой и не стеснённой внешними ограничениями мыслью. Статья А. Гончарова и В. Ляхова «Искусство книги» справедливо ставила вопрос о творческой передаче художником литературного стиля и о творческом прочтении текста [3].

В арсенале графики имеется много средств, позволяющих выразить тон литературного произведения. Характер штриха, решение пространства, композиция – всё это может варьироваться применительно к особенностям литературного языка. У некоторых художников их графические приёмы остаются постоянными, что бы они ни иллюстрировали: для живописца это не грех, но у графика это нельзя не считать недостатком, даже если его графическая манера обладает своими выразительными достоинствами. Недостаток гибкости графических средств в этих случаях искупается лишь тем, что художник выбирает для иллюстрирования определённый, ограниченный круг авторов, более или менее близких его почерку.

История мастеров отечественной книжной графики знает немало материалов, создавших блестящие образцы этого вида искусства. Оформленные и иллюстрированные ими книги русских советских и зарубежных писателей, сочетание высокого мастерства и идейно-художественной силы. К таким художникам относятся В. Фаворский, А. Гончаров, Д. Шмаинов, Кукрыниксы, О. Верейский, Б. Пророков, А. Каневский, В. Горяев, Д. Бисти и другие.

Известный художник А. Гончаров рассуждает: «Понимание книги как архитектурного целого помогло им органично и легко находить нужное изобразительное решение для каждого здания, свободно и логично

развёртывать изобразительный рассказ во времени, не теряя зрительного единства» [4, с. 3].

Сложное понятие «книжная форма» включает многие компоненты. Шрифт и конструктивное строение обеспечивает главную функцию книги – хранение и передачу информации. Поэтому в процессе совершенствования книжной формы одна из актуальных задач – глубже изучить выразительные средства графической символики.

Наиболее активно выразительные средства набора во все периоды истории книгопечатания использовались в титульных элементах книги. В своих исследованиях по проблемам книжного искусства английский типограф и дизайнер шрифта Стенли Морисон пояснил такие предпочтения графиков при оформлении титульных листов тем, что элементы титула предназначаются вернее для сигнальной информации, чем для длительного чтения, и менее всего зависят от факторов, связанных с читабельностью текстовых страниц. Благодаря этому они раскрывают обширные потенциальные возможности для работы над шрифтовым оформлением. Стенли Морисон декларирует, что собственно, вследствие этого история книги в главной части является историей титульного листа. Многими исследователями книги, при анализе мастерства оформления, прежде всего, были замечены выразительные средства набора титульных страниц [5].

Мы обозначили некоторые аспекты использования выразительных средств шрифта, как одного из элементов графической композиции. Между тем наблюдаются случаи, когда писатель, поэт создаёт произведение в расчёте на определённую его визуальную композицию, шрифтовую подачу. К такому роду произведений художественной литературы относятся и фигурные стихи.

Как известно, наиболее древние формы письма – рисуночные. В Древней Греции существовали так называемые фигурные стихи.

Стремление к созданию фигурных стихов сохранилось и в средние века. В Западной Европе были довольно широко распространены стихи в форме геометрических фигур, креста, вазы, сердца, башни. Фигурные стихи часто создавали русские поэты XVII – XVIII веков. Примером, может послужить стихотворение Симеона Полоцкого, рисующее строками форму сердца.

А.С. Пушкина привели в восторг стихи Ш. Нодье, описывающие лестницу и расположенные в форме лестницы. Сочиняли фигурные стихи поэты А.Н. Апухтин, И.С. Рукавишников, В.Я. Брюсов. Известен своими фигурными стихами поэт Гийом Аполлинер. Этим опытам уделял внимание А.А. Вознесенский. Он говорил, что «поэт мыслит образами». И, не оформляясь ещё в слова, в сознании поэта возникают образы стиха [6]. По словам В.Б. Шкловского, А.А. Блок признавался, что перед тем как написать стихи, он видит «звуковые пятна».

Теоретик и практик графического искусства В.А. Фаворский в своей теории шрифта пишет: «буква есть некоторый организм, или, иначе назвать, предмет, который существует в пространстве листа или книги и имеет свои функции» [7, с. 48].

Анализ искусствоведческой литературы показал, что первоначально исследуя букву, Фаворский задумывался лишь над её пространственным выражением, над соотношением буквы и изобразительной плоскости листа. Художник рассматривал каждую букву индивидуально, находя в ней и характерность, и особенную выразительность. Он считал неправильным стремление делать все буквы одинаковыми, от этого всё слово теряет свою изобразительную выразительность.

От графической выразительности буквы Фаворский идёт дальше к графической выразительности целого слова, делая его единым графическим организмом. Рассматривая различные типы шрифтов, художник утверждает: «В шрифте, как и в архитектуре, возможно, искать новое, только развивая ту классическую основу, которая обуславливает

строй шрифта, и искать большей функциональной выразительности можно в тех же основных качествах шрифтового строя» [7].

Исследования показали, что на Востоке искусство писать красиво известно ещё с 1 века до нашей эры (Китай, Япония). Начиная, с 7 века нашей эры, появляются рукописные учебники (например, «Руководство по каллиграфии» Сунь Готина).

Знаменитым каллиграфом в конце 15 века был Султан – Али Мешхеди. Виртуоз завещал потомкам известное «Рассуждение относительно письма и законов обучения» (Меххед, 1514), насыщенное любопытными наблюдениями и советами.

«Искусство шрифта – это не какое-то самостоятельное искусство, но искусство применять шрифт в книге или в плакате, в промышленной графике или в рекламе и т.п. И овладение искусством шрифта – лишь необходимая часть овладения искусством книги, плаката, рекламы, промышленной графики [8, с. 3].

Удивительный мир букв давно стал для каллиграфов интимной стихией, почти такой же увлекательной, как мир реальный или как мир литературы, театра, живописи. Художник-шрифтовик давно перестал воспринимать буквы только как знаки, как удобный способ запечатления человеческой речи. Каждая буква в изобилии возможных её начертаний становилась для него чем-то большим – организмом, характерным, увлекательным, со своей конструкцией, пластикой, цветностью – организмом, способностью вступать в интереснейшие общения с другими буквами, с орнаментом, с изображением.

Мы кратко рассмотрели развитие отдельного сегмента художественной графической культуры – буквенного символа (шрифта) и можем вывод, что шрифт в изобразительной системе активнейшее выразительное средство. Он выступает не только носителем текста, определённого словесного содержания, но и выражает смысл в

экспрессивных и пластических возможностей самой шрифтовой графики.

Список литературы

1. Галимова Н. В. Культурологическая специфика графического восприятия словесного образа в книгоиздательской культуре // Научно-методический электронный журнал «Концепт», 2016. – Т. 11. – С. 2121–2125. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://e-koncept.ru/2016/86453.htm> (дата обращения 19.09.2016).
2. Валуенко Б.В. Выразительные средства набора // Книга как художественный предмет. – М. Книга, 1988. – С. 382.
3. Ляхов В.Н. Искусство книги. – М., 1975. – № 7. – С. 8.
4. Гончаров А.Д. Беседа с художником. «Вечерняя Москва», 14 сентября 1935 г. – 4 с.
5. Валуенко Б.В. Наборный титул и рубрики книг. – Киев: Техника, 1967. – С. 127.
6. Вознесенский А.А. Опыты стихов-рисунков // Наука и жизнь. – М., 1968. – №9. – 172 с.
7. Фаворский В.А. Шрифт, его типы и связь иллюстрации со шрифтом. – М.: Искусство, 1964. – С. 292.
8. Воронцов Б.В., Кузнецов Э.Д. Шрифт. Ленинград // Художник РСФСР, 1967. – 108 с.

УДК 786.8 **АНДЕРСЕН АНДРЕЙ ВЛАДИМИРОВИЧ**

доцент кафедры педагогического образования НОУ ВПО
«ИДПИГО», художественный руководитель студии звукозаписи

Музфонда, член Союза композиторов РФ, г. Санкт-Петербург

ОСОБЕННОСТИ ТЕМБРАЛЬНОГО И ГАРМОНИЧЕСКОГО ЯЗЫКА В ЭЛЕКТРО-АКУСТИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ МАССОВЫХ ЖАНРОВ

Аннотация: Новые тембры в оркестре позволяли композиторам с одной стороны более точно воплощать свой замысел, с другой стороны, появляющиеся новые инструменты изменяли и сам музыкальный язык.

Ключевые слова: Новые тембры, VSTi, электро-акустическая музыка

Обогащение тембровой музыкальной палитры является важным фактором, усиливающим воздействие музыкального материала на слушателя и поэтому появление новых инструментов и тембров, что привлекало к себе пристальное внимание композиторов. Новые тембры в оркестре позволяли композиторам с одной стороны более точно воплощать свой замысел, с другой стороны, появляющиеся новые инструменты изменяли и сам музыкальный язык.

Тембральные возможности музыкально-компьютерных технологий в контексте электро-акустической музыки открывают совершенно новые перспективы перед современными композиторами и музыкантами, так как тембровая палитра, используемая в современных синтезаторах, расширилась кардинальным образом, не эволюционно, как расширялась постепенно инструментальная и тембровая база симфонического оркестра, а революционно, изменив во многом и сам музыкальный язык. К основным, принципиально новым тембрам относятся такие типы и группы программ синтезаторов и VSTi

(сокращенное обозначение виртуальных синтезаторов – Virtual Synthesys Teknology Instruments) как:

1. Leads (синтезаторное соло), берущее свое начало от первых Moog Classic - «мугов», как их называли нарицательно в 60-70 годах прошлого века до современных Dance Leads. Они делятся как по типам звуковой волны генератора, так как создавались в эпоху аналоговых и FM синтезаторов – Sine (синусоида), Saw (пила), Squar (квадрат), так и по частотно-тембральному модулированию в процессе звучания – Sweep. Характерен для Leads и эффект портаменто, когда в сольной партии звуки при исполнении легато глиссандируют с интенсивностью, зависящей от настройки параметров.

Но все же самым характерным эффектом группы Leads является связка фильтров Frequency Cut off (обрез высоких частот) и Resonanse (резонанс). Об этом эффекте (в единственном числе, так как два параметра, по сути, являются регуляторами одной обработки) можно утверждать, что он является не только непременным атрибутом и аналоговых, и современных синтезаторов VSTi, но также и современной танцевальной, клубной и поп – музыки.

Форма инструментальной академической музыки отличается и от формы оркестровой музыки и от формы вокальной, принципы развития инструментальной формы диктуют свои приемы. Вряд ли было бы возможно фортепианное переложение «Болеро» М. Равеля, где музыкальное развитие осуществляется в основном за счет оркестровки. Повторение музыкального материала в различной оркестровке дает возможность развития формы и в то же время повтор материала – необходимое условия запоминания и закрепления эстетического усвоения музыкальной темы. В оркестровой музыке повторяемость, вариативность достигается с помощью тембрального разнообразия, что дает гармонию между необходимой повторяемостью и ожидаемой слушателем новизны. В

вокальной музыке этого эффекта позволяет добиться неповторимость текста; каждый новый куплет песни воспринимается слушателем как нечто новое и вариативное из-за новой эстетической краски сочетания старой музыкальной темы и нового текста.

Современная электро-акустическая музыка массовых жанров, создаваемая при помощи музыкально-компьютерных технологий, применяет принципы развития формы, явно коррелирующие с приемами существования музыкального языка в оркестровой музыке. Но тембральные возможности симфонического оркестра не безграничны. И естественное стремление композитора к развитию музыкального языка, естественное развитие музыкального дискурса вело к усложнению гармонической и мелодической составляющей музыкального языка. В гармонии – движение от трезвучий к септаккордам, затем к нонаккордам. В дальнейшем вилка: импрессионизм и атональность. С начала двадцатого века и до сих пор происходит все более глубокое разделение этих главных ветвей древа музыкального искусства. Возможно, этот процесс принял необратимый характер. Это чрезмерное усложнение музыкального языка привело к оттоку так называемой «таржет-групп» потребителей музыки, так как эстетическое наслаждение от авангардной академической музыки может получать только узкий слой специалистов.

Гораздо предпочтительнее представляется вероятностная линия развития музыки, где обновление музыкального языка осуществляется при помощи принципиально новых тембральных красок музыкально-компьютерного инструментария. Однако, специфика электро-акустической музыки нуждается в научном музыковедческом анализе, выявляющем ряд черт и особенностей, присущих исключительно этому направлению.

Появление огромного числа новых тембров приводит современных композиторов к необходимости соблюдать баланс количественного и качественного уровня информации за единицу времени, которую должен

усвоить потенциальный реципиент. Обилие сложных, необычных обычно электронных тембров в сочетании с быстрой сменой гармонии, усложненной мелодической линией и сложной гармонической составляющей приводит к перегруженности слушателя информацией и своего рода мозговому ступору, подобному «зависанию» компьютера.

Поэтому в электро-акустической музыке массовых жанров (ЭАММЖ) используется обычно достаточно простой гармонический язык. Нон- и септ аккорды, характерные для джаза используются только в стилях ACID-JAZZ и некоторых авангардных течениях рэп-музыки, причем используются в виде сэмплов, то есть классической гармонической функции они не несут: каждая нота синтезаторного пресета этого вида звучит как минорный (обычно) нон- или ундецимаккорд.

Обращение трезвучий также практически не используется, кроме кадансового квартсекстаккорда в качестве задержания. Секстаккорды в электро - акустической музыке массовых жанров (ЭАММЖ) применяются крайне редко. Этому есть два объяснения:

1. Часть музыкантов-практиков достаточно обоснованно считают, что сложные аккорды (и даже обращения трезвучий) просто плохо и грязно звучат в насыщенной тембровой среде ЭАММЖ. Тембр «Фузированной» электрогитара был сознательно создан как звучащий аналоговый «перегруз», он настолько перекомпрессирован и вследствие этого насыщен обертонами, что этим тембром можно играть только октавы, кварты и квинты, все остальные интервалы неудобоваримы, звучат как грязный клястер.

2. Другое объяснение – современные криэйторы электронно-компьютерной музыки не владеют теоретическим и практическим базисом теории музыки и гармонии. Плохо владея игрой на инструменте, они просто подбирают трезвучия под мелодию, благо у всех трезвучий в ля-миноре одна позиция.

Группа «Ляпис Трубецкой», «Любовь приходит в платице зеленом». d-moll \ G-dur\C-dur\A-moll/ Этот квадрат повторяется раз восемь, но затем фа мажор и фа-минор звучат как откровение.

Популярный исполнитель в стиле хип-хоп «Серега» в своем хите «Черный бумер» использует квадрат еще проще T, S, D, T. Надо заметить, что аналогичный квадрат в миноре использовал всюю Доктор Дре в рэп-композициях для Тупака Шакура и Эминема.

Этот примитивизм в гармонии стал неотъемлемой чертой современных модных трендов ЭАММЖ. Однако практически безграничный выбор тембральных составляющих в современной электро-акустической музыке массовых жанров позволяет, как бы размыть, замаскировать примитивизм гармонического языка. Все вместе дает возможность со сдержанным оптимизмом смотреть в будущее развития современного музыкального языка, важнейшей частью которого является музыка компьютерных технологий и электро-акустике.

УДК 793.3. **ЛЕВИНА ТАТЬЯНА АЛЕКСАНДРОВНА**

Аспирантка Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой,
г. Санкт-Петербург

РУДОЛЬФ ФОН ЛАБАН И ЕГО РОЛЬ В РАЗВИТИЕ НЕМЕЦКОГО ВЫРАЗИТЕЛЬНОГО ТАНЦА

Аннотация: В данной статье представлена фигура выдающегося теоретика хореографического искусства, основоположника направления немецкого выразительного танца - Рудольфа фон Лабана. Вводятся в научный оборот неизвестные ранее в российском искусствоведении факты из биографии Лабана и из истории развития немецкого выразительного танца на фоне исторических событий в нацистской Германии.

Ключевые слова: Рудольф фон Лабан, немецкий выразительный танец, Курт Йоосс, Мэри Вигман, Далькроз

История немецкого выразительного танца охватывает более 100 лет. В нашей стране данный вид хореографического искусства часто попадает под определение «танец модерн». Однако, европейское развитие современного танца, которое в первой половине XX века было сконцентрировано преимущественно в Германии, Австрии и немецкоязычной Швейцарии, шло своим собственным путём. Танец модерн развивался в США, а в Германии в это время создавался выразительный танец, непохожий ни на один другой вид хореографического искусства.

«Отец» немецкого выразительного танца Рудольф фон Лабан (настоящее имя – Жан Баптист Аттила де Варалья, 1879-1958) начал свои исследования в области движения в 1910-х годах. Под влиянием развития и популяризации гимнастики, пропаганды здорового образа жизни и культы человеческого тела, Лабан разработал систему естественных, гармоничных движений, которая стала основой хореографического языка нового направления. До своего увлечения танцем Лабан не имел никакого хореографического опыта, в юные годы он занимался живописью и скульптурой. Безусловно, новый вид танца Лабан создавал, исследуя опыт предшественников.

Огромное влияние на возникновение новых танцевальных школ во всём мире, бесспорно, оказала Айседора Дункан. Творчество Дункан повлияло также на создание и популяризацию гимнастических школ. В начале XX века гимнастика становится философией жизни. В Германии возникает множество школ и студий различных направлений: танца, гимнастики, культы природы и даже школы преобразования уклада жизни.

А.Сидоров в книге «Современный танец» упоминает некоего Мартина Лузерке — руководителя «так именуемой «свободной школьной

общины» в Викерсдорфе», который немного ранее Лабана сформулировал идею, что танец — это, прежде всего форма. Он также работал над системой записи танца. [1, с.60]

Но, безусловно, главный предшественник нового немецкого танца — это Эмиль-Жак Далькроз (1865-1950), открывший в 1911 году в городе Хеллерау самую известную школу ритмической гимнастики. Многие выпускники этой школы стали ярчайшими представителями немецкого выразительного танца. Основная идея Далькроза базировалась на мысли о необходимости развития чувства ритма, как у профессиональных музыкантов, так и у танцовщиков и даже обычных людей. Он изучал соотношение движений тела к музыкальному ритму и построил на этом свою систему. Для упражнений по системе Далькроза характерна быстрая смена музыкальных размеров, а также сложная координация рук и ног: руки исполняли (дирижировали) один размер, а ноги в это время отбивали другой (могло быть и так, что правой и левой рукой исполнялись различные музыкальные размеры). В итоге ученики школы Далькроза обладали хорошим слухом и чувством ритма, безупречно владели координационным аппаратом и создавали танцевальные этюды на основе музыкальных произведений. В системе Далькроза любое движение строго подчинялось музыкальному ритму.

Лабан считал, что движение должно быть свободно от всего, в том числе и от ритма. Движение — это отражение вселенной. Согласно теории Лабана, существует прямая связь между человеком-танцовщиком и танцем звёзд, а также танцем малейших частиц крови и атомов. [6, S.85] Танец по Лабану — это выражение внутренней жизни. Абсолютный танец может возникнуть только тогда, когда он освобождён от всех взаимодействий с другими видами искусств и независим от конкретного содержания. Музыка может служить дополнительным импульсом для возникновения движения, но не является необходимостью для создания танца. [6, S.87-88]

В своей книге «Мир танцовщика», изданной в 1920 году, Лабан пишет: «Понятие танца, танец - является попросту «бытием». Танец — это живое выражение условности происходящего в мире. Таким образом, его смысл — конечное и бесконечное одновременно» [8].

Уже к 1920 году Лабан сформулировал свою главную идею: «Каждый человек - танцовщик» [7, S.72]. В своей практической работе он пытался соответствовать этому девизу. Начиная с 1913, года Лабан и его ученики проводили летние месяцы на горе Монте Верита, неподалеку от Асконы, где отдыхали известные люди искусства. Там, за 50 франков в месяц, Лабан предлагал отдыхающим курсы искусства движения, искусства слова, искусства звука и искусства формы. Там же, на природе, Лабан проводил со своими учениками эксперименты в области танца и движения человеческого тела в пространстве. [2, с.32] В центре исследований Лабана находился массовый танец для любителей. Лабан считал, что именно через движение в массе человек может обрести внутреннюю свободу.

На Монте Верита, к числу учеников Лабана в 1913 году присоединилась выпускница школы Далькроза Мэри Вигман (1886-1973). Встреча с Лабаном изменяет её жизнь, она видит в нём своего мастера, она влюбляется (хоть и без взаимности) в него, как в мужчину, она полностью попадает под его влияние. В 1913 году она записывает в своём дневнике: «Почти все наши современные танцовщики и танцовщицы воплощают музыку, танцуют чужое, а возможно могли бы создать своё. Освободиться от музыки! Вот что все должны сделать! Только тогда движение сможет развиваться в то, чего все от него ждут: в свободный танец, в чистое искусство» [3, S.41].

Через несколько лет после судьбоносной встречи с Лабаном, Вигман станет ярчайшей представительницей немецкого выразительного танца, откроет свою школу в Дрездене, её сольные выступления будут иметь

огромный успех во всём мире. Она избавится от влияния своего мастера, но всю жизнь будет предана ему.

Необходимо отметить колоссальное влияние Лабана на его учеников: многие из них вспоминали о почти гипнотическом воздействии учителя. Лабан требовал от своих соратников непреклонной, фактически религиозной, веры в «дело» и в себя, как провозвестника этого «дела». Лилиан Карина, в своей книге «Танец под свастикой», говорит о некоторой сектантской окраске хореографических и гимнастических школ того времени. Также она выдвигает версию о принадлежности Лабана к масонской ложе, ссылаясь на воспоминания ученицы и возлюбленной Лабана Сузанны Пероттет. [5, S.52-53]

В 1920 году к Лабану присоединяется другой, не менее известный, его ученик – Курт Йоосс [9] (1901-1979). 19-летний Йоосс не имел никаких способностей к танцу, он был полный и флегматичный. Но уже через несколько лет он становится одной из центральных фигур в немецком танце, а в начале 1930-х годов ведущим балетмейстером в Германии.

И Вигман и Йоосс превзошли своего учителя: первая – как танцовщица, второй – как балетмейстер. Лабан же оставался главным теоретиком и идеологом немецкого выразительного танца.

В 1928 году Лабан официально издаёт свою систему записи танца «Кинетографию» (сегодня известную как «Лабанотация»). С 1930 по 1934 он возглавляет балет Берлинской государственной оперы. Его приход в один из главных театров страны принимают с восторгом. Критик И. Левитан пишет в мае 1930 в журнале «Der Tanz»: «Habemus Papam» - «У нас есть Папа». [5, S.81] Но, несмотря на большие ожидания общественности, Лабан, в некотором смысле, терпит фиаско. Не все профессиональные танцовщики принимали и разделяли его идеи и, тем более, далеко не все были готовы безгранично верить в него самого и поклоняться ему как гуру танца. Несмотря на целый ряд увольнений (в том

числе Лабан уволил в 1930 году прекрасного педагога и балетмейстера В.Гзовского), обостривших и без того конфликтную ситуацию, Лабану не удалось очистить труппу от всех «неверующих», а подстроить свои идеи под требования профессионального театра не получалось. Конечно, за эти годы им было сделано несколько удачных работ, как, например, «Половецкие пляски» Бородина или «Вакханалия» из оперы Вагнера «Тангейзер» (обе 1930). Но полнометражные спектакли Лабана (а в 1934 году он даже создал свою версию «Спящей красавицы» Чайковского) успеха не имели.

Наиболее известными постановками Лабана были, так называемые, «движущиеся хоры» (Bewegungschor) - пластические зарисовки, в которых участвовало большое количество людей, не всегда профессионально подготовленных. Именно в «хорах» наилучшим образом отражалась идея Лабана о том, что каждый человек – танцовщик и что именно через танец в массе можно добиться личностного самовыражения. «Движущиеся хоры» - одно из основных направлений в развитии немецкого выразительного танца. Практически все представители немецкого танца создавали постановки в этом жанре.

Идеи Лабана и их воплощение не могли не привлечь к его творчеству, пришедших в 1933 году к власти, национал-социалистов. Представителям новой власти был нужен «свой» - свойственный господствующей расе - вид танца. Это требование распространялось не только на сценический танец, но и на социальные и народные танцы. Под «своим» понималось, конечно же, арийское, немецкое искусство танца, которое могло бы встроиться в идеологическую машину. Немецкий выразительный танец неплохо подходил для этого, тем более, что большая часть известных немецких деятелей хореографии была готова к сотрудничеству и пыталась сформулировать новые тезисы для своего искусства, подходящие новой государственной идеологии.

Известный в то время немецкий критик и теоретик современного танца Фриц Бёме писал в статье «Задачи танцовщика современности», опубликованной в 1936 году: «Сначала танцовщик тоже должен вновь воздвигнуть себя как немецкого человека и встроиться в национал-социалистическое движение. Не только внешне, а как весь человек, с его желаниями, мыслями и чувствами. Танцовщик должен добиваться этого внутреннего образования, так как только оно может направлять его дело и труд через его творчество... Вермахт, партия, СА, СС, Гитлерюгенд, Союз немецких девушек, [...] – это наш народ. Здесь, ясно и по-настоящему чувствующий, немецкий человек воспитывается в национал-социалистическом понимании... Час танцовщика сегодня также настал. Танец всегда был и будет, и искусство танца тоже расцветёт с национал-социалистическим обновлением» [10].

Из этого текста видно, насколько многие выдающиеся деятели культуры старались подстроиться под новый режим. Разумеется, это делали далеко не все: многие эмигрировали в первые годы гитлеровской власти, некоторые попали в концентрационные лагеря. Судьба танца во время нацистского режима и судьбы его представителей долгое время являлись табуированной темой. Даже в большинстве немецкоязычных изданий кратко писалось, что немецкий выразительный танец был запрещён, Лабан и Йоосс эмигрировали, а Вигман и другие танцовщики не могли работать. И только, изданная в 1996 году, книга Лилиан Карины и Марион Кант «Танец под свастикой» развенчала этот миф. Авторы представили ряд архивных документов, доказывающих тесное сотрудничество Лабана с нацистами, в частности, с министерством пропаганды и лично с министром Геббельсом. Отчасти эти документы объясняют, почему Лабан не вернулся в Германию по окончании Второй мировой войны.

В 1934 году Лабан ушёл с поста руководителя балета Берлинской государственной оперы и поступил на службу в министерство народного

просвещения и пропаганды, возглавляемое доктором Геббельсом. (В приходе новой власти он видел много возможностей для своего карьерного роста.) Прошло совсем немного времени, и Лабан стал руководящей фигурой в области немецкого художественного танца: возглавил Немецкую танцевальную сцену (Deutsche Tanzbühne), ввёл единый экзамен для всех профессиональных танцовщиков и педагогов, и должен был стать во главе организующихся «Мастерских танца» (Meisterwerkstätte für Tanz).

В 1934 и 1935 годах Лабан организует и проводит немецкие танцевальные фестивали, в которых принимают участие все ярчайшие представители немецкого выразительного танца: Мэри Вигман, Дорэ Хойер, Грет Палукка, Харальд Кройцберг и др. Основную и кульминационную часть этих фестивалей составляли «движущиеся хоры».

В 1936 году Лабан принимает участие в подготовке очередного и самого масштабного - международного танцевального фестиваля, который должен был предварять Олимпийские игры. Планировалось, что в нём примут участие самые знаменитые представители современного танца со всего мира. Но, осознавая политическую ситуацию в Германии, многие отказывались. Резким отказом на личное приглашение Геббельса и Лабана ответила самая влиятельная персона американского танца модерн - Марта Грэхем, сославшись на то, что в её труппе много еврейских танцовщиков, а евреи в Германии не приветствуются. Свой отказ она сделала публично, и ни одна американская труппа не участвовала в фестивале. [4, S.150-151] Таким образом, фестиваль заметно утратил свою масштабность. Из представителей немецкого выразительного танца в фестивале принимали участие Вигман, Палукка, Кройцберг и др. В основном они представляли уже известные ранее работы. Такой фестиваль совсем не соответствовал амбициям Лабана.

Сам Лабан готовил для олимпийских торжеств, грандиозную по своим масштабам постановку - «движущийся хор» под названием «О

тёплом ветре и новой радости» («Vom Tauwind und der neuen Freude») по мотивам поэтично-философского произведения Ницше «Так говорил Заратустра». В представлении участвовали около 1200 человек со всей Германии. Но после предварительного просмотра Геббельс отменил премьеру. В своём дневнике он записал 21 июня 1936 года: «Сцена Дитриха-Экарта. Репетиция танцевального фестиваля: свободно по Ницше, плохая, неестественная и искусственная вещь. Я многому препятствую. Это всё так интеллектуально. Я этого не люблю. Облачается под нас, но ничего общего с нами не имеет» [5, S.164-165]. Лабан не просто попал под плохое настроение министра пропаганды, он попал в опалу. За этим последовала вынужденная эмиграция Лабана в 1937 году. До 1937 года он ещё пытался сохранить своё положение у власти.

После отъезда Лабана, главной фигурой в области немецкого танца оставалась Мэри Вигман. Но и её положение в течении нескольких последующих лет ухудшилось. Школа не получала государственного финансирования, немногочисленные гастролы не приносили прибыли. В 1942 году Мэри Вигман прощается со сценой композицией «Прощание и благодарность». В этом же году она переезжает в Лейпциг, а её дрезденская школа становится частью Дрезденской консерватории.

В отличие от Лабана и Вигман, вначале симпатизировавших новой власти и боровшихся за руководящие посты, Йоосс не шёл на компромиссы. Если Лабан и Вигман уже в 1933 году отчисляли из своих учебных заведений еврейских учеников (приказ о запрете посещения учебных заведений евреями был издан только в 1938 году), то Йоосс и его труппа вынуждены были эмигрировать в Англию в 1933 году, спасая своих еврейских сотрудников. Власти Германии пытались всячески скрывать факт побега Йоосса, т. к. он был слишком значимой фигурой в области немецкого танца. В 1936 году ему поступило предложение принять участие в олимпийских торжествах. Но он выдвинул условие, что будет

участвовать только со своей труппой и с выбранными им постановками. Власти эти условия не приняли.

После 1937 года немецкий танец продолжал существовать в полном подчинении нацистской системе. Оставшиеся в Германии представители немецкого выразительного танца продолжали работать, но ничего радикально нового уже не создали.

Список литературы

1. Сидоров А. Современный танец. – М.: Первина, 1923. – 36 с.
2. Сироткина И. Свободное движение и пластический танец в России. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 328 с.
3. Fritsch-Vivie G. Mary Wigman. – Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1999. – 160 S.
4. Graham M. Der Tanz – mein Leben. Eine Autobiographie. - München: Wilhelm Heyne Verlag, 1992. – 280 S.
5. Karina L., Kant M. Tanz unterm Hakenkreuz. Eine Dokumentation. - Berlin: Henschel Verlag, 1996. – 350 S.
6. Rebling E. Ballett gestern und heute. – Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1957. – 416 S.
7. Schmidt J. Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band. – Berlin: Henschel Verlag, 2002. – 448 S.
8. Laban R. Die Welt des Tänzers. [Цит. по: 3, S.40.].
9. До настоящего времени принято написание имени – Курт Йоосс, именно так оно встречается в искусствоведческой литературе. Однако, согласно современным правилам транскрибирования, правильным будет написание – Курт Йоосс (нем.: Kurt Jooss).
10. Böhme F. Die Aufgaben des Tänzers der Gegenwart//Deutsche Tanz-Zeitschrift. Juni 1936. [Цит. по: 5, S.55.].

**РОЛЬ МЕЖДУНАРОДНЫХ НЕПРАВИТЕЛЬСТВЕННЫХ
ОРГАНИЗАЦИЙ В СФЕРЕ РЕГУЛИРОВАНИЯ БАЛЕТНЫХ
ПОСТАНОВОК**

Аннотация: Статья посвящена теме авторского права применительно к балетной постановке, в связи с этим, описаны роли Международных неправительственных организаций, регулирующих авторское право. Предлагается найти механизмы соблюдения авторского права по отношению к создателям балетной постановки, в частности, принять законодательный акт, учитывающий специфику балетного жанра и ввести и закрепить понятие «балетная постановка».

Ключевые слова: Балетная постановка, балетная постановка как объект авторского права, хореографическая постановка, автор и соавторы балетной постановки, хореографическое произведение.

Несомненно, международные неправительственные организации должны играть важную роль в регулировании прав авторов в области балета и в определении списка авторов в каждом конкретном случае. В условиях глобализации, когда все общества взаимосвязаны, межкультурный диалог имеет огромное значение для мирного сосуществования и признания нашего разнообразия. В период поиска мировым сообществом новых путей обеспечения мирного сосуществования всех государств, а также поступательного социального и культурного развития, юриспруденция и международное право приобретают особое значение во всех сферах жизни, в том числе – в области авторского права.

Например, одна из старейших подобных организаций, ЮНЕСКО играет роль «интеллектуального звена» в системе Организации Объединенных Наций. Через деятельность подобных организаций возможно решения ряда спорных и неоднозначных вопросов, в том числе – в области регулирования авторских прав в сфере искусства.

Назначение ЮНЕСКО заключается в содействии реализации творческого потенциала человечества с целью укоренения идеи защиты мира в сознании каждого человека и для создания условий для устойчивого развития ценностей гуманизма. Осуществление поставленных перед организацией задач в значительной степени достигается созданием международно-правового механизма в форме международных конвенций, регулирующих специальные отношения в сфере культуры, науки и образования.

Как международная организация по вопросам образования, науки и культуры, ЮНЕСКО занимается решением широкого круга проблем международного культурного и научного сотрудничества, в той или иной степени связанных с авторским правом. Деятельность ЮНЕСКО распространяется фактически на все страны. За годы своего существования ЮНЕСКО, которая была создана в 1946 г., претерпела значительную положительную эволюцию. Она активно участвует в работе по укреплению мира и международной безопасности, в борьбе против колониализма и расизма.

Вопросы авторского права в наибольшей степени связаны с различными программами ЮНЕСКО в области информации и документации, книгоиздательского и библиотечного дела и особенно с проведением ряда мероприятий в отношении развивающихся стран.

Кроме того, ЮНЕСКО осуществляется выполнение ряда функций практического характера в области авторского права, а именно: разработка проектов соглашений, проведение семинаров, совещаний, а также

мероприятий по оказанию помощи развивающимся странам, публикацию информации и т. д. ЮНЕСКО выполняет также задачи, возложенные на нее Всемирной конвенцией об авторском праве и Римской конвенцией 1961 г. Однако эти задачи решаются ЮНЕСКО несколько иначе, чем Бюро Бернского союза, потому что, в отличие от Бернской, Всемирная конвенция не предусматривает создания какого-либо союза государств. Также на базе ЮНЕСКО создан Международный информационный центр по авторскому праву.

Еще одной организацией, имеющей большое влияние и могущей внести свою лепту в дело регулирования авторского права в сфере балета и хореографии, является ВОИС. ВОИС – Всемирная организация интеллектуальной собственности - это наиболее крупная международная организация, в число функций которой входит весьма широкий спектр вопросов, связанных с охраной и использованием результатов интеллектуальной деятельности. Историческими предпосылками создания этой организации, уходящими корнями в конец XIX в., явились процессы слияния структур, образованных в свое время для административного руководства Парижской конвенцией по охране промышленной собственности 1883 г. и Бернской конвенцией по охране литературных и художественных произведений 1886 г.

В настоящее время ВОИС является одним из 16 специализированных учреждений, входящих в систему Организации Объединенных Наций. ВОИС в рамках компетенции ООН осуществляет свою деятельность в соответствии с основополагающими документами, договорами и соглашениями.

Основополагающим документом ВОИС является Конвенция, учреждающая Всемирную организацию интеллектуальной собственности, подписанная в Стокгольме 14 июля 1967 г.

В Конвенции определены, в частности, цели создания ВОИС, ее функции, вопросы членства и сотрудничества с другими организациями, органы управления.

Основными целями, которые преследует создание ВОИС, являются содействие охране интеллектуальной собственности во всем мире путем сотрудничества государств и в соответствующих случаях, во взаимодействии с любой другой международной организацией, обеспечение административного сотрудничества Парижского союза, специальных союзов и специальных соглашений, заключенных в связи с этим Союзом, Бернского союза, а также любых других международных соглашений, призванных содействовать охране интеллектуальной собственности, администрирование которых ВОИС приняла на себя согласно исполняемым функциям.

Для достижения указанных целей ВОИС через свои соответствующие органы выполняет следующие функции:

- содействует разработке мероприятий, рассчитанных на улучшение охраны интеллектуальной собственности во всем мире и на гармонизацию национальных законодательств в этой области;
- выполняет административные функции Парижского союза, специальных союзов, образованных в связи с этим Союзом, и Бернского союза;
- может согласиться принять на себя администрирование по осуществлению любого другого международного соглашения, призванного содействовать охране интеллектуальной собственности, или участвовать в таком администрировании;
- способствует заключению международных соглашений, призванных содействовать охране интеллектуальной собственности;
- предлагает свое сотрудничество государствам, запрашивающим юридико-техническую помощь в области интеллектуальной собственности;

- собирает и распространяет информацию, относящуюся к охране интеллектуальной собственности, осуществляет и поощряет исследования в этой области и публикует результаты таких исследований;

- обеспечивает деятельность служб, облегчающих международную охрану интеллектуальной собственности, и в соответствующих случаях осуществляет регистрацию в этой области, а также публикует сведения, касающиеся данной регистрации;

Как следует из приведенного перечня функций ВОИС, сформулированного в ст. 4 Конвенции, учреждающей ВОИС, деятельность этой международной организации является многогранной. Важнейшим направлением деятельности ВОИС выступает административное управление входящими в нее союзами. Указанные союзы образуются на основе соответствующих международных соглашений, а государства — участники этих соглашений становятся членами того либо иного союза. Наименование союза, как правило, совпадает с местом, где впервые был одобрен или подписан текст соглашения.

Ниже мы разберем конкретно, какие же вопросы и проблемы правового регулирования в области балета могут быть решены при участии и контроле со стороны международных неправительственных организаций.

Хореографическое искусство является неотъемлемой составляющей культуры нашей страны. И, как и все другие сферы общественной жизни, культуры и искусство во всех его проявлениях, оно требует определенного надзора и участия со стороны государства, регулирующего их развитие и деятельность.

17 ноября 2008 г. была принята Концепция долгосрочного социально-экономического развития Российской Федерации, утвержденная распоряжением Правительства Российской Федерации [6]. Этот документ определял ключевые цели политики государства в сфере

культуры. К ним были причислены развитие и реализация культурного и духовного потенциала личности и общества. Для осуществления этих целей были выделены следующие приоритетные направления деятельности государственного аппарата: совершенствование организационных, экономических и правовых механизмов развития сферы культуры, в том числе создание механизмов реализации авторских прав, распространяющихся на результаты интеллектуальной деятельности, а также обеспечение условий доступа к ним.

Среди результатов интеллектуальной деятельности широкое распространение имеют хореографические произведения, а также их сценическое исполнение и постановка. На сегодня Гражданский кодекс Российской Федерации содержит только упоминание хореографического произведения в перечне объектов авторских прав и не предусматривает специальных механизмов реализации авторского права на данный объект. Такая ситуация видится не вполне справедливой и требует решения и урегулирования.

Кроме того, вопросы правовой охраны объектов хореографического искусства недостаточно исследованы наукой о гражданском праве. Хореографическое произведение («постановка») и его исполнение – это относительно новые объекты интеллектуальных прав. Тем не менее, в связи с постоянным появлением новых балетных спектаклей и постановкой уже существующих на новых сценических площадках, назрела потребность в изучении их сущности и соотношении друг с другом. Сами понятия «хореографическое произведение» и «исполнение хореографического произведения», а также то, чем они отличаются, нуждаются в научном юридическом осмыслении. Представляется необходимым «установление места хореографического произведения как такового и его «жизни» на сцене в системе объектов интеллектуальных прав, выявление особенностей

постановки хореографического произведения и хореографической постановки» [3, 2-3].

Прежде всего, обратимся к определению места произведения театрального искусства, именуемого «балетом» в общей системе объектов интеллектуальных прав в области зрелищных и исполнительских искусств.

Ситуацию усложняет двоякая трактовка самого слова «балет»: с одной стороны, обобщенная и абстрактная (балет как вид танцевального искусства), с другой стороны - конкретная, которая определяет сценическое произведение с танцами, музыкой и живописным оформлением.

С точки зрения теоретика балет – это «драма, написанная музыкой и воплощенная в хореографии» [2, 63]. Существуют разные мнения о том, правомерно ли считать балет специфически хореографическим произведением. Формально на этот вопрос нет однозначного ответа, поскольку балет как сценическое произведение (а не как жанр искусства), наряду с хореографической составляющей, содержит и объединяет и иные результаты творческой деятельности, в том числе: либретто (сценарий), постановочное решение (оформление), музыкальную композицию.

При этом существует точка зрения, которая сейчас принята за аксиому в целях правоприменения: в соответствии с ней по законодательству РФ «балет» относится к произведениям музыкально-театрального искусства. Подобный подход сформировался в связи с тем, что, по мнению многих, «балет» ближе всего стоит к категории «музыкально-драматических произведений» и имеет с ними больше всего точек соприкосновения. Однако, используемая формулировка «произведение музыкально-театрального искусства», - очень общая и не совсем точная, поскольку основой балета, его главной творческой составляющей, является именно хореография, а не музыкальное

оформление или сценарий (хотя, они также имеют большое значение для формирования законченного произведения и его эстетики).

Одновременно, с точки зрения обобщенной, в словарях балет характеризуется не как музыкально-драматическое произведение, а как вид музыкально-театрального искусства. При этом специфические моменты понимания этого жанра и его особенностей, о которых сказано выше, пока остаются во многом неясными. В то же время очевидно, что на данный момент среди объектов авторских прав, указанных в ст. 1259 ГК РФ [6], очевидно, нет объекта, к которому можно было приравнять такое произведение как «балет».

Мы, в свою очередь, постараемся найти «зерно истины» и определить, как следует воспринимать балетный спектакль (или балетное произведение), несмотря на разницу в его понимании и на различия в определениях, с точки зрения закона и авторского права.

Обращаясь к категории «сложного объекта» авторского права, можно основываться на том, что балет является театрально-зрелищным представлением. Однако, по действующему законодательству, театрально-зрелищное представление не входит в число объектов авторских прав. В то же время, балет как произведение, сочетающее результаты творческой деятельности нескольких авторов, обязательно должно относиться к охраняемым объектам авторских прав. Балет является целостным творческим произведением, он имеет объективную форму выражения и обладает всеми признаками самостоятельного объекта авторских прав.

Театрально-зрелищное представление упоминается в ГК РФ как сложный объект (ст. 1240 ГК РФ) [6], а также в контексте определения объектов смежных прав (ст. 1313 ГК РФ) [6], где речь идет о постановке театрально-зрелищного представления. Дефиниции самого по себе «театрально-зрелищного представления» в законе нет, однако можно найти примерный перечень видов театрально-зрелищных представлений, таких

как театральное, цирковое, кукольное, эстрадное представление. Наряду с употреблением понятия «театрально-зрелищное представление» встречаются упоминания таких категорий, как – «постановка» (ст. 1304 ГК РФ) [6] и «спектакль» (ст. 1313 ГК РФ) [6].

В свою очередь, понятие «сложный объект» также не раскрывается в законодательных предписаниях во всей полноте своего смысла. Ст. 1240 ГК РФ [6] содержит лишь указание на то, что сложный объект, включает сразу несколько охраняемых результатов интеллектуальной деятельности. При этом к категории сложных объектов относятся кинофильм, иное аудиовизуальное произведение, театральное-зрелищное представление, мультимедийный продукт, база данных (дополнившая перечень сложных объектов с 01 октября 2014 года), т.е. ряд совершенно разных, по сути и по форме, произведений искусства и продуктов технологии.

Итак, если сложный объект создается, например, одним автором, но с использованием ранее созданных результатов интеллектуальной деятельности иных авторов, то обладателем прав на сложный объект в целом будет являться только этот автор. Если в состав сложного объекта входят результаты разнородного творчества, создаваемые авторами совместным творческим трудом, то речь будет идти о соавторстве, и такие авторы должны признаваться соавторами сложного объекта в целом, т.е. соавторами театральное-зрелищного представления.

Например, если хореограф создает свое произведение, используя музыку, задуманную и написанную композитором специально для этой балетной постановки (или же создаваемую совместно с хореографом), то автор хореографии и композитор признаются соавторами возникшего сложного объекта – хореографической постановки. Яркий исторический пример такого совместного творчества – балет «Спящая красавица», музыку к которому писал П.И. Чайковский, получая от М. Петипа подробные указания.

Если же при создании постановки используется мелодия или произведение, изначально не предназначенные для музыкального сопровождения конкретного хореографического произведения, то автор музыки, хотя он и имеет наряду с хореографом авторские права на созданную им часть произведения, соавтором в целом не является. Автором такой балетной постановки будет считаться автор хореографического произведения.

В целом с точки зрения «сложных объектов», балет неоднозначен не только с позиции принадлежности к одному из видов искусства. Балет также является примером наличия большого количества соавторов. В хореографической постановке, кроме самого хореографа и композитора, ключевыми фигурами также зачастую являются либреттист и художник-постановщик. Если в качестве либретто взят классический литературный сюжет, адаптированный (иногда самим балетмейстером) для сцены, такое либретто не является основным элементом. Однако иначе обстоит ситуация, когда либреттист, композитор и хореограф работали над созданием общего произведения. Тогда либретто представляет собой ту нить, которая связывает творения хореографа и композитора, каждый из которых по-своему и различными средствами выразили содержание некоего специально созданного литературного текста.

Относительно признания авторства указанных лиц на балет как сложный объект существует практика в зарубежной, в частности – французской - юриспруденции. Что касается российских практиков, то они также стремятся урегулировать права в области балета, в том числе – в случае, если авторами спектакля считаются несколько лиц. Говоря о соавторах театральное-зрелищного представления (в частности, балета), как обладателях авторских прав в рамках «сложного объекта», юрист Е.А. Месячная, например, исходит из того, что ими являются автор либретто, автор музыкального произведения и автор хореографического

произведения, а художник-сценограф и художник по костюмам, обладая авторскими правами на созданные ими произведения в отдельности, не обладают авторскими правами на балет в целом [4, с. 32]. По мнению Е.А. Месяшной, «в связи с Постановлением Правительства Российской Федерации № 218 от 21 марта 1994 г. «О минимальных ставках авторского вознаграждения за некоторые виды использования произведений литературы и искусства» ошибочно признаются соавторами балета художник-сценограф и художник по костюмам» [6]. Думается, что эта позиция может быть оспорена. Во-первых, данное постановление не определяет, кто является или не является соавтором произведений. Этот документ только устанавливает ставки вознаграждения за использование результатов интеллектуальной деятельности, которые вошли или могли войти в используемое произведение. Во-вторых, все же представляется возможным указывать в качестве соавторов балета не только композитора, хореографа и либреттиста, но и художника по костюмам, художника по свету и иных лиц, если создание такого сложного объекта стало результатом их совместного творческого труда. В качестве доказательства данного предположения можно привести содержащееся в энциклопедии «Балет» понятие, указывающее, что «балет включает в себя драматургию, музыку, хореографию, изобразительное искусство» [1, с. 67]. Художник в балете – равноправный создатель изобразительного оформления балета (декорации, костюмы, освещение и т.п.), в котором музыкально-хореографическое действие получает зримое воплощение в соответствии с идейной концепцией спектакля. Художник в балете работает в единстве с другими участниками балетной постановки (прежде всего с балетмейстером), добиваясь художественной целостности спектакля, единства оформления со всеми другими компонентами.

Подводя итог, отметим, что практически невозможно вывести общую формулу того, кто из авторов является соавтором такого сложного

объекта, как театрально-зрелищное представление, в том числе и балета, а кто - нет. Можно предусмотреть лишь алгоритм их определения. В качестве такого алгоритма предлагается использовать признаки, раскрывающие природу соавторства: соавторами будут признаваться те субъекты, которые отвечают определенным критериям. В связи с этим конкретный состав соавторов может варьироваться в зависимости от имеющихся у деятелей искусства предпочтений. При этом хореограф, например, может выступить автором не только хореографического текста, но и костюмов, декораций (как это, например, имеет место в балете Джона Ноймайера «Татьяна»).

Таким образом, можно сказать, что поле для юридического и правового регулирования в области балета обширно, т.к. существенный ряд вопросов, начиная от самого определения «балетной постановки», до сих пор не приведен к общему знаменателю. Требуется единого понимания и подхода и проблема определения авторства в балете, которую может помочь решить участие международных организаций. Также этим организациям в их деятельности необходимо уделить внимание балету как «сложному объекту» и выделению его в самостоятельную категорию с точки зрения авторского права. К сожалению, пока названные проблемы не нашли должного отражения в учебной и научной литературе. Мы надеемся, что появление публикаций будет способствовать привлечению к ним внимания организаций, которые действуют на международном уровне, и обеспечению широкого резонанса и соблюдения законности в решении данных вопросов.

Список литературы

1. Балет. Энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – 623 с.
2. Ванслов В.В. О музыке и балете. – М.: Памятники исторической мысли, 2007. – 332 с.

3. Кирсанова К. А. Интеллектуальные права на хореографическое произведение, его исполнение и постановку: Дисс. на соискание степени кандидата юридических наук. – М.: Рос.гос.ун-т правосудия, 2016. – 46 с.

4. Месяшная Е.А. Особенности авторско-правового регулирования хореографических произведений: Дисс. на соискание степени кандидата юридических наук: 12.00.03. – Москва, 2007. – 164 с.

5. Новерр Ж.-Ж. Письма о танце. – СПб: Планета музыки, Лань: 2007. – 384 с.

6. Справочно-правовая система «Консультант-Плюс» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.consultant.ru/> (дата обращения: 06.09.2016).

СТУДЕНЧЕСКИЕ РАБОТЫ

УДК 159

НОВИКОВА НАТАЛЬЯ ПАВЛОВНА

студентка 2 курса магистратуры, Институт Философии Человека,
РГПУ им. А.И. Герцена, г. Санкт-Петербург

ТВОРЧЕСТВО В УСЛОВИЯХ ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКОЙ ИЗОЛЯЦИИ

Аннотация: В данной статье речь пойдёт о творческих возможностях и мотивации индивида в рамках инвалидности, тяжелой болезни и психического или нервного расстройства (психофизиологической изоляции). Влияние условий замкнутого пространства на личность человека и его деятельность будет рассмотрена на примере двух выдающихся художниц - Фриды Кало и Хелены Шерфбек.

Ключевые слова: Изоляция, творчество, психофизиология.

Понятие замкнутого пространства актуально сегодня в связи с развитием информационного общества и возрастающим интересом к определению границ человеческих возможностей. Можно выделить следующие основные виды изоляции: географическая и комплексная политико-географическая; психофизиологическая; юридическая. Наиболее яркие примеры юридической изоляции были рассмотрены автором в статье «Воздействие тюремного заключения на личность писателя» [3], обзор географической изоляции приведён в сборнике «Актуальные аспекты современной психофизиологии» [4], поэтому в настоящем тексте особое внимание будет уделено психофизиологической изоляции.

К данному виду замкнутых пространств относятся психические и нейродегенеративные расстройства, случаи инвалидности и заболевания, ведущие к фатальному исходу. В контексте этих недугов творческая деятельность стимулирует способность изолированного индивида к воображению, более целостному восприятию мира, положительному самосознанию и реализации своего внутреннего потенциала. Например, для людей с нарушением зрения творчество является необходимостью, т.к. играет коммуникативную и развивающую функции, обеспечивает накопление культурного опыта и интерпретацию новых ситуаций, и компенсирует получение визуальной информации.

Среди выдающихся личностей с инвалидностью: итальянский тенор Андреа Бочелли, израильский дирижёр и педагог Ицхак Перлман, немецкий музыкант Томас Квастхофф, создатель плюшевых мишек Маргарита Штайф. Разрушительная болезнь нашего века – ВИЧ-инфекция – унесла жизни художника и дизайнера Кита Харинга, и певца и музыканта Фредди Меркьюри. Что касается нервных и психических расстройств, то, среди имён Есенина, Достоевского, Ван Гога, Стриндберга, Мопассана, учёного Джона Нэша, особое место занимают немецкий философ Фридрих

Ницше и французская актриса Сара Бернар. Нарушения здоровья во многом предопределили специфику творчества этих людей.

Более подробно воздействия психофизиологической изоляции будут описаны на материале художественных работ двух женщин - Фриды Кало и Хелены Шерфбек. Фрида Кало родилась в 1907 году в Мехико. В детстве перенесла полиомиелит, который перешёл в хроническую хромоту; тем не менее, девочка занималась плаванием, футболом и боксом. В восемнадцать лет она попала в автомобильную аварию, закончившуюся переломами бёдер и позвоночника. Именно в больнице, Фрида впервые серьёзно занялась творчеством, рисуя автопортреты при помощи зеркала. Через несколько лет, выдержав большой конкурс, она поступает в художественный университет, где знакомится с Диего Риверой – своим будущим мужем.

Кало активно поддерживала традиции мексиканских индейцев, собирая памятники культуры и наряжаясь в национальные платья. Из-за тяжёлой травмы она не могла иметь детей, и горечь от этого и других несчастий находила отражение на картинах художницы. Многочисленные операции, инвалидная коляска и ампутация правой ноги не помешали Фриде провести первую персональную выставку в 1953 году. Ещё одним произведением искусства считается дневник, который она вела с 1944 по 1954 год, содержащий вместе с ценными биографическими сведениями около семидесяти акварельных работ и эскизов. Жизненный путь художницы завершился в сорок семь лет от воспаления лёгких; по прогнозам врачей для неё и эти годы были слишком большим сроком.

Всё творчество Фриды Кало пронизано мотивом боли, отчаяния и страдания. Почти на всех автопортретах она серьёзна и печальна, а вокруг – внушающие ужас мёртвые младенцы, окровавленные тела и невыносимые абстракции, сопровождающиеся фольклорными вставками. Смыслы, наполняющие работы художницы, многомерны и впечатляюще, но ещё

сильнее этот эффект проявляется за счёт ярчайших жизнерадостных цветов, рисующих настоящий гротеск сломанной, изувеченной жизни.

Влияние вынужденной изоляции находит отражение и в картинах финской художницы Хелены Шерфбек (10 июля 1862 - 23 января 1946), творчество которой было охарактеризовано британской газетой «Индепендент» как «жизнь Фриды Кало в сочетании с глазом Эдварда Мунка» [7]. В четыре года в результате несчастного случая девочка стала хромой; вслед за чем последовали тяжёлые проблемы со здоровьем. В одиннадцать Хелена поступила в школу при Финском Обществе Искусств, рискнув бросить вызов патриархальному укладу, царившему в сфере искусства. В 1880 году она участвует в выставке и получает грант на обучение в Париже. Затем, вновь по гранту, едет в Англию, и пишет свою картину «Выздоровливающая», получившую бронзовую награду на Всемирной Парижской выставке 1899 года.

Создавая свои произведения на волне подъёма финского самосознания, художница вкладывала в них духовную самобытность своей родины. Основное место в творчестве Шерфбек занимает портрет, который стремится не запечатлеть внешнее сходство, а передать внутренний мир человека. Хроникой её жизни, как и для Фриды Кало, стал ряд автопортретов. От миловидной девушки, с надеждой смотрящей на мир, образ Хелены достиг предела в нескольких тёмных штрихах, иллюстрируя боль и одиночество, пронесённые через годы жизни. Особенности стиля Шерфбек складываются в 1902 году, когда тяжело болеющая художница оставляет преподавание в школе и переезжает к матери. В сельской местности её работы обретают резкость линий, условность и меланхоличность, а Хелена всё больше изолируется от мира, особенно после смерти матери в 1923 году. Шерфбек создала сто двадцать работ, в каждой из которых заложен глубокий пласт смыслов, что располагает к философским размышлениям над судьбой этой женщины.

Трансформация физического тела (отделяем от тела социального) человека может приводить к возникновению вынужденной изоляции, но открывать возможности для выражения индивидуальности. Сводя к минимуму контакты с внешним миром, изоляция влечет очищение индивидуального художественного метода от примеси постороннего влияния, в результате чего возникает сугубо личностное творчество, расширяющее пространство искусства.

Список литературы

1. Вайс В. Хелена Шерфбек. Смерть и дева./ Журнал «Перепутье». За чашечкой кофе о литературе, искусстве и науке [Валентин Вайс, 9 января 2015]. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://weissview.blogspot.ru/2015/01/blog-post.html> (дата обращения: 06.05.2015).
2. Митра Н. Мир Фриды Кало: Биография. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://fkalo.narod.ru/bio.html> (дата обращения: 20.04.2015).
3. Новикова Н.П. Воздействие тюремного заключения на личность писателя (К вопросу о модификации психофизиологии творчества в изолированном пространстве) / Вестник психофизиологии. – СПб.: НПЦ «ПСН», 2014.– №3. – С. 109-114.
4. Новикова Н.П. Влияние замкнутых пространств на современную педагогику / Международная научная конференция «Актуальные аспекты современной психофизиологии VII». Сборник научных трудов. – СПб.: НПЦ «ПСН», 2015. – С. 123-127.
5. Франк Я. Дневник Фриды Кало/ ArtPages [2009]. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://artpages.org.ua/palitra/dnevnik-fridikal.html> (дата обращения: 20.04.2015).
6. Чукуров А.Ю. Болезнь как детерминанта творческого процесса / Вестник психофизиологии. – СПб.: НПЦ «ПСН», 2013. – С. 53-59.

7. Это Финляндия / Культура и искусство: Трогательный мир Хелене Шерфбек // Виф Стенгер, июнь 2012 [Издан Советом по продвижению Финляндии за рубежом, 1995-2015]. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://finland.fi/Public/default.aspx?contentid=2529> (дата обращения: 08.05.2015).

8. Rogers, Natalie R. Person-centered expressive arts therapy/ The adaptation from Creative Connection: Expressive arts as healing. – CA, Paolo Alto: Science & Behavior Books, 1993. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.nrogers.com/PCEArtsArticle.pdf> (дата обращения: 06.10.2015).

УДК 316

РУДЕНЧЕНКО КРИСТИНА МИХАЙЛОВНА

магистрант 2 курса,
кафедра философии, истории и теории искусства,
Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой,
г. Санкт-Петербург

"МЫ С ТОБОЙ НЕ ГОРОДСКИЕ...": НАРОДНАЯ ТРАДИЦИЯ В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ МЕГАПОЛИСОВ

Аннотация: В данной статье рассматривается традиционная одежда, которая долгое время была лишь экспонатом музея, редко мелькая на телевидении в исторических фильмах. В наше время ситуация меняется и вполне можно говорить о некоей модной тенденции.

Ключевые слова: Традиционная одежда, традиция, культурное пространство, современный город

Ни для кого не секрет, что естественное бытование традиционной культуры постепенно угасает. По мнению экспертов, сегодня каждый россиянин воочию испытывает ослабление глубинных связей с миром, безудержную экспансию не лучших образцов западного жизненного

стандарта, эскалацию массовой культуры, коррозию нравственных устоев человеческого общежития, дегуманизацию и депатриотизацию изданиями СМИ отечественных традиций [1, с. 32]. Несмотря на усилия Минкультуры России «основу отечественного кинопроката все еще составляют североамериканские фильмы; музыка даже на такой радиоволне как «Радио России» в значительной мере насыщена англоязычным рядом; мюзиклы – все тех же кровей. Различные телевизионные конкурсы и отборы – тоже насыщены англоязычием» [2, с. 66]. Перед нами воочию встает вопрос: «Теряем ли мы свою культуру?» [3, с.115].

На протяжении столетий народы формировали и накапливали представления о мире и фольклорные традиции как форму коллективного творчества, останавливая свой выбор на наиболее позитивных из них. Не случайно, как отмечает Л.В. Санжеева, популярность и живучесть фольклорных традиций кроется в их позитивном и жизнеутверждающем настрое [4, с. 269].

Активно вытесняемая массовой культурой традиционная культура, подобно ребенку, заново открывающему для себя все новые и новые горизонты, «перебралась» жить в город. В начале своей городской жизни традиционная культура осторожно развивалась в среде фольклорных ансамблей так называемых «поющих музыковедов» [5]. Фольклорный ансамбль как феномен возникает в противовес народному сценическому хору, отличаясь не только качеством аутентичного пения, но особым отношением к традиционному костюму, в котором выступают участники. Постепенно приходило осознание многоаспектности традиционной культуры, сочетающей в себе не только вокально-хореографические формы, но и прикладные виды искусства. Претендуя на этнографическую достоверность, фольклористы в экспедициях активно занимаются сбором и коллекционированием подлинных образцов народного костюма [5; 6; 7; 8].

Как известно, далеко не все деревенские жители являлись мастерами пения или игры на музыкальных инструментах, тем не менее это не мешало им преуспевать в прикладных ремеслах. В современных реалиях города народная традиция не утрачивает своих главных функций, оставаясь доступной всем без исключения. Как отмечает Е.Э. Дробышева, «традиция выполняет формообразующую роль и содержательно вмещает в себя множество различных культурных проявлений. И в этом смысле она является одной из архитектурных опор культуры, обеспечивающей коммеморативную, дидактическую, ценностно-нормативную функции» [9, с.5]. «Оставаясь универсальным механизмом благодаря селекции жизненного опыта в его смысловой коннотации, аккумуляции и пространственно-временной трансляции, традиция позволяет достигнуть необходимой стабильности, устойчивости, поступательного развития общества. Без действия этого механизма общественная жизнь людей просто немыслима» [10, с. 3]. Неслучайно культурное пространство мегаполисов, демонстрируя стремление к новациям, удерживает видовое разделение художественной деятельности и, тем самым, предоставляет возможность всем желающим при обращении к традиции реализовать себя. Очевидно, что «традиция и создает определенные социокультурные контексты, и сама является их порождением» [9, с. 5].

В данной статье мы сосредоточим внимание на жемчужинах традиционной одежды, которые долгое время оставались лишь музейными артефактами, либо мелькали в исторических фильмах. Изменившаяся социокультурная ситуация позволяет говорить о некоем модном тренде.

Безусловно, показы моды призваны демонстрировать индивидуальность модельера, который пытается сказать нечто новое. Как отмечают культурологи (И.И. Ирхен, В.А. Ремизов и др.), «наращивание объемов производства и рынков сбыта транснациональных корпораций, унификация материальной культуры и элементов образа жизни населения,

снижает культурное разнообразие человеческих сообществ» [11, с. 80]. Нивелирование культурных различий создает предпосылки преобразования традиции, что в свою очередь активизирует «возвращение» современных дизайнеров к традиционной одежде как возможному способу обретения обществом духовного возрождения. В странах Запада и Востока практика внедрения национального орнамента уже давно поставлена на коммерческие рельсы и отличается наращиванием объема продаж. В России это явление отличается меньшим размахом. Здесь уместно замечание по поводу разной степени погруженности в материал: кто-то берет за основу лишь орнамент, а кто-то обращается к конструктивным особенностям.

В современных реалиях процесс наследования художественной культуры уже не рассматривается как нечто второстепенное, внешнее по отношению к глобальным задачам общепланетарного бытия. Сегодня все чаще говорится о коренном изменении взглядов россиян на художественное наследие прошлых веков, межпоколенной трансляции художественных ценностей. Именно благодаря такой трансляции и «происходит “наращивание”, введение в культурный обиход современности старых ценностей, “высвечивание” в них новых граней, отвечающих духу эпохи» [12, с. 29]. Подтверждение сказанному можно обнаружить в показе весенне-летней коллекции (2015 г.) дизайнерского дома Valentino, выполненной на основе традиционных славянских и балканских орнаментов. Этот показ дал своеобразный толчок для «Ренессанса традиционной культуры» (А.В. Костина) и в России.

Если раньше показы традиционной одежды кутюрье, как правило, демонстрировались в узких кругах, то сейчас можно говорить о нескольких брендах, довольно прочно укоренившихся в столичных мегаполисах с целью пропаганды и популяризации традиционной одежды. Так, например, мастерская Софьи Владыкиной «Славутница» занимается

реконструкцией традиционных видов одежды и головных уборов русского народа из разных регионов страны. Традиционные девичьи венцы и косники демонстрировались на престижном конкурсе красоты «Невские берега» (г. Санкт-Петербург). Такая популяризация традиционного женского головного убора направлена на определенный сегмент в индустрии моды. Деятельность мастерской не ограничивается только модными показами. Организуются мастер-классы по традиционным видам рукоделия, в т.ч. для беременных женщин, что способствует расширению потребительской аудитории.

Иначе обстоит дело с модным брендом VARVARA, продвижением которого в Москве занимается сибирячка Варвара Зенина. Эта довольно известная успешная компания специализируется на выпуске мужских рубашек (поло), выполненных в традиционном стиле «косоворотка» из современных тканей. Вдохновившись этнографическими музейными образцами свитеров пинежских крестьян Архангельской области, модный бренд приступил к выпуску теплой коллекции. Не претендуя на этнографическую достоверность ввиду выполнения по мотивам, подобные рубашки пользуются популярностью у мужчин. Примечательно, что сегодня все чаще можно встретить офисных служащих, надевающих такое изделие под классический пиджак без всякого дискомфорта.

Охарактеризованные коллекции российских модельеров – далеко не единичные примеры успешной и адресной работы с разной целевой аудиторией. Люди, которые видят это впервые на модном показе или в офисной среде, обязательно задаются вопросом и в какой-то степени погружаются в историю традиции.

Следовательно, современные социокультурные реалии высвечивают все более осознанное отношение городских жителей к изучению, сохранению и передаче традиционной культуры потомкам. Изначально являясь чужеродным элементом для города, традиционная культура

сегодня интегрируется в его культурное пространство. В результате именно город начинает выполнять многочисленные функции: сбора, обработки, систематизации фольклорного материала; освоения и исполнения; возвращения традиции в деревню; популяризации фольклора в широкой среде. Однако не стоит питать излишних иллюзий, что увлечение фольклором в России может привести нас к идеальному обществу. Безусловно, это утопия, и традиционная культура к этому не стремится. Тем не менее, остается уверенность, что поэтапное погружение в мир фольклора позволит вернуть народу родовую память, подвигнуть к освоению традиции, ее развитию не только в среде городских ансамблей, но и постепенному возвращению в деревню. В конечном счете, это повлечет за собой воспитание патриотизма у молодого поколения, любви и гордости за традиционную культуру, обретение российским обществом «духовных скреп».

Список литературы

1. Ирхен И.И. Художественное производство в современной России: константность и процессуальность // Артосфера: перспективы развития и инновации: материалы междунар. науч.-практ. конф. – СПб, 2016. – С. 31-42.
2. Ремизов В.А. Культура и цивилизация: конформизм и неконформизм в современной России // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств, 2015. – №5. С. 65–71.
3. Ремизов В.А. Теряем ли культуру? // Мир образования – образование в мире, 2007. – №3. – С. 115-124.
4. Санжеева Л.В. Философия фольклорных традиций // Никоновские чтения: электронный сб. науч. ст. [в 2 т.] / под ред. М.С. Уколовой. – Чебоксары, 2016. – С. 269-273.
5. Мехнецов А.М. Проблемы системного изучения явлений фольклора: свойства типического и опознавательные признаки

художественной формы // Климент Васильевич Квитка и актуальные проблемы этномузыкологии: материалы науч. конф. / ред.-сост. Е.В. Битерякова. – М., 2009. – С. 77–89.

6. Асафьев Б.В. О народной музыке / сост., вступ. ст. и коммент. И.И. Зешцовского, А.Б. Кунанбаевой]. – Л.: Музыка: Ленингр. отд-ние, 1987. – 247 [1] с.
7. Квитка К.В. Вступительные замечания к музыкально-этнографическим исследованиям // Избранные труды [в 2 т.]. – М., 1971. Т.2. – С. 3-29.
8. Мехнецов А.М. О задачах комплексного исследования фольклора // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. – М.: Гос. Республ. Центр русского фольклора, 2005. – Т.1. – С. 360–371.
9. Дробышева Е.Э. Традиция и контекст как элементы архитектоники культуры // Вопросы культурологии, 2011. – №10. – С. 4-8.
10. Санжеева Л.В. Смыслы традиции в культуре // Традиции в современном мире: культура, искусство, экономика: сб. науч. ст. / под общ. ред. Л.В. Санжеевой. – СПб., 2012. – С. 3-14.
11. Ванеев О.Н., Губкин М.А., Ирхен И.И., Ремизов В.А. Современные социально-политические процессы в регионах России и мира: коллект. моногр. – Краснодар, 2011. – 203 с.
12. Ирхен И.И. Художественно-функциональные процессы в современной России. – М., 2007. – 86 с. (Сер.: Искусство в школе).

студентка 2 курса магистратуры
кафедры философии, теории и искусства,
Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой,
г. Санкт-Петербург

РИМСКАЯ ПРЕМИЯ: ВРЕД ИЛИ ПОЛЬЗА

(на примере французского композитора К. Дебюсси)

Аннотация: В данной статье исследуется ранний период творчества крупнейшего французского композитора Клода Дебюсси. Выделяется специфика основных этапов конкурса на соискание Римской премии. В качестве исследовательской задачи автором была определена попытка оценить влияние пребывания в Италии на творческое развитие молодого композитора. Рассматривается ряд произведений, написанных по заданию Академии изящных искусств. Значительное внимание уделяется мнению самого Дебюсси, высказанному позднее в критических статьях.

Ключевые слова: Клод Дебюсси, Римская премия, Французская Академия изящных искусств, вилла Медичи, кантата.

Музыкальные конкурсы и премии зачастую играют немаловажную роль в становлении молодого дарования. Они дают возможность быстро подняться по карьерной лестнице, получить официальное признание публики и прессы. Одной из таких возможностей была Большая Римская премия (фр. Prix de Rome) – высшая награда в области искусства, присуждавшаяся по конкурсу. Премия давала право на пятилетнюю государственную стипендию с трехлетним пребыванием в Риме для самосовершенствования в избранной отрасли искусства. Она просуществовала во Франции с 1663 по 1968 гг., предоставляя первоначально право участия только молодым живописцам, скульпторам и архитекторам. А с 1803 г. этим правом стали пользоваться также

медальеры, гравировщики по меди и другим металлам, гранильщики драгоценных камней и композиторы. Впоследствии к ним присоединились и литераторы.

Французская Академия изящных искусств проводила ежегодные конкурсы на соискание премий, устанавливала название и форму конкурсных тем, выработывала программу работ, контролировала и оценивала успехи молодых лауреатов за время пребывания их в Риме. Премии по всем видам искусства присуждало специальное жюри, в которое подавляющим большинством входили академики — представители изобразительных искусств, которые отличались крайним консерватизмом.

Эта премия была важной ступенью для каждого одаренного композитора Франции, претендовавшего на общественное признание, и являлась венцом конкурсной системы обучения в Парижской консерватории того времени. Юные музыканты соперничали в получении наград с первого до последнего дня учебы, так как прохождение каждого курса завершалось конкурсом. Эта система имела, как и положительные, так и отрицательные черты, но, безусловно, готовила оканчивающих курс композиции к отбору Академии искусств.

Дебюсси также участвовал в консерваторских конкурсах и даже получил несколько первых, вторых и третьих премий по классам гармонии, сольфеджио, фортепиано и аккомпанемента, а в 1883 году его впервые допустили к участию в конкурсе на Римскую премию. Еще в годы обучения Дебюсси поражает своих соучеников и профессоров блестящими импровизациями за фортепиано, терпкими и сложными гармониями, независимыми суждениями. Но для победы в конкурсе нужно другое. Незадолго до конкурса, Э. Гиро (учитель по композиции) говорит ему по поводу одного из его сочинений: «Оно очень интересно, но надо оставить это на позже, иначе вы никогда не получите римской премии» [4, с. 13].

Поэтому Дебюсси в противоположность ранним романсам, отмеченным гармоническими необычностями, ограничил себя несложными стилистическими средствами.

После сочинения обязательных хора и фуги на последний тур он представил кантату «Гладиатор». Ему присудили лишь вторую премию, хотя кантата молодого композитора завоевала симпатии критики. После годичной подготовки, на протяжении которой Дебюсси тщательно изучал оркестровые и вокальные работы разных эпох, молодой композитор в 1884 г. получил Римскую премию за свою кантату «Блудный сын». Будучи написанной за 25 дней в стиле Массне, кантата выделялась проблеском настоящего драматизма (например, известная ария Лио). Члены Академии изящных искусств почти единодушно (22 голоса из 28) присудили премию Дебюсси в его неполные двадцать два года.

Следует отметить, что получение Римской премии мало обрадовало Дебюсси. По воспоминаниям композитора, «самое приятное впечатление, полученное мной от Римской премии, не имело к ней прямого отношения... Это случилось на Pont des Arts, где я ждал результатов конкурса, следя глазами за прелестно двигающимися по Сене в разных направлениях речными пароходиками. Я был спокоен, позабыв всякое специфически «римское» волнение, настолько чудесная игра солнечного света в воде была полна очарования, подолгу приковывающего на мостах тех наших восхитительных зевак, которые вызывают зависть Европы. Вдруг кто-то хлопает меня по плечу и говорит прерывающимся голосом: “Вы получили премию...” Хотите верьте, хотите нет, но уверяю вас, что радости моей как не бывало! Я ясно представил себе все неприятности, все беспокойство, которое неминуемо приносит всякое официальное звание. Кроме того, я почувствовал, что уже не свободен» [3, с. 160-161].

Трехлетнее пребывание в Риме пугало Клода. Разлука с семейством архитектора Эжена Ванье, чью поддержку он получал на протяжении

последних семи лет, казалось ему невыносимой. Разумеется, для музыканта, в отличие от художника или скульптора, паломничество в Италию вряд столь необходимо. Однако, по настоянию Ванье, он все же решается на это путешествие и в январе 1885 года отправляется на «виллу Медичи» - местопребывание парижских лауреатов в Риме.

Италия ему не нравится; все ему кажется чужим. После Парижа музыкальная жизнь Рима показалась Дебюсси скучной и неинтересной. Симфонических концертов было мало, а итальянская опера не привлекала его внимания. Он жалуется на отсутствие связи с римским обществом, не любит итальянской музыки и не интересуется музеями. Невыносимую атмосферу виллы Медичи он сравнивал с офицерской казармой. Низкий уровень общественной жизни лауреатов, их вечные мелкие сплетни и интриги внушают Клоду отвращение.

Вместе с тем, композитор увлекается классиками литературы и музыки: читает Шекспира, Спинозу, современных поэтов Верлена, Бодлера, играет со своим другом лауреатом Полем Видалем органное произведение Баха и 9 симфонию Бетховена на двух роялях. Дебюсси увлекается Вагнером, тщательно анализирует оперу маститого композитора «Тристан и Изольда», со своими немногочисленными друзьями увлекается живописью от прерафаэлитов до Уистлера, а также японским искусством. Из наиболее ярких итальянских впечатлений можно отметить знакомство с великим оперным композитором Дж. Верди и композитором А. Бойто, автором оперы «Мефистофель» и либреттистом последних опер Верди.

В конце 1885 года происходит важное событие, повлиявшее на творчество композитора: Лист со своим учеником посетили виллу Медичи. Они играли Вариации на тему Бетховена для двух фортепиано Сен-Санса. Это было последнее выступление Листа в Италии за 6 месяцев до смерти. В это же время Лист советует Дебюсси послушать музыку Палестрины и

Орландо Лассо, которая впоследствии даст Дебюсси материал для обновления музыкального языка. «В церкви, именуемой Анима, я слушал две мессы, одну Палестрины, другую Орландо ди Лассо... Именно в этой церкви дель Анима и надо слушать эту музыку, единственную духовную музыку, которую я принимаю... Названные мной выше добрые люди – оба Мастера, особенно Орландо, который более декоративен, более человечен, чем Палестрина. И потом я считаю настоящим фокусом эффекты, которых они достигают одним только огромным владением искусством контрапункта... То были единственные часы, когда во мне проснулось существо, которому доступны музыкальные впечатления» [2, с. 21].

Академия изящных искусств требовала от своих лауреатов ежегодного представления отчетных работ – «посланий». «Римские послания» композитора по своей чистоте, строгости и нарочитой наивности образов можно сравнить с живописью и поэзией прерафаэлитов, под влиянием которых Дебюсси в то время находился. В 1886 году автор сочиняет симфоническую оду «Зулейма» по «Альманзору» Гейне, рукопись которой не сохранилась. Отзыв академиков о ней суров: «Господин Дебюсси кажется человеком, которого мучит желание сделать что-то странное, непонятное, неисполнимое» [4, с. 17]. Но композитор уже не может идти по пути компромиссов. Своеобразие творческой природы молодого композитора сделало для него пребывание на вилле Медичи невыносимым. Решительно все было ему не по душе, а самое главное — работалось в Риме плохо. Его угнетала необходимость писать сочинения определенной формы, отвечающие определенному заданию. Его попытки подчиниться требованиям, предъявляемым к лауреатам Римской премии, ни к чему не привели. Фактически 2 и 3 «посылки» (сюита для оркестра, фортепиано и хора «Весна», лирическая поэма «Дева избранница» для двух солисток, хора и оркестра) композитор заканчивает в Париже, куда уезжает в начале 1887 года, не дождавшись окончания срока пребывания в Риме.

В 1903 году Дебюсси, основываясь на собственном опыте, обрушился критикой на всю систему присуждения награды. Композитор утверждал, что «Римская премия является национальной игрой или, скорее, национальным спортом. Правила этой игры изучаются в определенных местах: в консерватории, в Академии изящных искусств и т. п. Партии, которым предшествует строгая тренировка, разыгрываются один раз в году; арбитрами игры являются члены Института. Отсюда вытекает прелюбопытный факт, а именно, что гг. В. Бугро и Ж. Массне равноправные судьи этих партий, разыгрываются ли они в музыке, живописи, скульптуре, архитектуре, графике. До сих пор еще не догадались присоединить к ним танцовщика, что было бы логично, поскольку Терпсихора отнюдь не является самой ничтожной из девяти муз» [3, с. 160].

Композитор критикует саму систему выдачи аттестатов «о наличии воображения». Дебюсси искренне возмущало, что награждение Римской премией разрешало вопрос о наличии у человека таланта. Условия конкурса ему кажутся сомнительными: кантата «форма гибридная, состоящая из неуклюжего применения самого банального, что есть в опере, и из «симфонии с поющими действующими лицами». Она прививает смолоду вкус к театру и отдаляет молодых музыкантов от чистой музыки. «Когда жалуются на малое количество симфоний, которые Франция может противопоставить другим странам, в этом надо, может быть, обвинять Римскую премию» [3, с. 141].

Композитор отмечал растерянность от полной перемены, происходившей в жизни молодых лауреатов, беспорядок их эстетических взглядов, которая влияла на «посылки». Его беспокоит отсутствие взаимоотношений с римским обществом, «поскольку общество это столь же закрыто, сколь и негостеприимно по отношению к пансионерам виллы Медичи, молодая, чисто французская независимость, которых плохо

сочетается с римской чопорностью. Остается возможность путешествовать по Италии... Жалкая возможность, которая не может принести желаемой пользы из-за отсутствия связей в городах, через которые проезжаешь совершенно чужим человеком. Само собой разумеется, что связи эти было бы легко наладить, следовало бы только об этом подумать» [3, с. 162]. Музыкант ясно понимает, что итальянские впечатления не могут компенсировать отрыва от художественной жизни Парижа.

Несмотря на крайне отрицательные суждения о Римской премии, композитор остерегался опрометчивого закрытия конкурса, сомневаясь в возможности его замены. Высказанные им предложения касались постройки университета в обрамлении восхитительных пейзажей Италии, налаживания отношений с римским обществом, расширения географии путешествий лауреатов, допуска к соревнованиям девушек, а главное - предоставление победителю наставника – «честного человека, который преподаст им, что Искусство не обязательно ограничивается только произведениями, субсидируемыми правительством».

За период существования Римской премии ею были награждены Ф. Герольд (1812), Ж.Ф. Галеви (1819), Г. Берлиоз (1830), А. Тома (1832), Ш. Гуно (1839), Ж. Бизе (1857), Ж. Массне (1863), Г. Шарпантье (1887), Ф. Шмитт (1900), М. Дюпре (1914), Ж. Ибер (1919), А. Дютийё (1938). В то же время такие видные деятели искусства, как К. Сен-Санс, В. д'Энди были обделены Академией изящных искусств. Показательна история М. Равеля участвовавшего 4 раза и так и не удостоившегося премии на пике своей славы, что привело к «скандальному делу Равеля».

Таким образом, на примере раннего творчества Дебюсси становится очевидным влияние Римской премии на формирование молодого музыканта. Отрицательный опыт римского путешествия сказался на становлении его свободного мышления. Безусловно, все музыкальные композиции, связанные с конкурсом на соискание Римской премии, в том

числе сочинения, которые композитор посылал в академию нельзя отнести к наиболее зрелым и совершенным работам автора. И все же их можно рассматривать как переходный момент его музыкальных поисков.

Список литературы

1. Альшванг А.А. Клод Дебюсси. Жизнь и деятельность, мировоззрение, творчество. – М.: Музгиз, 1935. – 96 с.
2. Дебюсси К. Избранные письма / [сост., пер. А.С. Розанова]. – М.: Музыка, 1986. – 288 с.
3. Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы / [Пер. с франц. и комментарии А. Бушена]. – М.-Л.: Музыка, 1964. – 279 с.
4. Смирнов В.В. Клод-Ашиль Дебюсси: Краткий очерк жизни и творчества. 1862-1918. - 2-е изд., доп. – Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1973. – 87 с.

УДК 372.874

ЖУКОВСКАЯ ВЕРОНИКА СЕРГЕЕВНА

студентка 2 курса кафедры педагогического

образования, НОУ ВПО «ИДПИГО»

Беларусь, Витебская область, г.Новополоцк

РИСУНОК КАК ОСНОВА МАСТЕРСТВА ХУДОЖНИКА

Аннотация: В статье анализируется рисунок, как важнейшее средство изучения и отображения действительности, первооснова всего реалистического изобразительного искусства.

Ключевые слова: Рисунок, художник, мастерство.

Свои первые идеи, порой не вполне ясные даже самому себе, художник фиксирует в быстрых и приблизительных рисунках-набросках, затем он накапливает нужные наблюдения в рисунках-этюдах и, наконец, отыскивает будущую композицию произведения в рисунке-эскизе. Для

художника рисунок - это лучшая школа, которая учит его владеть, то есть пристально вглядываться в окружающий мир, сопоставлять, анализировать, глубже воспринимать и чувствовать увиденное. Постигание высот изобразительного мастерства, развитие художнического умения видеть и передавать увиденное в своих произведениях начинается именно с рисунка.

По своему характеру рисунки бывают очень разнообразными. Это и порывисто, почти мгновенно набросанные линии, которые постороннему глазу могут показаться просто каракулями, линии, которыми художник пытается для себя удержать мгновенное впечатление или мысль. Это и тщательно отделанные, вполне законченные тоновые изображения. Впрочем, и понятие законченности здесь очень своеобразно: самый быстрый, беглый рисунок может быть по-своему художественно выразительным, совершенным, а значит и законченным.

Основная часть получаемой зрительной информации основывается на восприятии очертаний, контурных линий, играющих основную роль в процессе узнавания предметов окружающего мира. Именно этот первоэлемент изображения - линия - выступает в рисунке особенно ярко.

Главная практическая задача обучения рисунку – это овладение основами реалистического рисунка, приемами и навыками рисования. Однако в то же время рисунок не должен превращаться в подобие выкроек для раскраски (если это рисунок под живопись). Важнее точных контуров развитое чувство формы и умение выразить ее пластические качества как тоном, так и цветом (если это живопись).

В рисунке существуют три приема работы карандашом: линией, штрихом, растушевкой. Если выполняется линейный рисунок, то следует избегать элементарной обводки скучной проволочной линией, это лишит рисунок не только объемно-пространственного ощущения, но и живости. Линия, если следует форме, подчиняясь ей, обязательно где-то усилится,

где-то станет слабей, где-то подчеркнет форму, где-то рыхло расплывется на плавных переходах. Специально думать о красоте проводимой линии не следует, это резко ограничит свободу рисовальщика, засушит линейный рисунок, да и сама линия, чаще всего будет выглядеть некрасиво, а скорее и фальшиво.

При работе штрихом, чтобы рисунок не выглядел затертым, неудачные места стараются поменьше трогать ластиком, а перекрывают их последующей штриховкой. Чтобы штрихи не сливались в однородную массу, в некую серую лепешку, а ложились именно как штрихи, отдельно друг от друга, оставляя микро просветы бумаги. Штриховать беспорядочно («соломой») нельзя. Штрих должен ложиться по форме предмета, подчеркивая его форму и структуру.

Растушевка как технический прием имеет одно коварное свойство: загрязняет, «засаливает» рисунок, создает глухие непрозрачные места. Но можно и им прекрасно овладеть. Не так важно чем проводится растушевка – боковой стороной мягкого карандаша, мягкой губкой или попросту смазыванием тона пальцем. Важно при растушевке сначала делать легкую моделировку, а затем насыщать более темные места последующим наслоением, не забывая о градации тона. Наконец, окончательно усилив самую мощную тень и выбрав ластиком светлые места, рисунок можно считать законченным.

Если рисунок в ходе работы слишком затемнен, то не надо отчаиваться и выбрасывать его, начиная новый. Нужно рисунок положить на горизонтальную плоскость, обильно посыпать на него хлебных (белых) крошек и круговыми движениями ладони легко протирать изображение до нужного ослабления тона. Потом стряхнуть крошки. Рисунок готов к дальнейшей работе.

Конструктивное рисование является эффективным способом достижения результата. В основе всей изобразительности лежат несколько

конструкций, научившись рисовать которые, можно рисовать все остальное. Искусство рисунка подвластно каждому, нужно для этого приложить максимум усилий и учиться с охотой. Имея первичные навыки в рисовании, необходимо как можно чаще упражняться в карандашной или любой другой любимой технике рисования. Чтобы научиться создавать сразу красивые рисунки, нужно освоить навыки грамотного расположения изображаемых предметов как на листе бумаги, как в пространстве. Также необходимо грамотно наносить штрихи, выполнять тонировку и (растяжку) при помощи карандаша, уметь рисовать объемные объекты и фигуры, применять технику передачи собственной тени фигур на бумаге, соблюдать композицию. Благодаря полученным умениям и навыкам ученик сможет передавать настроение в своих работах.

Список литературы

1. Павлинов П.Я. Для тех кто рисует: советы художника. – М.: Советский художник, 1965. – С. 3.
2. Савинов А.М. Методические принципы учебного рисования как основа теории и практики обучения академическому рисунку // Вестник университета Российской академии образования. – 2010. – № 5(53). – С. 90–94.

УДК 316.64.5

ГУРОВА ЮЛИЯ

студентка 2 курса кафедры культурологии и искусствоведения,

НОУ ВПО «ИДПИГО», г. Санкт-Петербург

ТОЛЕРАНТНОСТЬ – УТОПИЯ ИЛИ ДОСТИЖИМАЯ

РЕАЛЬНОСТЬ

Аннотация: В последние годы проблема толерантности является одной из наиболее сложных и неоднозначных для всего мира. Важно правильно понимать, что есть суть толерантность, во избежание кризисных для современного общества ситуаций. В достижении дружественных

межкультурных коммуникаций важным является не толерантность, а осознанность и добровольность.

Ключевые слова: Толерантность, интолерантность, утопия, терпимость

Человек в 21 веке живет в обществе, полном многообразия не только этнического, но и культурного. Демократическая система отношений в условиях глобализации призывает к толерантности, т.е. к взаимоуважению, отказу от насилия, достижению компромиссов путем сотрудничества. Необходимо сразу дать верное определение толерантности. Её стоит понимать, как «цивилизованный компромисс между сосуществующими и, так или иначе, конкурирующими культурными традициями, этническими, возрастными, национальными, религиозными и иными особенностями образа жизни. Компромисс этот включает в себя обоюдную готовность к определенным уступкам, при которых возникает возможность их мирного сосуществования» [1]. Своего рода «позитивный нейтралитет, терпимость к многообразию обычаев, вкусов, предпочтений» [1].

Истоки терпимости находятся в далеком прошлом, и ведут ко временам перехода человека от кочевого к оседлому образу жизни. [1]. В тех условиях принятие и взаимодействие выступало условием формирования прочного и процветающего общества. Взаимопонимание и сотрудничество затрагивали важнейшие сферы жизни – осваивание территории, общение с соседствующими общинами, устройство быта, ведение натурального хозяйства. Здесь каждый должен был внести свою лепту и толерантность выступала необходимостью. Чем более развитым становилось общество, тем больше человек забывал, на каком фундаменте была выстроена сложная система общечеловеческих взаимодействий. Появление рабовладения поставило точку в первоначальной и естественной толерантности. Гонения, распространившиеся на христиан,

продолжили процесс отвержения мирного сосуществования. Покончив с рабовладением, распространившееся христианство прибегло к крестовым походам и инквизиции, что также является противоположностью к толерантности. Религиозные убеждения способствовали расширению владений и исламского мира. Мусульмане дольше сохраняли рабовладение, держали «девичьи рынки» и гаремы. При этом раба отпускали в случае, если он принимал ислам. В целом, взгляд в прошлое может открыть нам, что знакомое на сегодняшний день мироустройство было организовано путем нетерпения, конфликта противоположностей в сильной или слабой мере. Следует заметить, что при обращении к истории примеры нетерпимости мы чаще находим на территориях Европы и Ближнего Востока. Обусловлено это, зачастую, религиозными убеждениями. Дальнему Востоку и Индии присущи гораздо более миролюбивые религии – индуизм, буддизм, синтоизм, конфуцианство. При этом отчужденность Китая и Японии от внешнего мира помогла сформировать и сохранить уникальную идентичность. Индия же подверглась вторжениям со стороны исламского мира.

Событийный ряд можно продолжить примерами европейской колонизации, часто имеющей страшные последствия. Основными целями вторжений и подчинения ведущими государствами более слабых являлись экономическое обогащение, использование дешевой или бесплатной рабочей силы, возможность размещения производственных комплексов, пользование природными богатствами колонизированных территорий. [5].

Интересен факт, что с 14 века Европа проповедовала гуманистические идеи, воспевавшие человека, но при этом человечество частично возвращается к рабовладению, называя это явление колонизацией. Не гуманизм ли позволил Европейскому человеку мыслить о своем превосходстве над менее прогрессивными традиционными государственными образованиями? Можно обратиться к наиболее

тяжелому примеру для огромного количества стран – крупнейшему вооруженному конфликту в истории. Вторая мировая война проходила под знаменем ничем не прикрытого нацизма. [7]. Подобное проявление нетерпимости является интолерантным. Иными словами, это провозглашение превосходства одной группы лиц над другими, и достижение ею признания путем насилия. [2]. Всплеск националистических идей также являлся одним из факторов распада некогда процветающей Югославии. Стоит не забывать, что в Югославских войнах присутствует и религиозная разрозненность. [7]. В 1978 году, во время исламской религиозной революции в Иране, была расстреляна студенческая оппозиция, а в 1979 году женщин заставили носить хиджаб. [7]. Появление радикального исламизма и исламофашизма являются и по сей день важнейшей проблемой человечества. Но истоки появления направленного террора находятся в необходимости защиты своей семьи и страны от нападения и притеснения. В таком случае некорректно называть джихад «священной войной», так как в исконном значении он не имеет цели нести смерть исключительно за веру. [3].

Анализируя вышеописанные исторические события можно заметить, что общество на протяжении тысячелетий существовало в борьбе противоположностей. В некоторых случаях противостояние работало на перспективу. Простейшим примером может послужить стремительными темпами развивающийся Китай, который является основным производственным центром, генерирующим множество прогрессивных идей. Несмотря на неоспоримые успехи Китая в наши дни, в конце 19 века стране пришлось бороться за самостоятельность под антииностранными лозунгами. [6]. Еще одним ярким примером является теракт «9/11» в Нью-Йорке, повергший в ужас весь мир, в очередной раз подтверждает сложность достижения мира. Участники террористической группировки «Аль-Каида» придерживались мнения, что «убийство американцев – как

военных, так и гражданских, а также их союзников – это долг каждого правоверного мусульманина, который должен использовать для этого любую подходящую возможность, где бы он ни находился» [7] и также «джихад является священным долгом каждого, если враги уничтожают исламские страны» [7]. Всем известно, что обе стороны, так или иначе, действовали методами насилия по отношению друг к другу. Как следствие, существует вероятность, что толерантность – это недостижимый идеал сосуществования. Объяснить это можно тем, что интолерантность всегда провоцирует аналогичную реакцию, перерастающую из самозащиты в открытую неприязнь.

В 21 веке мы часто слышим призывы к толерантному поведению, фиксируемые в различных сводах законов. Многонациональность европейских стран, определение сексуальных предпочтений, состояния здоровья, разнообразие религиозных убеждений и социальных статусов – все эти факторы определяют окружающую реальность. В 1970-х годах в Америке появился термин «политкорректность», определяющийся как «практика прямого или опосредованного запрета на употребление слов и выражений, считающихся оскорбительными для определенных социальных групп, выделяемых по признаку расы, пола, возраста, вероисповедания, сексуальной ориентации и т. п.» [7]. С первого взгляда может показаться, что это достаточная мера для устранения множества бытовых и общественных конфликтов. Но переименовав ряд категорий невозможно подвергнуть изменению мнение отдельной личности или группы лиц. Как утверждают критики, политкорректность искажает истинные моральные и культурные принципы и затушевывает проблемы. В таком случае возможно нарастание недовольства определенных сообществ. В качестве примера можно привести проведение парадов и митингов представителями сексуальных меньшинств и выдвижение ими требований законной регистрации однополых браков. Подобные действия

часто провоцируют неприятие гетеросексуалов, которые должны придерживаться позитивного нейтралитета и объяснять себе и своим детям, что это нормально. Также зарубежным священникам с недавнего времени предписано законом идти против Библейских законов и регистрировать однополые браки. [7]. Еще одним примером является общемировой вопрос о ношении хиджаба мусульманскими девушками в немусульманском обществе. В этом случае следует прибегнуть к термину «ассимиляция», что в социологии определяется как «этнокультурный сдвиг в самосознании определенной социальной группы, ранее представлявшей иную общность в плане языка, религии или культуры» [9]. В данном случае мы рассматриваем процесс включения иммигрантов в принимающее общество. Сложно определить единственно верную и толерантную позицию. С одной стороны, толерантно иммигранту пытаться придерживаться традиций новой социально-культурной среды, с другой стороны это ущемление прав на вероисповедание. В данном случае тяжело прийти к консенсусу.

С одной из подобных трудных ситуаций, с точки зрения толерантности, в настоящее время столкнулся Евросоюз, в частности Германия, вовремя не регламентировавшая стихийную миграцию переселенцев. Последствиями Ливанской гражданской войны и нестабильной ситуации в Сирии стало увеличение потока беженцев Ближнего Востока и Африки в страны Евросоюза. [7]. На данный момент для Германии это проблема, ставящая под угрозу местное население. Возрастающий уровень преступности, в частности насилие над женщинами и детьми (в том числе над беженками), является основным показателем неспособности властей полностью контролировать ситуацию. [7]. Европейская, в частности именно немецкая, толерантность не позволяет ущемлять права на убежище людей иной культуры и расы, при этом подвергает опасности законных граждан страны. Уже впусив сотни

тысяч иммигрантов, прийти к взаимопониманию и стабилизировать ситуацию будет крайне сложно. Подобный пример является ярким для определения излишней толерантности, усугубляющей ситуацию.

В заключение можно рассмотреть проблему с позитивной стороны. Во многом общество достигло успешной интеграции в систему общественных отношений, то только в случае, если окружающие условия стабильны. Сосуществование и взаимодействие миролюбивых представителей различных религиозных, политических, социальных, гендерных и пр. общностей достижимо, но с сохранением индивидуальности и свободы действий каждой личности. В этом случае следует не искать компромисс, который ограничит свободу обеих сторон, а совершать осознанные и добровольные акты примирения, ассимиляции, уважения и сотрудничества. В противном случае, прибегнув к попытке создать общество, полное абсолютной толерантности, мы получим Дивный Новый Мир из одноименного романа Олдоса Хаксли под лозунгом «Общность, одинаковость, стабильность». [10, с.4] Но за гранью утопии всегда присутствует оппозиция, для которой принятие явится великим испытанием.

Список литературы

1. Гивишвили Г. В., Гуманизм и гражданское общество. Толерантность и гуманизм [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://razumgu.ru/humanism/givishvili/41.htm> (дата обращения: 15.04.2016).
2. Толерантность как результат межкультурной коммуникации [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.grandars.ru/college/sociologiya/> (дата обращения: 22.04.2016).
3. Джихад. Цели [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения: 27.04.2016).
4. Ревякина Н. Гуманизм [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://files.school-collection.edu.ru> (дата обращения: 22.04.2016).

5. Колониализм. Цели приобретения колоний метрополиями [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения: 27.04.2016).

6. Чибиряев С.А. История государства и права зарубежных стран, Колонизация Китая [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://pravo.news/gosudarstva-zarubejnog> (дата обращения: 30.03.2016).

7. Вторая мировая война. Югославия. Распад Югославии. Исламизм. Исламская революция в Иране. Начало революции. Исламская культурная революция. Политическая корректность. История понятия. Терракты 11 сентября 2001 года. Мотивы. Лютеранство и гомосексуальность. Ассимиляция. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения: 27.04.2016).

8. Онлайн-газета, Газета.ru, ЕС объединяется против беженцев [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.gazeta.ru/social/2015/09/14/77553> (дата обращения: 03.05.2016).

9. Онлайн-газета, Mignews.com, Германия: Волна изнасилований в лагерях беженцев [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://mignews.com/news/politic> (дата обращения: 03.05.2016).

10. Хаксли О. О дивный новый мир!: [роман], пер. с англ. О.Сороки. – М.: АСТ, 2015 – (Эксклюзивная классика).

УДК 130.2

БУРОВА ЮЛИЯ

студентка 4 курса кафедры графики НОУ ВПО «ИДПИГО»,

г.Санкт-Петербург

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В ТОЛЕРАНТНОЙ КУЛЬТУРЕ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

Аннотация: Формирование культуры толерантности приобретает особую актуальность в свете современных процессов глобализации.

Толерантность базируется на восприятии национальных традиций, сохраняющих свое значение в культуре Санкт-Петербурга.

Ключевые слова

Толерантная культура, национальные традиции, Санкт-Петербург

Формирование толерантной культуры в обществе является одной из актуальных проблем современности, о чем свидетельствуют участившиеся акты насилия, терроризма, обострение межконфессиональных и межнациональных конфликтов, проявления нетерпимости практически во всех сферах жизни человека. Основопологающей мерой в данном аспекте стало принятие на международном уровне «Декларации принципов терпимости», подписанной в ноябре 1995 г. 185 государствами – членами ЮНЕСКО, как нормы межнациональных и межконфессиональных отношений. Эта проблема напрямую связана с принципиальными вопросами, которые касаются сущности человека, его самоидентификации, взаимопонимания с другими людьми т.д.

Основные принципы толерантности отражены в культурной политике России, определяемой А.Я. Флиером как «совокупность научно обоснованных взглядов и мероприятий по всесторонней модернизации общества» [1], которая в качестве инструментария использует такие социальные институты, как образование, воспитание, просвещение, философское, общественное и гуманитарное знание, а также религию и художественное творчество.

В современном мире культурная политика является важнейшим стратегическим фактором в формировании толерантных установок общества. Ее основные направления ориентированы, в том числе на сохранение национальных традиций, обладающих огромным потенциалом формирования у подрастающего поколения толерантности. Традиции обладают смыслами в культуре [2], которые в современном городе

формируют не только терпение, а искреннее принятие чужих взглядов, интересов и т.д. Проявление толерантности не означает терпимости к социальной несправедливости, отказа от своих убеждений, также как и навязывания своих убеждений другим. В первую очередь толерантность означает в широком смысле борьбу с расизмом, так как гражданские, политические и экономические права человека тесно связаны с социальными и культурными правами. И не только, это фундаментальная демократическая ценность, неременное условие формирования гражданского общества в принципе, развития современной цивилизации в мире, где темпы миграции не перестают расти, что неминуемо приводит к взаимодействию представителей разных культурных и религиозных общин, многонациональности государств, разнообразности конфессий и традиций.

В Санкт-Петербурге проживает много национальностей, представители многочисленных мировых конфессий. Исторически сложилось, что в Петербурге этнический состав населения был сложен и многолик. [3]. Люди разных национальностей и вероисповеданий были во всех сословиях и слоях общества, в разных профессиях; среди них были как сохранившие иностранное гражданство, так и принявшие российское. Были те, кто селился в Петербурге на достаточно длительный срок, и те, кто оставался здесь на всю жизнь, и, наконец, их обрусевшие, но не утратившие связи со своей диаспорой потомки. Представители наций внесли большой вклад в развитие Санкт-Петербурга с первых дней строительства города, и на сегодняшний день глубоко интегрированы во все сферы жизни города, что является неотъемлемым компонентом современной культуры не только города, но и России в целом.

Культурная политика Правительства Санкт-Петербурга нацелена на распространение среди петербуржцев толерантности, интереса и уважения к культурным ценностям и национальным традициям представленных в

Санкт-Петербурге этнических сообществ и преодоление негативных национальных стереотипов массового сознания. Таким образом, национальная культура выступает синтезом культур различных классов, социальных слоев и групп соответствующего общества. Своеобразие национальной культуры, ее неповторимость и оригинальность проявляются как в духовном (язык, литература, искусство, религия), так и в материальном аспекте. Освоение национальных традиций способствует гармоничному сосуществованию наций в едином пространстве города.

Совершенствование городской толерантной среды через сохранение и развитие всех представленных в Санкт-Петербурге культур и национальных традиций – важная часть усилий органов власти и гражданского общества по закреплению за Санкт-Петербургом не только роли культурной столицы России, но и мегаполиса с благоприятной средой для жизни и деятельности миллионов его жителей.

Список литературы

1. Флиер А.Я. О новой культурной политике России [Текст] / А.Я. Флиер // Общественные науки и современность, 1994. – № 5. – С. 14-15.
2. Санжеева Л.В. Смыслы традиции в культуре / Традиции в современном мире: культура, искусство, экономика: сборник научных статей / Под общ. ред. Л.В. Санжеевой. – СПб.: Астерион, 2012. – С.3-14.
3. Каган М.С. Град Петров в истории русской культуры. – СПб.: «Славия», 1996. – 480 с.

УДК 371:351.851

ГУКОВ ВЛАДИСЛАВ

студент 2 курса кафедры педагогического образования,

НОУ ВПО «ИДПИГО», г. Санкт-Петербург

ВЛИЯНИЕ МУЗЫКИ НА ФОРМИРОВАНИЕ ТОЛЕРАНТНОСТИ ШКОЛЬНИКОВ

Аннотация: В статье проанализирована музыка, как высшая форма проявления чувственных смыслов бытия формирует толерантность личности. Музыка создает благоприятную атмосферу общения и взаимопонимания между представителями разных культур, наций, религий и т.д. в том числе между школьниками.

Ключевые слова: Музыка, толерантность, функции, школьники.

В настоящее время в современном обществе складывается сложная ситуация, связанная с духовным кризисом и моральным упадком среди молодежи. Проблема развития толерантности у молодых поколений является, пожалуй, одной из важнейших проблем воспитания, на фоне обострения межэтнических отношений в многонациональных регионах России.

Современные ученые, проводя различные социологические и психологические исследования, признают огромное влияние музыки на толерантное поведение личности – т.е. музыкальный кругозор облегчает общение и взаимопонимание в непростом поликультурном обществе. Кроме того, любой музыкант назовет вам добрый десяток произведений, оказывающих психотерапевтическое влияние на человека: «Лунная» соната Бетховена и Соната ре-минор С. Прокофьева – для уменьшения раздражительности; Вальсы И. Штрауса – для уменьшения чувства тревоги и неуверенности; Венгерская рапсодия № 2 Ф. Листа, «Утро» Э. Грига, «Болеро» М. Равеля – для поднятия общего жизненного тонуса; «Времена года» А. Вивальди и т.д. [1]. Все они помогают преодолеть препятствия и

воспрянуть духом. Стало быть, возможности и функции музыки много шире, чем функции развлекательного характера, поэтому нет ничего удивительного в том, что и в воспитании толерантности музыкальное искусство может быть одним из главных помощников.

Понятие «толерантности» – нравственное качество, определяющее активную нравственную позицию и психологическую готовность к построению конструктивного взаимодействия личности с другими людьми, отличающимися от нее социальной, культурной, конфессиональной принадлежностью, интересами, потребностями, мировоззрением. Формирование толерантности начинается с раннего детства, когда закладывается первооснова человеческого общения, что отражается в функциях музыкального искусства, предложенных В.Н. Холоповой [2]. Так, она выделяет следующие функции: коммуникативную, отражения действительности, этическую, эстетическую, каноническую, эвристическую, познавательно-просветительскую, общественно-преобразующую, личностно-преобразующую. С позиции развития толерантности в поведении подростка эти функции выступают как направления профилактической работы педагога, каждая из них, с одной стороны, выступает во взаимосвязи со всеми другими функциями, а с другой – имеет специфику. По мнению М.И. Лисиной [3], подросток нуждается во взрослом человеке, но отнюдь не в каждом. Взрослый необходим как наставник, опора, ориентир. Воспитание молодого поколения – основная задача педагогов всех времен и народов.

В связи с этим, большое внимание на уроках музыки уделяется патриотическому воспитанию, направленному на формирование уважительного отношения к Родине, родным местам, историческому прошлому, родной культуре, собственному народу и народам России. Как отмечает Д.А.Пушик, «В школе надо знакомить детей с тем, чем могут гордиться и русский народ, и другие народы и в прошлом, и в настоящем,

и в области ...культуры, науки, искусства» [4]. Поэтому необходимо передавать знания о знаменитых людях, внесших вклад в становление музыкальной культуры, о музыкальных ценностях, которые составляют основу музыкального искусства, о народах, населяющих страну.

Таким образом, усвоение знаний даёт возможность ученикам почувствовать глубокое идейное единство, общность жизненного содержания в музыкальной культуре разных наций, ощутить процесс постоянного взаимовлияния, взаимообогащения национальных музыкальных культур.

Список литературы

1. Музыкотерапия [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.liveinternet.ru/> (дата обращения 02.06.2016).
2. Холопова В.Н. Функции музыкального искусства в профилактике агрессивного поведения [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.molych.ru/pedagogika/> (дата обращения 02.06.2016).
3. Лисина М.И. Модель развития общения [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://studopedia.ru/> (дата обращения 02.06.2016).
4. Пушик Д.А. Интеграция видов искусств на уроках музыкальной литературы в ДШИ как средство патриотического воспитания обучающихся [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.metodichka.org/novosty-obr/> (дата обращения 02.06.2016).

УДК 373.31

САВЕЛЬЕВА ЕКАТЕРИНА

студентка 2 курса кафедры народной художественной культуры,

НОУ ВПО «ИДПИГО», г. Санкт-Петербург

ФОРМИРОВАНИЕ ТОЛЕРАНТНОСТИ

В ТАНЦЕВАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Аннотация: Танцевальное искусство в современной культуре получило широкое распространение, так как именно в танце реализуется

творческое начало, формируется толерантное отношение к другим культурам и этносам, воспитывается терпимость в отношениях между членами коллектива. На примере работы студии современной хореографии «Дебют» мы видим, реализацию основ толерантности.

Ключевые слова: Толерантность, танцевальное искусство,

Понятие «толерантность» имеет множество коннотаций. [1]. Вместе с тем, необходимо отметить, что толерантность не равносильна безразличию, она принимается как образ жизни и предоставления о других культурах. В танцевальном искусстве толерантность, как и в других видах деятельности, означает уважение, понимание чужих культур, где человек имеет возможность самовыражения, проявления свою индивидуальность. Проявление толерантности в искусстве способствует воспитанию терпимости к проявлению девиантного поведения, социальной несправедливости, навязывания своих убеждений другим людям.

В современном танцевальном искусстве толерантность – основа общения учителя и ученика. [2] Сегодня в детской среде активно распространяются недоброжелательность, агрессивность, что проявляется повсеместно, в том числе и в искусстве. Взаимная нетерпимость через интернет, средства массовой информации, социальное окружение проникают и в танцевальное сообщество. Поэтому в первую очередь должны формироваться ценности и принципы необходимые для свободного развития этического, художественно-эстетического мировоззрения личности, отвергающего насилие, проявляющего терпимость к чужим культурам на основе диалога и взаимного уважения. Без «толерантности» невозможно функционирование современной танцевальной студии. Для танцевальной студии проблема воспитания толерантности актуальна сама по себе.

Студия современной хореографии «Дебют» существует уже более 20 лет. За время деятельности танцевальные коллективы студии стали

лауреатами международных и городских конкурсов, обладателем Гран-При международного телевизионного конкурса «Восходящая звезда». Успешному развитию коллектива способствует создание толерантной атмосферы, в которой каждый ребенок чувствует поддержку не только руководителя, но и своих единомышленников. За время существования танцевального коллектива в нем приняли участие дети многих народов, русские, евреи, корейцы, белорусы, украинцы и многие другие которые в результате общения стали, по мнению участников большой и дружной семьей.

В танцевальном коллективе необходимо проявлять терпение друг к другу, т.к. у всех разные данные, разные возможности и физическая подготовка. Несмотря на это, танцуют вместе на одной сцене, выстраивая рисунок танца, каждый стремится поддержать друг друга. Проявление толерантности мы видим в чувственных переживаниях за своих партнеров по танцу, понимание проблем человека и в какой бы точки земли мы не танцевали мы одна команда. Какой бы национальности, какого бы вероисповедания, какие бы принципы не были – мы одно целое. Единство коллектива складывается на основе воспитания, в том числе толерантности. Принимая участие в международных конкурсах и фестивалях, коллектив познакомился с многообразием культур, особенностями национальных традиций, с религиозными конфессиями, что расширило мировоззрение и стало основой в восприятии мультикультурного пространства.

В студии разработана система воспитательной работы, где главным направлением является толерантность, основанная на гуманистических принципах и этических правилах, позволяющих построить процесс взаимодействия с воспитанниками. Танцевальное искусство как средство формирования толерантности в танцевальном коллективе способно разрушить агрессию и невосприимчивость к другим чужим культурам. [3].

В процессе воспитания танец, несмотря на культурную и этническую среду воспитания ребенка, может способствовать интеграции культур народов мира. В процессе развития ребенок строит свою жизнь в соответствии с правилами, обычаями и традициями своего народа, при этом он не должен отторгать культуру других народов, сохраняя, таким образом, ценности своего этноса и толерантно принимая ценности других культур.

Также на занятиях студии «Дебют» [4] у учащихся развивается умение действовать сообразно полученным нравственным знаниям в реальных жизненных ситуациях. Наряду с этическими беседами, формирующими нравственные ценности ребенка, помогающими делать танцевальный коллектив более дружным, проводятся мероприятия, не связанные с танцевальным искусством, именно в них показываются реальные пути выхода из конфликта, создается толерантная атмосфера доброжелательности и сплоченности коллектива.

Анализируя процесс формирования толерантности в танцевальном коллективе, мы приходим к выводу, что толерантность – это понятие, требующее большой работы для того, чтобы стать обязательным условием развития творческого коллектива. Так как толерантность предполагает готовность принять других такими, какие они есть, и взаимодействовать с ними на основе согласия, устанавливать доброжелательные отношения с окружающими, развивать творческие способности, способность брать на себя ответственность и многое другое.

Список литературы

1. Понятие «толерантность» // Википедия. Режим доступа: <https://e.mail.ru/messages/inbox/> (дата обращения: 25.05.2016).
2. Халяпина Н.Л. Толерантность – новая основа педагогического общения учителя и ученика. Режим доступа: <http://school9.edukolomna.ru/local/images/school9/> (дата обращения: 25.05.2016).

3. Тишков В.А. О природе толерантности и нетерпимости. Режим доступа: <http://www.valerytishkov.ru> (дата обращения: 25.05.2016).

4. Студия современной хореографии «Дебют». Режим доступа: <http://ctis.spb.ru> (дата обращения: 25.05.2016).

УДК 7

ЯКОВЛЕВА ТАТЬЯНА

студентка I курса кафедры культурологии и искусствоведения,

НОУ ВПО «ИДПИГО», г. Санкт-Петербург

ЭКСПРЕССИОНИЗМ В ПРОИЗВЕДЕНИИ ЭДВАРДА МУНКА «КРИК»

Аннотация: В статье описывается художественный образ в экспрессионистической манере исполнения и использование образа в современной рекламе и т.д.

Ключевые слова: Экспрессионизм, Э. Мунк, Крик.

Созданная в промежутке между 1983 и 1910 годами серия картин норвежского художника Эдварда Мунка стала поистине «иконическим» образом экспрессионизма. «Экспрессионизм (от лат. *expressio*, «выражение») – течение в европейском искусстве эпохи модернизма, получившее наибольшее развитие в первые десятилетия XX века, преимущественно в Германии и Австрии. Экспрессионизм стремится не столько к воспроизведению действительности, сколько к выражению эмоционального состояния автора. Принцип выражения преобладает над изображением» [1]. Картина «Крик», как и многочисленные её варианты, является одним из самых загадочных шедевров в живописи. Некоторые критики считают, что сюжет картины – это не более, чем плод фантазии душевно больного человека, а другие видят в работе предчувствие экологической катастрофы. Но самое главное – это те эмоции, которые

вызывает картина и атмосфера, которую каждый зритель чувствует по-своему.

В фоновом пейзаже «Крика» изображён Вид Осло-фьорда с холма Экеберг в Христиании. Изначальное название на немецком, данное Мунком картине, было «Der Schrei der Natur» («Крик природы»). Художник предпринял несколько попыток запечатлеть на полотне поразившую его картину. Художник долго не мог найти подходящий образ, способный выразить охвативший его тогда ужас. В 1983 года он пишет тот вариант картины, который и войдёт в историю под названием «Крик». В первый раз она, как и предыдущие варианты, выставлялась под названием «Отчаяние», но позднее вошла в историю под названием «Крик». Биограф Мунка Атле Нэсс предполагает, что окончательный выбор названия был навеян стихотворением Вильгельма Крага «Крик», так как описание картины [2] можно воспринять в данном стихотворении.

По поводу обстоятельств создания «Крика» было высказано очень много разных мнений. Биограф Э. Мунка Сью Придо отмечает, что недалеко от Экеберга располагалась крупнейшая скотобойня в Осло, а неподалёку от неё находилась психиатрическая больница, в которой лечилась его младшая сестра. Астрономы предположили, что ярко-красный цвет неба, поразивший художника, был вызван извержением вулкана Кракатау в 1993 году, после которого в течение последующих нескольких лет по всему миру наблюдались красочные закаты. А искусствовед Роберт Розенблюм предположил, что существо на переднем плане могло быть навеяно видом мумии, которую Мунк, вполне вероятно, видел на всемирной выставке в Париже в 1889 году.

Этот образ неоднократно использовался в рекламе, комиксах, телесериалах, фильмах и мультсериалах. Маска из фильма «Крик» была вдохновлена как раз этой картиной. Внешний вид представителей инопланетной расы Тишина из сериала «Доктор Кто» так же навеян

персонажем Э. Мунка. Один из главных героев аниме «Another», по сюжету мультфильма вдохновляется «Криком» и пишет собственную картину. «Репродукция картины использовалась для обложки книги Артура Янова «Первичный крик», в дизайне альбомов групп Morgen (Morgen, 1969), Red Lorry Yellow Lorry (This Today EP, 1984), Clair Obscur (La cassette noire, 1982) и других» [2].

Э. Мунк создал четыре версии «Крика», используя различные материалы. В музее Мунка представлен один из двух вариантов, выполненных маслом, а так же один пастелью, в Национальном музее Норвегии выставлена наиболее знаменитая версия, написанная маслом, и единственная версия сюжета, выполненная пастелью, находится в частных руках.

Список литературы

1. Экспрессионизм [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Экспрессионизм> (дата обращения: 08.09.2016).

УДК 745/749

ИШЕЕВА ТУЯНА

студентка 3 курса, машиностроительный факультет,
ФГБОУ ВО «ВСГТУ», г. Улан-Удэ

ЮВЕЛИРНЫЕ УКРАШЕНИЯ БУРЯТ

Аннотация: Ювелирные украшения являлись внешней формой выражения не только этнического сознания, но и стойким этническим определителем-знаком, отличавшим «своих» от «чужих». В бурятских ювелирных украшениях материально воплощались традиционные представления об окружающем мире.

Ключевые слова: Ювелирные украшения, этническое сознание, этнический определитель-знак, буряты

Ювелирное искусство в целом часть культуры народов, часть истории различных эпох и общественных систем, начиная с древнейших времен и вплоть до наших дней. Буряты придавали большое значение украшениям, причем как женщины, так и мужчины. Ювелирные украшения являлись внешней формой выражения не только этнического сознания, но и стойким этническим определителем-знаком, отличавшим «своих» от «чужих», соплеменников от иноплеменников, сородичей от чужеродцев. В них материально воплощались традиционные архаические представления об окружающем мире. «Считается, что каждая этническая и даже родовая группа выделялась среди других с помощью ювелирных украшений в совокупности с прической и костюмным комплексом подчеркивала: свое индивидуальное своеобразие и неповторимость, свою этническую и половую принадлежность; магический оберег; социальный и возрастной статус индивида; положение индивида в обществе; материальное воплощение эстетических норм и представлений этноса; сакральную субстанцию (сулдэ - душ детей и животных)» [1, с. 132].

Ювелирные женские украшения бурят отличаются символикой и орнаментом. Например, традиционно у сартулов (одного из бурятских племен) ценились серебряные украшения со вставками из коралла (наиболее ценным считался розовый коралл), а также янтаря и бирюзы. Девушка «ценилась» по стоимости кораллов. У сартулов бытует выражение «тавши (цзоо) малы цэнтэ хуухэн» (девушка по цене 50 (100) быков), т.е. здесь подразумевается - сколько быков было уплачено за кораллы. Например, за крупный коралл платили 3-4-х летним быком, за коралл поменьше - 1-й коровой. Семья начинала собирать кораллы и готовить украшения с самого рождения девочки [3]. В среднем их вес составлял до 25-30 кг. Коралловые вставки можно увидеть не только на женских, но и на мужских украшениях как в одиночных гнездах - кастах,

так и на проволочных стержня, для чего их просверливали насквозь. С одной стороны такой коралл завершался цветочной розеткой, например, на дэнзэ (навершиях шапки), на тобшо (пуговицах). Все многообразие бурятских украшений по способу ношения подразделялось на следующие группы: головные, накосные, ушные, височные, височно-нагрудные, наплечные, поясные, боковые украшения [3].

Основным головным украшением является даруулга, или коралловый венок. Нагрудное украшение хоолопши состоит из пяти блях, постепенно утяжеляясь книзу, где находится самая крупная из них, необычного очертания. [2]. К нагрудным украшениям относятся гуу – это своего рода ладанки, в которых хранили тексты молитв или культовые реликвии. Гуу имели региональные различия по форме, так в Мухоршибирском районе наиболее излюбленными были круглые, гладкие гуу, для Закамны характерны полуовальные или квадратные формы, для селенгинских бурят - прямоугольные. В Тунке украшение подобного типа комбинировали с двойным или тройным рядом кораллового ожерелья и называли гуу - хоолобши. Ладанки агинских буряток были в основном округлой формы, диаметром 5-8 см. Некоторые изделия имели овальную и прямоугольную формы. Лицевая сторона покрывалась чеканным или гравированным узором, основные сюжеты такого рисунка были связаны с буддистской символикой. [3]

Своеобразным украшением замужних женщин Селенгинского района были футляры для кос шэбэргэл, иногда их носили с украшением туйба. Небольшие сережки, кольца, браслеты женщины носили ежедневно, их не снимали даже при выполнении домашней работы. Нарядные украшения делались из дорогостоящих материалов: золота, серебра, украшались вставками из кораллов, лазурита, малахита. Крупные по размерам, тяжелые по весу украшения надевались только по торжественным событиям. [3, с. 189].

Ювелирным украшениям буряты (как женщины, так и мужчины) придавали большое значение. Они служили не только для выполнения их прямого назначения - украшать, но и наделялись большим символическим смыслом - играли роль амулетов - оберегов, маркировали возраст и социальное положение индивида, утверждали переход личности из одного статуса в другой.

Список литературы

1. Галданова Г.Р. Закаменские буряты: Ист.-этногр. очерки: (Вторая половина XIX – первая половина XX в.). – Новосибирск: Наука. Сиб. отд-ние, 1992. – 172 с.
2. Санжеева Л.В. Традиционная одежда как элемент этнической культуры бурят (Проблемы исследования). – Улан-Удэ: ИПК ВСГАКИ, 2002. – 113 с.
3. Соктоева И.И. Традиционное творчество и народные промыслы Бурятии // Проблемы традиционной культуры народов Байкальского региона. – Улан-Удэ, 1999. – С. 188-192.

УДК 745/749

УБУШЕЕВ СЕРГЕЙ

студент 3 курса, машиностроительный факультет,
ФГБОУ ВО «ВСГТУ», г. Улан-Удэ

БУРЯТСКИЙ НОЖ

Аннотация: Бурятский нож – многофункциональный инструмент кочевника, применявшийся во всех сферах жизнедеятельности. Ножи (хутага) носили мужчины и женщины, различающиеся по размеру и декору.

Ключевые слова: Бурятский нож, белые и черные кузнецы.

Бурятский нож – в истории культуры был многофункциональный инструмент кочевника, применявшийся во всех сферах жизнедеятельности,

будь то приготовление пищи, забой скота, охота или самозащита. Ныне он во многом утратил свою функциональность, став декоративным предметом местного колорита,

Бурятский нож представлял собой простой утилитарный инструмент, без излишних украшений. Позже ножны и рукоять стали украшаться металлом, самоцветами, чеканкой украшалась и металлическая подвеска. Использовалось обычно серебро, излюбленный бурятами металл для украшений, иногда мельхиор. Не было принято и украшать костью. Золото не применялось ввиду дороговизны и труднодоступности.

Металлическая отделка могла быть простой, либо с фигурной чеканкой. В добуддийскую эпоху, предположительно, господствовали охотничьи и шаманистские мотивы, которые сохранялись и в более поздние периоды. На узорах заметно влияние буддийской культуры - часто изображались лотосы, драконы, львы.

Изготавливали ножи бурятские мастера кузнечного дела – дарханы. Они различались как «черные» и «белые». «Черный кузнец – хара дархан» работал по железу, изготавливал конскую сбрую, предметы бытового обихода. А «белый кузнец – сагаан дархан» работал с благородными металлами – золотом, серебром, поделочными камнями. Бурятские белые кузнецы – саган дарханууд создавали настоящие произведения искусства. Они работали в основном с серебром, золото использовали очень редко ввиду его дороговизны. Серебром украшали большинство железных изделий, как бытового, так и военного назначения. Наиболее древние образцы конской упряжи, охотничьего снаряжения и одежды украшены железными посеребренными пластинами. Ювелирные изделия мастера нередко украшали разноцветными кораллами и самоцветами. У забайкальских бурят-буддистов в дацанах были люди, специально занимавшиеся отливкой буддийских икон-статуэток и других предметов культа.

Сегодня эти неотъемлемый атрибут бурятской походной экипировки стал одним из основных элементов национального костюма, его украшением и символическим знаком. Ножи (хутага) носили не только мужчины, но и женщины, так как они являлись предметами первой необходимости. Издавна у бурят существовал обычай – при рождении сына отец заказывал для него нож, который передавался из поколения в поколение, символизируя символ чести, достоинства и продолжения рода. Также нож ценился богатством драгоценных металлов и художественным ювелирным исполнением, способствуя подъему и закреплению престижа и славы самого обладателя, так и его семьи.

Особенности бурятского ножа проявляются в геометрии клинка. Она продиктована условиями кочевого быта, главной частью которого являлся забой скота и разделка туш. Соответственно, при всей универсальности в первую очередь требовалось удобство именно для этих целей. Поэтому клинок бурятского ножа узкий, длинный и прямой. (В некоторых горных местностях Бурятии, правда, ножи охотников были короткими и чуть изогнутыми). Таким ножом было удобно забивать скотину на старинный манер кочевников – резким движением вогнав клинок через особое узкое место у основания черепа. Предварительно успокоенное животное не успевало испугаться, и мясо не портилось гормонами страха. Также узкий прямой клинок лучше всего подходит для разрезания суставов, не застревая в жилах.

Другая особенность в применении бурятского ножа – способ крепления к поясу. Его ножны прикреплялись к ножу не напрямую, а через особую пряжку-подвеску с цепочкой. Сам нож носили заткнутым за пояс, а подвеска с цепочкой предохраняли от случайной потери. Ножны классического бурятского ножа изготавливаются из дерева, нож лежит в них свободно или удерживается за счёт силы трения, приспособлений для дополнительной фиксации ножа в них не предусматривается. Рукоять -

также деревянная (иногда использовался рог), эллиптическая в поперечном сечении для удобства удержания, расширяющаяся к навершию.

В современных изделиях применяется экзотическая благородная древесина, в старину же использовались местные породы деревьев, растущие в данной местности. Гарда на бурятском ноже отсутствует, как и выемки под пальцы на рукояти. Возможно, это говорит о том, что нож в первую очередь служил бытовым инструментом, а не оружием.

Итак, мы можем проследить, как бурятский нож в своем изготовлении и применении прошел своеобразный путь от чисто утилитарного предмета к объекту ювелирного искусства, наполненного глубокими символическими смыслами.

Список литературы

1. Линховоин Л.Л. Заметки о дореволюционном быте агинских бурят. – Улан-Удэ: Бурят. кн. изд., 1972. – 101 с.
2. Очерки истории культуры Бурятии. – Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1972. – Т.1. – 490 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Акопян Ирина Шагеновна директор МБУДО «Десногорская ДМШ имени М.И. Глинки», г. Десногорск, Смоленская область, Россия, e-mail: irinaakopyan60@gmail.com

Андерсен Андрей Владимирович доцент кафедры педагогического образования НОУ ВПО «Институт дизайна, прикладного искусства и гуманитарного образования», член Союза композиторов, г. Санкт-Петербург, e-mail: underton@mail.ru

Асалханова Марина Викторовна кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии и искусства АОУ ВПО ЛГУ имени А.С. Пушкина, доцент кафедры театральной техники и технологии СПбГАТИ, член Союза художников России, член Союза театральных деятелей РФ, г. Санкт-Петербург, e-mail: m.v.asalhanova@mail.ru

Богачева Елена Михайловна заведующая фортепианным отделением МБУДО «Десногорская ДМШ имени М.И. Глинки», г. Десногорск, Смоленская область, Россия.

Бударин Николай Федорович кандидат технических наук, профессор кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин, ректор НОУ ВПО «Институт дизайна, прикладного искусства и гуманитарного образования», г. Санкт – Петербург, e-mail: idpi75@mail.ru

Бурова Юлия студентка 4 курса, НОУ ВПО «Институт дизайна, прикладного искусства и гуманитарного образования». Научный руководитель – Санжеева Л.В., д.культ., проф. каф. культурологии и искусствоведения, г. Санкт-Петербург

Галимова Наиля Вагизовна аспирант кафедры культурологии Северо-Кавказского государственного института искусств, г. Нальчик, e-mail: hudshkolanal@mail.ru

Графова Екатерина Саргеевна преподаватель, ГАПОУ МО «Московский Губернский колледж искусств», Талдомский филиал (Училище декоративно-прикладного искусства и народных промыслов), член ОО «Союз художников Подмосковья», г.Талдом, Московская обл. e-mail: grafovak@mail.ru

Гудкова Ирина Николаевна кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры «Социальный и технологический сервис», ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный университет технологий и управления», г. Улан-Удэ, e-mail: vasilina182007@mail.ru

Гурова Юлия студентка 2 курса, НОУ ВПО «Институт дизайна, прикладного искусства и гуманитарного образования». Научный руководитель – Санжеева Л.В., д.культ.н., проф. каф. культурологии и искусствоведения, г. Санкт-Петербург, e-mail: gurova404@mail.ru

Жуковская Вероника студентка 2 курса кафедры педагогического образования, НОУ ВПО «ИДПИГО». Беларусь, Витебская область, г.Новополоцк, e-mail: Veronica.mercedes@yandex.ru

Закорецкая Алла Николаевна старший преподаватель кафедры Художественно-компьютерной графики, Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского, г. Луганск, Украина, e-mail: Andre_Z59@mail.ru

Закорецкий Андрей Витальевич заведующий кафедрой Художественно-компьютерной графики, доцент, Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского г. Луганск, Украина, e-mail: Andre_Z59@mail.ru

Иванова Наталья Александровна заместитель директора МБУДО «Десногорская детская музыкальная школа, имени М.И.Глинки», г.Десногорск, Смоленская область, Россия.

Ирхен Ирина Игоревна доктор культурологии, доцент, профессор кафедры философии, истории и теории искусства, ФГБОУ ВПО Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, профессор кафедры педагогического образования НОУ ВПО «ИДПИГО», г. Санкт – Петербург, e-mail: yulianairk@mail.ru

Ишеева Туяна студентка 3 курса, машиностроительный факультет, ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный университет технологий и управления». Научный руководитель – Тыхеева Ю.Ц., д.филос.н., доцент, г. Улан-Удэ, e-mail: ubusheev2015@mail.ru

Кисиль Леонид Николаевич аспирант кафедры международного права юридического факультета, Санкт-Петербургский государственный университет, e-mail: leonidkisil@gmail.com

Кособуцкая Наталья Юрьевна доцент кафедры педагогики хореографии, аспирант культурологического факультета, ФГБОУ ВО «Челябинский государственный институт культуры», г. Челябинск, e-mail: nkosobutskaya@mail.ru

Клубникина Софья Анатольевна доцент кафедры культурологии и искусства АОУ ВПО ЛГУ имени А.С. Пушкина, член Союза художников России, г. Санкт – Петербург

Левина Татьяна Александровна аспирантка Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой, г. Санкт-Петербург, e-mail: talevina@mail.ru

Люц Ирина Федоровна кандидат педагогических наук, преподаватель ГБОУ «ГИМНАЗИЯ № 63» Калининского р-на, г. Санкт-Петербург, e-mail: lyic_irina@mail.ru

Набок Игорь Леонтьевич доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой этнокультурологии, заместитель директора Института Севера, РГПУ им. А.И. Герцена, г. Санкт – Петербург, e-mail: inabok@yandex.ru

Нигматуллина Алеу Галимулина студентка 2 курса магистратуры кафедры философии, теории и искусства, Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой. Научный руководитель – Ирхен И.И., д.культ., профессор, г. Санкт-Петербург, e-mail: alsou.girl@mail.ru

Нигматулина Елена Шамильевна учитель технологии МАОУ СОШ № 74 г. Ижевска, e-mail: kisa3x@mail.ru

Нигматулина Ольга Михайловна учитель технологии МАОУ СОШ № 74 г. Ижевска, e-mail: kisa3x@mail.ru

Никифорова Марина Александровна директор ГБОУ СОШ № 535 Калининского района, г. Санкт-Петербург, e-mail: scool535@mail.ru

Новикова Наталья Павловна студентка 2 курса магистратуры, Институт Философии Человека, РГПУ им. А.И. Герцена, г. Санкт-Петербург, e-mail: natalia-novikova94@yandex.ru

Петровский Дмитрий Ильич член Союза художников России, член Союза дизайнеров, лауреат и дипломант международных и всероссийских конкурсов, доцент кафедры рисунка и живописи НОУ ВПО «Институт дизайна, прикладного искусства и гуманитарного образования», e-mail: dp.49@mail.ru

Пономаренко Борис Борисович проректор по творческой работе НОУ ВПО «Институт дизайна, прикладного искусства и гуманитарного образования», профессор Международной Славянской Академии, член Союза художников России, член Международной ассоциации искусствоведов, член Северо-Западного Союза писателей, член СКИ (Международный союз эмальеров), лауреат международных и всероссийских конкурсов. г. Санкт – Петербург, e-mail: laolin@mail.ru

Руденченко Кристина Михайловна студентка 2 курса магистратуры кафедры философии, истории и теории искусства, Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой. Научный руководитель – Ирхен И.И., д.культ.н., профессор, г.Санкт-Петербург, e-mail: akatava2007@mail.ru

Рузанова Галина Владимировна доцент кафедры декоративно-прикладного искусства НОУ ВПО «Институт дизайна, прикладного искусства и гуманитарного образования», член творческого Союза художников, г.Санкт-Петербург, e-mail: idpi75@mail.ru

Савельева Екатерина студентка 2 курса, НОУ ВПО «Институт дизайна, прикладного искусства и гуманитарного образования». Научный руководитель – Санжеева Л.В., д.культ.н., проф. каф.культурологии и искусствоведения, г.Санкт-Петербург

Самбуев Дамдин Багучевич главный специалист Санкт-Петербургского государственного бюджетного учреждения «Конгрессно-выставочное бюро», г. Санкт-Петербург, e-mail: damdin.sambuev@gmail.com

Санжеева Лариса Васильевна доктор культурологии, доцент, профессор кафедры культурологии и искусствоведения, проректор по научной работе НОУ ВПО «Институт дизайна, прикладного искусства и гуманитарного образования», г. Санкт – Петербург, e-mail: LVSngeeva@yandex.ru

Скакун Анатолий Александрович, старший преподаватель кафедры культурологии и искусства ГАОУ ВО ЛО «ЛГУ им. А.С. Пушкина», г. Санкт-Петербург.

Слесарь Валерий Федорович преподаватель художественного отделения Детской школы искусств, Ленинградская область, Выборгский район, п. Первомайское, e-mail: lyic_irina@mail.ru

Талеева Анна Сергеевна преподаватель, ГАПОУ МО «Московский Губернский колледж искусств», Талдомский филиал (Училище декоративно-прикладного искусства и народных промыслов), член ОО «Союз художников Подмосковья», г.Дмитров, Московская обл., e-mail: grafovak@mail.ru

Тоуз-Нойман Бэла Матвеевна кандидат педагогических наук, доцент кафедры лингвистики и германистики Штутгартского государственного университета, г.Штутгарт, Germany, Германия, e-mail: belchov@mail.ru

Троицкая Анна Алексеевна кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии и искусствоведения НОУ ВПО «Институт дизайна, прикладного искусства и гуманитарного образования», г.Санкт-Петербург, e-mail: annatroitckaya@gmail.com

Убушеев Сергей студент 3 курса, машиностроительный факультет, ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный университет технологий и управления». Научный руководитель – Тыхеева Ю.Ц., д.филос.н., доцент, г. Улан-Удэ, e-mail: ubusheev2015@mail.ru

Хингеева Лариса Михайловна аспирант кафедры философии и культурологии, ФГБОУ ВПО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры», г. Улан-Удэ, e-mail: Khingeeva@mail.ru

Цабель Екатерина Zabel Ekaterina, Ателье Цабель, Баден-Вюртемберг, г. Штутгарт, Germany, Германия, дизайнер, e-mail: katja@atelier-zabel.com

Цынгунуова Евгения Тумэновна кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры «Социальный и технологический сервис», ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный университет технологий и управления», г. Улан-Удэ, e-mail: vasilina182007@mail.ru

Шкоркина Галина Паисьевна заведующая кафедрой дизайна НОУ ВПО «Институт дизайна, прикладного искусства и гуманитарного образования», доцент, член Союза художников России, г. Санкт-Петербург, e-mail: gshkorkina@mail.ru

Шкоркин Андрей Анатольевич доцент кафедры дизайна НОУ ВПО «Институт дизайна, прикладного искусства и гуманитарного образования», доцент, член Союза художников России, г. Санкт-Петербург, e-mail: koshka1913@bk.ru

Научное издание

АРТОСФЕРА

Перспективы развития и инновации

*Юбилейной международной научно-практической конференции,
посвященной 20-летию НОУ ВПО «Институт дизайна,
прикладного искусства и гуманитарного образования»,
состоявшейся 30 сентября 2016 г.*

ЦНИТ «АСТЕРИОН»

Заказ № 244. Подписано в печать 26.12.2016 г. Бумага офсетная.

Формат 60x84¹/₁₆. Объем 10,75 п.л. Тираж 100 экз.

Санкт-Петербург, 191015, а/я 83, тел./факс (812) 685-73-00, 970-35-70

E-mail: asterion@asterion.ru