

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

**АРТОСФЕРА:
ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ
И ИННОВАЦИИ**



Санкт-Петербург

2016

УДК 378.3
ББК 71.74
А 86

Утверждено к печати ученым советом НОУ ВПО
«Институт дизайна, прикладного искусства и гуманитарного образования»
протокол № 05/1516 от 28.01.2016 года

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

А86 Артосфера: Перспективы развития и инновации: Материалы международной научно-практической конференции, 4 декабря 2016 г. в НОУ ВПО «ИДПИГО» / Под общей ред. Л.В. Санжеевой. – СПб., 2016. – 189 с.: ил.

ISBN 978-5-00045-336-0

В сборнике материалов по итогам конференции содержатся статьи по научным проблемам культурологического, искусствоведческого, педагогического и художественного образования. Ученые, художники, преподаватели раскрывают актуальные вопросы научных исследований и творческих подходов в системе высшего, средне-специального и среднего образования. Сборник адресован специалистам, а также всем, кому интересна современная научная и творческая жизнь.

УДК 378.3
ББК 71.74

Коллектив авторов, 2016
НОУ ВПО «ИДПИГО», 2016

ISBN 978-5-00045-336-0

СОДЕРЖАНИЕ

НАУКА И ОБРАЗОВАНИЕ

<i>Набок И.Л.</i> Фольклор как предмет междисциплинарного исследования	5
<i>Санжеева Л.В.</i> Синергетическое моделирование культуры и искусства как научная тема Института дизайна, прикладного искусства и гуманитарного образования	25
<i>Ирхен И.И.</i> Художественное производство в современной России: константность и процессуальность	31
<i>Беляева-Сачук В.А.</i> Традиционные ремесла коренного населения Окинского района Республики Бурятия	42
<i>Бердичевский Е.Г.</i> Обеспечение инновационности рекламного дизайна....	50
<i>Тоуз-Нойман Б.М.</i> Художественные образы будд и бодхисатв в школах ваджраяны и махаяны	60
<i>Захарова Е.М.</i> Возможности реализации талантов и дарований молодежи в условиях социокультурного кризиса	69
<i>Самбуев Д.Б.</i> Национальный праздник как феномен культуры мегаполиса	78
<i>Гудкова И.Н.</i> Гуманитарные ценности в образовании	83
<i>Бударин Н.Ф.</i> Проблемы и перспективы развития Института дизайна, прикладного искусства и гуманитарного образования	89
<i>Никифорова М.А.</i> Цели и задачи инновационного проекта в общеобразовательном учреждении	93
<i>Преображенская И.В., Ясинская Е.С.</i> К вопросу об отличительных особенностях проектно-целевого подхода в системе дополнительного образования в рамках концепции Федеральной целевой программы развития 2016–2020 гг.....	97

ИСКУССТВО И ТВОРЧЕСТВО

<i>Пономаренко Б.Б.</i> Искусство повсюду – искусство в тебе	105
<i>Решетникова Т.С.</i> Баухауз: идеи и практика	108
<i>Цабель Е., Шкоркина Г.П.</i> Методы обучения дизайнеров (на примере Института дизайна, прикладного искусства и гуманитарного образования).....	121
<i>Асалханова М.В., Клубникина С.А.</i> Проектирование костюма как форма искусства и средство повышения творческой активности студента	125
<i>Федоренкова В.С.</i> Изучение лексики, связанной с декоративно- прикладным искусством эвенов, как средство формирования лингвокультурологических компетенций студентов	133
<i>Галимова Н.В.</i> Культурологический аспект детского творчества в духовной культуре Кабардино-Балкарской Республики	138
<i>Люц И.Ф.</i> К вопросу об отражении духовных смыслов в преподавании изобразительного искусства.....	146
<i>Слесарь В.Ф.</i> Скульптура как форма художественного познания	162
<i>Ариунтуяа М.</i> Театральное искусство как средство формирования творческой личности.....	170
<i>Хингеева Л.М.</i> Предметы шаманского культа в традиционной художественной культуре бурят.....	175
Сведения об авторах	186

НАУКА И ОБРАЗОВАНИЕ

УДК 398

НАБОК ИГОРЬ ЛЕОНТЬЕВИЧ

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

ФОЛЬКЛОР КАК ПРЕДМЕТ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Аннотация

В статье рассматриваются проблемы междисциплинарного исследования фольклора как наиболее адекватной синкретичной природе народного художественного творчества методологической парадигме. Дается критический анализ широко распространённой тенденции «размывания» границ фольклора, отождествления его с субкультурным творчеством, которая практически отрицает этнонациональную природу этого культурного феномена, сохраняющего и поддерживающего один из основных механизмов существования культуры – преемственность. Рассматриваются вопросы развития форм и методов современного бытования фольклора. Анализируются проблемы и возможности исследования фольклорной традиции и её перспективы в русле синергетической теории.

Ключевые слова

Фольклор, фольклористика, народная художественная культура, междисциплинарный подход, синкретизм фольклора, границы фольклора, современное бытование фольклора, синергетический подход к фольклору.

Сама постановка вопроса о междисциплинарности в исследовании феномена фольклора вряд ли является чем-то новым, но современная

культурная жизнь, появление новых, претендующих на универсальность, научно-методологических парадигм в исследовании социогуманитарных и художественно-эстетических явлений, к которым можно, например, отнести *синергетический подход*, заставляет вновь обратиться к проблеме междисциплинарности, взаимодействия наук, связи теории и культурной практики. В 2016 году исполняется 50 лет публикации программной статьи известного отечественного фольклориста В.Е. Гусева «*Фольклор. История термина и его современные значения*», в которой не только подробнейшим образом рассматривается сложная и противоречивая история появления, распространения и научных интерпретаций этого термина, но и даётся сохранившая свою актуальность методологическая установка на исследование обозначаемого им сложного культурного феномена, определяется статус фольклористики. «Конечно, пишет В.Е. Гусев, - каждый элемент фольклора может быть объектом специального изучения: словесный — литературоведения, музыкальный — музыкознания, игровой — театроведения и т. д., в особенности в тех случаях, когда эти элементы рассматриваются в их отношениях с литературой, музыкой, театром и т. д., как своего рода эмбрионы этих видов искусства. Но для изучения этих отдельных элементов не было бы необходимости в специальной науке — их с успехом могли бы изучать соответствующие прикладные дисциплины литературоведения, музыкознания и т. д.». Однако существует фольклор как нечто целое, как *относительно самостоятельная* область культуры, со своими специфическими признаками и закономерностями развития, обладающая безотносительной ценностью, и он заслуживает специального изучения как сложное, комплексное, синтетическое явление. И такое изучение уже не может быть простой суммой разрозненных усилий литературоведов, музыковедов, театроведов, искусствоведов, этнографов. Только ясно осознав сложность, комплексность и вместе с тем принципиальную однородность составных элементов своего предмета,

фольклористика обретет самостоятельную жизнь как наука синтетическая и займет свое место в ряду других общественных наук» [1]. Между тем, как само содержание понятия «фольклор», так и методология исследования этого явления культуры остаются до сих пор предметом многочисленных дискуссий, отражающих в целом основную «болезнь» современного гуманитарного знания — отсутствие необходимого теоретического и методологического «консенсуса» между его различными отраслями, их разобщённость, сочетающаяся нередко с неоправданными претензиями на теоретическую монополию в области исследования того или иного феномена. Увы, *фольклористика* и сегодня демонстрирует свою неспособность к интеграции различных подходов и ракурсов исследования и к тому же отчётливо «распадается» на видовые, мало связанные друг с другом «отрасли». Так, безусловно, специалисты в области устного литературного творчества, музыкальной фольклористики, народной хореографии и народного изобразительного искусства не только пользуются разным понятийно-терминологическим аппаратом, отражающим художественную специфику предметов их исследований, но, очевидно, по-разному представляют себе статус и принципы современного бытования фольклора.

Очевидно, не вина, а, скорее, беда фольклористики состоит в том, что методология междисциплинарных исследований находится только на начальной стадии своего становления, что современная привычная стратификация социальных и гуманитарных наук явно не отвечает потребностям комплексного анализа таких сложных, синкретичных по характеру феноменов культуры как фольклор. Кроме того не прекращаются дискуссии по содержанию понятия «фольклор» в диапазоне от устного народного вербального (литературного) творчества до отождествления со всей традиционной культурой [2]. Например: в юридических документах Всемирной организации защиты

интеллектуальной собственности (ВОИС), касающихся защиты и охраны культурного наследия коренных народов, всё это наследие делится на две группы – ТЗ (традиционные знания) и ТВК (традиционные выражения культуры). В качестве синонима второго (куда включается всё, кроме знаний, т.е. вся традиционная культура) официально принят термин «выражения фольклора». Таким образом, получается, что термин фольклор «обнимает» почти всю традиционную культуру, т.е. происходит своеобразное возвращение к самому первому определению этого понятия, сформулированному ещё в XIX в., от которого затем наука отказалась. Хотя сегодня, судя по программе и содержанию состоявшегося 3 - 8 февраля 2014 г. в Москве III Конгресса фольклористов всё же торжествует художественно-эстетическая интерпретация термина, понимание его как *народной художественной культуры* во всём её видовом и жанровом многообразии, включая и изобразительное, и декоративно-прикладное, и танцевально-пластическое, и музыкальное творчество [3]. В понимании культурного статуса фольклора особую сложность представляет его *синкретичный характер*, связанный не только с переплетением и взаимопроникновением разнохудожественных начал, но и с постоянным преодолением границ духовной, художественной и материальной культур. Один из крупных отечественных фольклористов Б.Н. Путилов писал о фольклорной традиции следующее: «Реальность такова, что в этой традиции множество явлений переходного порядка, находящихся на грани искусства и неискусства, переходящих эту грань то в одну, то в другую сторону. Что особенно существенно и с чем нельзя не считаться – это пронизанность эстетическим началом всего массива традиционной культуры. Любые предметы – орудия труда, инструменты, утварь, одежда, постройки и т.д. и т.п. – при всей своей прагматической целесообразности, так или иначе художественно окрашены и нередко могут рассматриваться как произведения искусства» [4]. В качестве примера здесь можно

привести и традиционную установку одного из коренных народов Западной Сибири – ханты, согласно которой завершающей стадией изготовления любого предмета (посуды, инструмента, детской люльки и т.п.) должна быть его орнаментация, иначе предмет считается незавершённым.

В то же время, к числу губительных, на наш взгляд, тенденций можно отнести происходящее сегодня теоретическое «размывание» самого понятия «фольклор», широко распространённое отождествление его с тем, что можно назвать *«субкультурным творчеством»*. Отсюда – фольклор туристов, альпинистов, парашютистов, студентов, пожарных, заключённых, офисных менеджеров, фолкнет (интернет-фольклор), и, увы, «освящённое» авторитетными исследователями, соответствующее представление о том, что носителем фольклора является каждый человек, любая группа в *любых* своих «творческих» проявлениях. Тот же В.Е. Гусев писал в 2001 году следующее: «...Следует сказать, что фольклор как субкультура в целом создается любой социальной и этнической общностью, *любой группой или любым коллективом*, ощущающими потребность в «неофициальном» самовыражении, в общении между составляющими их индивидуумами и в передаче произведений своего творчества другим группам и коллективам (солидарным или оппозиционным)...» [5]. Рассмотрение фольклора как субкультурного творчества получает и серьёзное «культурологическое» обоснование. Так, предлагая новое определение традиционной культуры, А.В. Костина утверждает, что определяющим фактором здесь должно является формирование «коллективной личности». Именно «воспроизводство» такого типа личности позволяет, по замыслу автора, поставить в «один ряд» и племенную, архаическую культуру, и народную (то есть, простонародную), и современные субкультурные общности, напоминающие квазиэтнические социокультурные образования» [6].

В основе нового понимания фольклора лежит убеждение в том, что творческая составляющая фольклора в Новое время *переместилась* из деревни в город, и для описания многообразия и своеобразия «творческих выражений» городских субкультур был предложен новый (и вполне «удобный») термин – *«постфольклор»*, сегодня уже прочно вошедший в исследовательский лексикон фольклористики [7]. Отличительной особенностью этого феномена является то, что он возник не на основе преемственности с традиционным фольклором, а как «ответ» на определённые процессы в городской культуре. Действительно, в различных неспециализированных культурных городских практиках присутствуют некоторые типологические «признаки» фольклора. Они обнаруживаются и в детском сочинительстве, и в творчестве аутсайдеров, маргиналов, широко представленных в интернет-пространстве графоманов и т.д. Но может ли это считаться достаточным основанием для причисления всех этих явлений к фольклору? Думается, что нет. Ведь народное фольклорное творчество является исходным, базовым для всех последующих, прежде всего художественных, направлений. Вся история отечественной фольклористики, связанная с бережным собиранием и осмыслением образцов народного творчества (словесного, музыкального, танцевального, изобразительного), основывалась на другом, *этнонациональном* понимании фольклора, рассматривая его как носителя духовных ценностей, традиций, как выражение национального мироощущения, как один из тех элементов, который обеспечивает преемственность культуры в её развитии, сохранение базовых, фундаментальных национальных ценностей.

Описанный выше «универсалистский» подход к фольклору, таким образом, отрицает то, что, на наш взгляд, лежит в основе «фольклорного сознания» [8] – способность отражать в *синкретической целостности* специфическую *этническую картину мира*, этническое мироотношение –

его Космос-Психо-Лого (Г.Гачев), выполнять множество функций в реальной культурной жизни этноса, служить эффективным средством этнической идентификации и *межэтнической и межкультурной коммуникации*. Очевидно, что указанная тенденция «субкультурализации» фольклора связана и с общей ситуацией в отечественной этнологии, теряющей современный смысл понятия «этнос», *«мятущейся»* между примордиалистским и конструктивистским пониманием этничности, между этническим и политико-гражданским определениями нации.

На наш взгляд, традиционная народная художественная культура сегодня существует и развивается «параллельно» с современной профессиональной художественной культурой, корреспондируя с ней, и находясь с ней в отношениях взаимозависимости и взаимовлияния. Более того, она остаётся важнейшим источником современного профессионального творчества, «питая» его не только идеями, образами, выразительными средствами, но и являясь определённым фундаментом критериев оценки «художественности», постепенно утрачиваемых современным искусствоведением и художественной критикой в процессе постмодернистского размывания границ искусства. Фольклор (или традиционная народная художественная культура) выполняет важнейшую функцию – сохранения самого механизма существования культуры – *преемственности*, разрушаемого сегодня глобализаторским, коммерческим пониманием культуры как продукта потребления «здесь и сейчас». Следует помнить, что видовое и жанровое многообразие современного искусства по существу исторически выросло именно из многообразия искусства народного, «непрофессионального». Это произошло в процессе «разложения» первоначального синкретизма и развития, обособления специализированных видов художественного творчества.

Сегодня в художественной культуре, очевидно, наступает фаза движения к «новому единству», *синтетическому*, предполагающему

интеграцию уже развитых (и в значительной мере обособившихся) видов художественного творчества. Об этом свидетельствует, в частности, нарастающая тенденция преодоления, даже разрушения видовых и жанровых границ профессионального художественного творчества. В этой ситуации в значительной степени сохраняющая свой первоначальный синкретизм народная художественная культура может восприниматься как некий образец утраченной цельности и комплексности художественного мировосприятия. Своеобразный «возврат» к исходным ценностям, к этническим традициям — не декларация, не «романтическая» программа, а социокультурная реальность. Так, говоря о мифологии, профессор Т.А. Апинян совершенно справедливо отмечала: «Культура XXI века будет основываться на символе, образе, о чем свидетельствуют системы коммуникаций и информации, мыслящая и говорящая знаками: от знаков на улицах и в метро до компьютерного языка и визуальных картин, на которые приходится основная доля всей информации. “Компьютерная” эпоха создает виртуальную реальность, по своим законам, форме существования и характеру аналогичную мифологической. Одновременно в массовом сознании усиливается влияние астрологии, магии, мифологического *fantasy* и т.п. Все это позволяет говорить не только о принципиально новом типе культуры, но и возврате на новом витке цивилизации к дорациональному, мифологическому сознанию — о мифологическом ренессансе» [9].

Самой сложной проблемой остаётся *современное бытование фольклора*, его уровни, способы, средства. Сегодня можно говорить о трёх основных формах его современного существования — *аутентичной* (сохраняющаяся первичная, передаваемая в основном в устной форме традиция как ценнейший первоисточник); *музейной* (в виде собранных и зафиксированных в письменных или иных формах образцах) и *фольклористической* (в современном художественном творчестве - либо

как элемент художественно-образной системы творчества профессиональных композиторов, писателей, художников, либо как сценический «эквивалент» в творчестве современных фольклорных коллективов). Этот последний вариант, позволяющий включить фольклор в современную коммуникацию, сделать его эстетически актуальным, на наш взгляд, требует особого внимания и особого профессионализма.

Именно с этим вариантом бытования фольклора связаны самые большие трудности и противоречия в развитии традиционной народной художественной культуры. Подъём фольклорного движения в нашей стране начался в первой половине 60-е годы — появилось множество музыкальных, музыкально-хореографических ансамблей, студий, репертуар которых был основан на фольклоре народов СССР. Это был период подъёма фольклористики как науки, и возникновения «неофольклорного направления» в академической музыкальной традиции, связанного с именами композиторов Г. Свиридова, Р. Щедрина, В. Гаврилина. В это же время появляются и «писатели-деревенщики».

В 1969 г. Фольклорная комиссия Союза композиторов РСФСР провела в Москве первый этнографический концерт, в котором участвовали аутентичные фольклорные исполнители из разных областей России. Общество, по словам Е.Д. Андреевой, «потянулось к освоению своих культурных корней, к «почве», к познанию исторического прошлого, к сохранению связей с прошлым» [10]. Обилие самостоятельных коллективов, пытающихся исполнять народную музыку, вынося её на сцену, на массовую городскую аудиторию породило феномен получивший название музыкальной «фольклоризм» или «вторичный фольклор». Его «вторичность» (и неизбежная неаутентичность) была связана с тем, что фольклор «вырывался» из своей культурной среды, из естественного бытования, из того синкретичной целостности, которая была формой его существования. Более того, попытки профессиональных фольклористов

максимально приблизиться к народной манере исполнения не привели к желаемому результату, так как наткнулись на неожиданные серьёзные сложности. Е.Д. Андреева пишет: «Когда фольклористы стали записывать на магнитофоны интервью с народными исполнителями, выяснилось, что существует своего рода народная «теория» со специфической терминологией, которая опять же в устной форме описывает мельчайшие закономерности строения «партитуры» музыкального фольклорного произведения» [11]. Это была особая «музыкально-фольклорная субкультура», существующая по своим законам и труднодоступная представителям городской субкультуры. В результате образовалось два фольклорного движения - потока: один из них продолжал «постигать» тайны аутентичного фольклора, другой – обратился к популяризации своих «квазифольклорных» опытов, к «завоёвыванию» массовой аудитории.

Самым значительным явлением в фольклорном движении стало появление в 1974 г. на «официальной» сцене фольклорного ансамбля *Дмитрия Покровского*, ставшего на многие годы эталонным. Главным в творческом кредо Д. Покровского было сочетание максимального «погружения» в аутентичное народное искусство с исполнительским профессионализмом, с решением, прежде всего, художественно-эстетических задач. Его убеждением было признание неоднородности и неравнозначности народного искусства, в котором есть и общедоступный «примитив» и «гениальные художественные находки», оценить которые по достоинству могут не все [12]. Наконец, в 1989 г. образовался Российский Фольклорный Союз (РФС), в котором объединились фольклорные коллективы самых разных направлений и жанров, база которого по фольклорным ансамблям (из 78 регионов) сегодня составляет 900 единиц и большую аудиотеку. В то же время творческое общение коллективов, фестивали и смотры не могли решить главной задачи – выработать такую

модель адаптации фольклорного материала к сцене, которая бы сохраняла уникальные и этноспецифические эстетические ценности фольклора, способствовала бы тому, что является одной из главных задач союза – ревитализацию, возрождение фольклорного творчества. Более того, неизбежная ориентация на массового слушателя-зрителя привела к усилению роли коммерчески ориентированной зрелищности, к образованию устойчивых стереотипов. Это особенно заметно сказалось, в частности, на репертуаре казачьих ансамблей, в котором стали преобладать «плясовые» и «строевые» номера. В результате, по справедливому замечанию Е.Д. Андреевой, - «представление о музыкальной культуре казаков постепенно становится однобоким, неполным, искажённым» [13].

В какой степени сегодня реально достижение целей, которые ставит перед собой РФС – «этнографически достоверное воссоздание и интерпретация традиционной культуры»; «участие в восстановлении и укреплении системных связей фольклора как важнейшего компонента национальной культуры»; «содействие в поддержании и развитии условий естественного бытования и воспроизводства фольклорных традиций» [14]. Ведь это, очевидно, предполагает действия в той конкретной среде, которая является «культурным контекстом» фольклорного творчества, что вряд ли возможно осуществить. В 2006 г. была опубликована статья одного из лидеров РФС О.А. Ключниковой «О новой парадигме фольклорного движения», которая, практически содержала попытку ответа на данный вопрос. «Традиционная культура, пишет О.А. Ключникова, - передавалась из поколения в поколение естественным путем в пределах крестьянской общины. Сейчас такой ход вещей невозможен: разрушено село, прервалась линия естественной передачи, ушли в прошлое многие традиции и держащие ее общественные скрепы. Воссоздание механизма преемственности в культуре стало предметом постоянного поиска и

экспериментов фольклорных групп и научной работы всего фольклорного сообщества...все вместе мы пришли к осознанию необходимости сохранить практику создания ценностей культуры, продвигаясь от внешнего к внутреннему, от целого к частному, от звука к диалектному интонированию, от образа костюма к осознанию его эко-культурной составляющей, от точного воспроизведения структуры песни — до мельчайших подробностей и овладения самими законами варьирования, присущими данной традиции» [15].

Здесь чрезвычайно много зависит от взаимодействия теории и практики. Возвращаясь к заявленной нами основной проблеме – проблеме междисциплинарности в исследовании фольклора, отметим, что в системе гуманитарного знания, основным научным междисциплинарным «интегратором» исследования фольклора, осмысления практики его современного бытования могла бы служить именно *культурология*, изначально ориентированная на выявление общих закономерностей развития и функционирования системы культуры и отдельных её компонентов. Но таких исследований чрезвычайно мало, что, на наш взгляд, связано, прежде всего, с реальной практикой жёсткой (и явно устаревшей) стратификации социально-гуманитарного знания и, соответствующей, ей системы профессионального образования. Всё же в качестве примера приведём исследование И.С. Давыдовой, в котором теоретическая культурологическая рефлексия непосредственно связана с творческой деятельностью в области сценического освоения фольклора коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока – чукчей, эскимосов, коряков, ительменов, ханты, нанайцев, нивхов и др. Необходимо учесть, то, что, в северных и арктических регионах (в отличие от индустриализированного центра России) ещё сохраняются, доказывая свою жизнеспособность и жизнестойкость, традиционные системы жизнеобеспечения, традиционный образ жизни, т.е. в определённой мере

сохраняется социокультурная среда для жизни и межпоколенной трансляции фольклора, народного художественного творчества. Речь идёт о сценической деятельности одного из старейших северных фольклорных коллективов России – фольклорного театра-студии «Северное сияние», основателем которого в 50-х годах XX века (ещё до упомянутого «фольклорного взрыва» 60-х годов) стала *Татьяна Фёдоровна Петрова-Бытова* – последовательница эстетики «свободного танца» Айседоры Дункан, страстный пропагандист северного искусства. Студенческий творческий коллектив возник на базе факультета народов Севера (ныне института народов Севера) Ленинградского государственного педагогического института им. А.И. Герцена (ныне РГПУ им. А.И. Герцена). В начале основной и единственной его задачей было привлечение к освоению своей родной культуры студентов – северян, представляющих более 20-ти коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока. В начале 90-х годов с приходом нового художественного руководителя И.С. Давыдовой – чукчанки по национальности, выпускницы оперно-режиссёрского отделения Ленинградской консерватории, с началом научного и творческого курирования коллектива со стороны кафедры этнокультурологии, задачи коллектива существенно усложнились – теперь он стал своеобразной научной, творческой и образовательной лабораторией северного фольклора. Именно здесь выработывалась и сценически реализовывалась новая художественная технология сценической подачи фольклорного материала, неискажающей адаптации фольклора к условиям современной культурной коммуникации. Так была выработана концепция *фольклорного театра* народов Севера, реализованная, частности, в жанре *концерта - спектакля* «Голос яраара». Спектакль был успешно представлен в начале 2000-х годов на многих серьёзных профессиональных площадках, в том числе на сцене одного из старейших театров Европы - Teatro Regio di

Togino (Туринской Королевской оперы), в Ярославской филармонии и многих других.

Рассмотрим некоторые существенные моменты этой концепции. Прежде всего, она основывается на одном из важнейших *имманентных свойств* фольклора - «*театральности*», строящейся на глубокой интеграции элементов различных художественных «языков» - музыкального, изобразительного, танцевального и генетически, очевидно, связанной с ритуально-обрядовой культурой. В этом смысле, по справедливому замечанию И.С. Давыдовой, не театр предшествует «театральности», а, наоборот, театральность предшествует театру и лежит в основе его становления как вида профессионального искусства. [16]. Сценическое воплощение фольклора требует, прежде всего, сохранение его синкретизма – глубокой взаимосвязи, взаимопереплетения слова, музыки, танцевальной пластики, образной символики костюма. В фольклорном театре (в жанре концерта-спектакля) используется не сюжетная, а своеобразная эмоционально-эстетическая, интонационная драматургия, не требующая перевода (хотя вокальные номера, живое вокальное сопровождение танцев звучит на родных языках) – она построена на эмоциональном восприятии образов, где доминанта и связующий эстетический лейтмотив – звук ярара (бубна). Кроме того – сценический материал концерта-спектакля - своеобразная этнокультурная мозаика, складывающаяся в единое целое из разнообразных разноэтничных (чукотских, эскимосских, корякских, нанайских, нивхских, якутских, русских) номеров – вокальных, вокально-танцевальных, инструментальных, пантомимических, игровых. Например, сценические манипуляции с важным сакральным символом культуры обских угров – медвежьей головой – были в своё время вполне закономерно восприняты национальной интеллигенцией как некорректное отношение к национальной культуре, и даже оскорбление национальных чувств.

Следует в то же время отметить, что, к сожалению, сегодня вынесение фольклора на сцену, на практике нередко превращается во внешнее, имеющее в основном коммерческий смысл «сувенирное» манипулирование культурными символами (атрибуты, национальная одежда), и оказывается чрезвычайно далёким от подлинного смысла, подлинного духа народной культуры, превращаясь в экзотический «сувенир» для туристов. Сценический вариант фольклора *не может не отличаться* от исходного, аутентичного. Здесь многое диктуют особенности сценической коммуникации, «законы сцены», но главное заключается в том, чтобы до зрителя было донесено основное – духовный, нравственный смысл, высокая эстетика народного художественного мироотношения и мировосприятия, и своеобразный народный «природо- и антропоцентризм» - вера в ценность и красоту человека, красоту его голоса, пластики, возможность его гармоничных отношений с природой «вне» и «внутри» себя.

При этом возникает ещё одна сложная проблема, заслуживающая, на наш взгляд, особого внимания. С культурологической точки зрения художественно-эстетическая интерпретация фольклора, практически отождествляющая фольклор с народной художественной культурой, предполагает его обособление от *ритуально-обрядовой культуры*, имеющей чаще всего сакральный нехудожественный смысл, иное предназначение, иные цели и принципы организации. Здесь реальное синкретичное целое культуры, взаимопереплетённость и взаимопроникаемость различных его компонентов (обрядовые песни, ритуальные танцы, шаманские пляски и т.д.) вступают в явное противоречие с теоретическими построениями, с необходимостью теоретической дифференциации, структурно-морфологического анализа культурных феноменов. Широко распространённые (особенно в практике самодеятельных фольклорных коллективов) попытки «сценической

презентации» сакральных по смыслу обрядов и ритуалов часто оказываются недостаточно корректными, так как неизбежно ведут к трансформации и деформации культурного смысла [17].

Наконец, говоря о междисциплинарности, о связи теории и культурной практики, нельзя не затронуть уже упомянутую выше *синергетическую парадигму* развития современного научного знания, главной методологической установкой которой является именно междисциплинарность, в частности, интеграция естественнонаучного и социогуманитарного знания, универалистский подход к феномену развития как такового. *Синергетический подход*, который сегодня некоторыми исследователями рассматривается как принципиально новая парадигма научного познания, «новое мировидение» непосредственно вырос из *системного подхода*, и может рассматриваться как его продолжение и конкретизация [17]. Г. Хакен называл её «частью общего системного анализа», а одним из пропагандистов применения синергетики в отечественной гуманитарном знании стал крупный отечественный культуролог М.С. Каган [18], много сделавший в своих фундаментальных трудах для эффективного внедрения в теорию и историю культуры системного подхода. Одним из интереснейших направлений исследований в духе синергетики как теории *саморазвития систем*, несомненно, является т. н. *сетевой подход*, действительно, давший интереснейшие сведения о строении, характере организации художественных, мифологических и религиозных текстов, подтверждающие универсальный характер законов системы. Авторы статьи, посвящённой сетевому подходу, отмечают: «В последнее время структурные свойства языка, тексты литературных произведений и тексты, связанные с религиозным сознанием (собрания мифов, Ветхий и Новый Заветы, Коран и т. п.), а также организацию музыкальных произведений и живописи также стали изучать с применением методов теории сложных сетей. Соответствующие

сети нельзя отнести ни к одной из трех вышеназванных категорий (технологические, биологические, социальные); они образуют особую, малоизученную категорию, которую мы будем называть когнитивными сетями» [19]. Здесь указывается также то, что исследование сетевой организации художественных произведений, находящееся ещё в начальной стадии, имеет принципиальное значение для теории искусства и эстетики, для понимания природы искусства, т.к. эта организация подчиняется открытой И.А. Евиным *универсальной феноменологии критических явлений* [20]. Не подвергая сомнению этот вывод, а также полезность многочисленных попыток применения универсалий системного подхода и синергетической концепции к исследованию культуры и искусства, к выявлению некоторых существенных сторон культурного и художественного творчества, усомнимся лишь в их заявленном универсализме, т. е. в их способности научно непротиворечиво объяснить смысл, природу человека (не сводящемуся, кстати, к его «когнитивной» составляющей). В какой мере можно говорить о «самоорганизации художественных систем», являющихся результатом во многом непредсказуемого индивидуального творчества? Ведь отличительной чертой синергетической теории является её претензия на проектирование будущего развития, появление новых «аттракторов», с «естественнонаучной» неизбежностью возникающих в результате предсказуемого «бифуркационного» выбора новых стратегий этого развития. В этом смысле трудно не согласиться с достаточно простыми доводами А.А. Андреева, утверждающего: «Если процесс самоорганизации представить как универсальный, то вполне естественно возникает следующий вопрос: в каком смысле и в какой степени универсален этот процесс? Применительно к человеку можно сказать, что его *физиологические и интеллектуальные способности* развиваются по принципам самоорганизующейся системы. Но когда речь идёт о духовных,

религиозных или творческих способностях человека, тогда можно лишь предполагать и угадывать признаки самоорганизации. Можно искать системные характеристики в жизни человека и общества, представлять общество как модель, имеющую системные признаки, но говорить о том, что человек – это система, которая в течение своей жизни только и делает, что самоорганизуется, попадает под воздействие флуктуаций и бифуркаций, равносильно тому, что делать из живого человека некоего «системного робота» [21].

Трудно применим, на наш взгляд, синергетический подход к феномену фольклора, воплощающего в себе традиционную, константную, требующую сохранения часть культурного наследия и обеспечивающего тем самым жизненно и культурно необходимую преемственность в развитии. Здесь можно отметить определённый «прогрессизм» устремлённой «в будущее» синергетической концепции, легко «объясняющей» постмодернистские экзерсисы в искусстве или наступление новой эпохи «виртуальной» доминанты в картине мира массовой культуры. Хотя вполне в духе синергетики отмеченный нами выше процесс «размывания» смысла и сущности фольклора как этнокультурного явления. Очевидный «фатально глобализаторский» смысл синергетическая концепция приобретает в случае «механического» применения законов естественнонаучного мышления к социально-гуманитарной сфере. Так в одном из современных вузовских учебников, посвящённых синергетической теории, читаем: «*Экологам* придётся примириться с неизбежным сокращением видового разнообразия природной среды, вовлечённой в социальную жизнедеятельность, её дальнейшей «стилизацией» и «семиотизацией» (превращением природы в «знак самой себя»), не нагнетать паники, а отслеживать и контролировать протекание процесса. *Культурологам* стоит обратить внимание на то, что сохранение исторической самобытности каждой культуры – задача

благородная, но нереалистическая и, будучи понята буквально, чревата опасными последствиями» [22]. Выдающийся отечественный этнолог С.А. Арутюнов в своей знаменитой монографии «Народы и культуры. Развитие и взаимодействие» [23] убедительно аргументировал то, что «культурное многообразие – одна из основ самого физического существования человеческой популяции (аналогичная видовому разнообразию в животном мире), которая должна и может быть сохранена. Однако с точки зрения синергетики (если верить автору приведённого выше учебного пособия) гибель человечества фатально предопределена, но не в силу неуправляемых глобальных природно-культурных процессов, а развитием нашей «самоорганизации»(!)

Список литературы

1. Гусев В.Е. История термина и его современные значения // Вопросы общей этнографии и антропологии, 1966. - № 2. – С.20-21.
2. Всемирная организация защиты интеллектуальной собственности (ВОИС) [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://kulturarb.ru/news/?ELEMENT_ID=35258 (дата обращения: 04.01.2016).
3. 3-й Всероссийский конгресс фольклористов ждёт своих участников [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://kulturarb.ru/news/?ELEMENT_ID=35258 (дата обращения: 04.01.2016).
4. Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. – СПб., 1994. – С. 23.
5. Гусев В.Е. Фольклор как универсальный тип субкультуры // В диапазоне гуманитарного знания. Сборник к 80-летию профессора М. С. Кагана. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.bibliofond.ru/view.aspx?id=77039> (дата обращения: 04.01.2016).
6. Костина А.В. Традиционная культура: к проблеме определения понятия // Электронный журнал «Знание. Понимание. Умение», 2009. -

№ 4. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/4/Kostina/index.php?sphrase_id=4962 (дата обращения: 04.01.2016).

7. Ядрышникова Л.Г. Фольклор и постфольклор в культурных практиках повседневности. Автореф. дисс. канд. культурологии. – Екатеринбург, 2008. – 27 с.

8. Новиков В.С. Фольклор как феномен эстетической культуры: аспекты генезиса и эволюции. Автореф. дисс. канд. филос. наук. – Барнаул, 2002. – 16 с.

9. Апинян Т.А. Мифология: теория и событие: учебник. – СПб., 2005. – С.68.

10. Андреева Е.Д. Фольклорное движение как культурный феномен второй половины XX века // История и современность, 2013. - № 2 (18). – С. 217.

11. Андреева Е.Д. Цит. соч. – С. 219.

12. Буданова Н.Р., Морохин Н. В. Дмитрий Покровский. Жизнь и творчество. – М.: Ассоциация Экст, 2004. – 456 с.

13. Андреева Е.Д. Цит. соч. – С.224.

14. Российский фольклорный союз [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.folklore.ru/about.html> (дата обращения: 04.01.2016).

15. Ключникова О.А. О новой парадигме фольклорного движения // Вестник Российского фольклорного союза, 2006. №1. – С.2.

16. Давыдова И.С. Театральность в фольклоре коренных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока. Автореф. дисс. канд. культурологии. – СПб., 2008. – 24 с.

17. Хакен Г. Синергетика. – М.: Мир, 1980. – 406 с.

18. Каган М.С. Синергетика и культурология // Синергетика и методы науки. – СПб., 1998. – С.201-219.

19. Евин И.А., Кобляков А.А., Савриков Д.В., Шувалов Н.Д. Когнитивные сети // Компьютерные исследования и моделирование, 2011. – Т.3. - № 3. – С.232.

20. Евин И.А. Искусство и синергетика. — М.: Либроком, 2008.-208с.

21. Андреев А.А. Философские аспекты синергетики // Вестник ЮУрГУ, 2008. - № 21 (121). – С.120.

22. Илясова Т.В. Синергетика и культурология. Учебное пособие для студентов. Обучающихся по специальности «Культурология». – Оренбург, 2010. – 155 с.

23. Арутюнов С.А. Народы и культуры. Развитие и взаимодействие. – М.: Наука, 1989. – 247 с.

УДК 37

САНЖЕЕВА ЛАРИСА ВАСИЛЬЕВНА

доктор культурологии,
профессор кафедры культурологии и искусствоведения,
НОУ ВПО «Институт дизайна, прикладного искусства
и гуманитарного образования»,
г. Санкт-Петербург

**СИНЕРГЕТИЧЕСКОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ КУЛЬТУРЫ
И ИСКУССТВА КАК НАУЧНАЯ ТЕМА ИНСТИТУТА ДИЗАЙНА,
ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА И ГУМАНИТАРНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ**

Аннотация

Научное познание постоянно расширяет границы познания, что приводит к многообразию исследовательского интереса и поиску новых ракурсов изучения окружающего мира. В XXI веке среди теоретических разработок синергетическая парадигма является одним из приоритетных методологических направлений в исследовании культуры и искусства.

Ключевые слова

Синергетика, синергетическое моделирование, культура, искусство

Синергетическая парадигма гуманитарного знания сегодня приобрела методологическую основу для широкого использования в разных областях знаний. Е.Н. Князева, С.П. Курдюмов пишут, что «Синергетика изучает механизмы самоорганизации определенного класса систем (открытых и нелинейных) самой различной природы, начиная с физики и кончая социологией и загадками человеческого Я, системой его сознания и подсознания» [1]. В теории синергетики ученые выделяют два направления, связанных с именами Пригожина и Г. Хакена. Термин «синергетика» был введен Г. Хакеном [3], в современном познании синергетика опирается на такие идеи, как – «...самоорганизация, открытые системы, нелинейность» [1]. Мы считаем, что культура и искусство являются открытыми, нелинейными системами, поэтому при их изучении необходимо применение синергетической методологии, разработанной зарубежными и отечественными учеными [1; 2; 3].

В последние годы появились учебные пособия раскрывающие механизмы развития культуры и искусств, в синергетическом ракурсе познания механизмов взаимодействия человека, общества и культуры. Синергизм познания обусловлен, такими свойствами, которых нет в других методологиях, например, междисциплинарность, плюралистичность, методологическая безграничность, моделирование и т.д. Именно такие характеристики дают возможность создания синергетической модели культуры [4]. В синергетике метод моделирования стал приоритетным, в связи с тем, что «Моделирование позволяет объединить имеющуюся информацию, как в гуманитарных, так и в естественных и технических науках» [5, с.196]. «Метод моделирования строится на основе интеграции культурологического инструментария

эволюционных, функциональных, структурных принципов классификации и сравнительного анализа культур. Моделирование образует не только базовую, познавательную парадигму культурологии, но и способствует развитию всех наук, вступающих во взаимодействие» [6, с.10]. В связи с этим, метод моделирования дает возможность исследования культуры и искусства во всех проявлениях многообразия причинно-следственных факторов.

По теории М.С. Кагана [7], культура как сфера бытия создает идеи и ценности, определяющие деятельность человека, которые в свою очередь формируют художественно-эстетическое познание на основе творческого процесса восприятия и отражения мира. Искусство как система самопознания культуры определяет нарративы познания в контексте научного дискурса. Исследуя искусство применение синергетической парадигмы способно открыть новые ракурсы в неравновесности творческой деятельности. Например, поиск точек бифуркации, когда искусство обладает максимальной энтропией и ни к чему не способно, дезорганизация достигает саморазрушения. В связи с этим надо найти флуктуации, или случайные отклонения системы, которые ею же ликвидируются, либо трансформируются в состоянии неравновесности, способствуя появлению новых форм или явлений в искусстве. Важным является выбор аттрактора, так как он создает устойчивость системы-искусства, которая в любом случае остается в состоянии неравновесности.

Таким образом, культурологическая база синергетических исследований создает фундамент для изучения феномена искусств. Научные инновации синергетики дают возможность открыть новые темы в изучении всех явлений, процессов, феноменов в художественно-эстетическом ракурсе повседневного, духовного и материального, личного и социального, на всех уровнях бытия, что расширяет форму познания в сфере культуры и искусства. Именно синергия творческого

потенциала личности преподавателя формирует исторические фавулы мировой культуры и искусства.

В институте плодотворно работают профессионалы своего дела. Ученые и педагоги, являющиеся по высшему образованию и ученой степени философами, культурологами, социологами, историками, искусствоведами, психологами, художниками, музыкантами, которые создают многообразие компетенций и творческой мотивации, способствующие разнообразию аналитического обобщения и изучения многоуровневых феноменов культуры. Моделирование систем и процессов обеспечивает специфику художественного образования.

Стратегическими направлениями в области гуманитарного образования в институте являются: культурологическое и искусствоведческое, художественное и педагогическое. Развивается проектная, практико-ориентирующая среда подготовки квалифицированного специалиста, в системе школа-вуз-профессия. Вследствие этого, в НОУ ВПО «ИДПИГО» создается научное пространство культуры и искусства с применением инновационных методов образования в процессе реализации идей Болонского процесса.

На базе синергетической парадигмы сформирована концепция научного развития, которая заключается в реализации следующих положений реформирования системы высшего образования в России:

- разработка научной темы института «Синергетическое моделирование культуры и искусства», сочетающая инновационные и традиционные технологии и методы исследования, синтез научной и творческой работы профессорско-преподавательского состава ИДПИГО.

- подготовка научных концепций культурологического, искусствоведческого и художественного образования;

- повышение уровня научно – исследовательской деятельности высшего учебного заведения;

- развитие и создание научных, педагогических и творческих школ;

- формирование постоянных и эффективных связей на паритетных началах с учебными заведениями разных уровней, научно-исследовательскими, общеобразовательными и другими учреждениями и организациями;

- публикация сборников статей научных конференций, учебных, учебно-методических, и других работ;

- популяризация художественных произведений профессорско-преподавательского состава и студентов в организации выставок, проведение мастер-классов и др.;

- информативное обеспечение научно-методическими работами профессорско-преподавательского состава;

- повышение квалификации профессорско-преподавательского состава;

- участие в конференциях разного уровня профессорско-преподавательского состава.

Опираясь на стратегическое развитие образования Российской Федерации, институт ставит цель продолжить формирование научно-исследовательской базы и творческих мастерских, обеспечивающих специфику художественного образования.

Научная обоснованность темы «Синергетическое моделирование культуры и искусства» показала, что сегодня синергетическая парадигма гуманитарного знания приобрела методологическую основу для широкого использования в разных областях знаний. Культурологическая база синергетических исследований создает фундамент для изучения любых феноменов бытия. Синергетические инновации дают возможность открыть новые темы в изучении всех явлений, процессов, феноменов в художественно-эстетическом ракурсе повседневного, духовного и

материального, личностного и социального, на всех уровнях развития, что расширяет процессы познания в сфере культуры и искусства.

Список литературы

1. Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Синергетическая парадигма: основные понятия в контексте истории культуры [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://spkurdyumov.ru/art/sinergeticheskaya-paradigma/> (дата обращения: 05.11.2015).

2. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой / Пер. с англ. Ю.Л. Климонтовича и Ю.В. Сачкова. – М.: Прогресс, 1986. – 432 с.

3. Хакен Г. Синергетика. Иерархии неустойчивостей в самоорганизующихся системах и устройствах. – М.: Мир, 1980. – 424 с.

4. Санжеева Л.В. Синергетическая модель культуры // Ученые записки ЗабГУ. Серия «философия, культурология, социология, социальная работа». – Чита: Изд-во ЗабГУ, 2014. - № 4 (57). – С.156-160.

5. Санжеева Л.В. Моделирование культуры: перспективы исследования // Общество. Среда. Развитие: научно-теоретический журнал. – СПб.: Астерион, 2011. - № 3. – С.196-198.

6. Санжеева Л.В. Метод моделирования в исследовании культуры // Вестник Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусств. – Улан-Удэ: Изд-во «ФГБОУ ВПО ВСГАКИ», 2014. - № 2 (7). – С.9-13.

7. Каган М.С. Философия культуры. – СПб., 1996. – 415 с.

УДК 688

ИРХЕН ИРИНА ИГОРЕВНА

доктор культурологии,
профессор кафедры философии, истории и теории искусства,
Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой,
г. Санкт-Петербург

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВОДСТВО В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ: КОНСТАНТНОСТЬ И ПРОЦЕССУАЛЬНОСТЬ

Аннотация

В статье предпринята попытка рассмотреть художественное производство в совокупности его константных и процессуальных характеристик. Отмечаемая интенсивность взаимосвязи между производителями художественной продукции и ее потребителями позволяет говорить о формировании определенного типа личности. Это накладывает определенную ответственность на производителей художественного продукта в условиях глобализации.

Ключевые слова

Культура, искусство, художественное производство, художественный продукт, художественная ценность.

Духовную ситуацию первых десятилетий нынешнего века во многом определяет включение России в глобализационные процессы. Непрестанное научное внимание к мировой глобализации обусловлено усилением ее роли во всех сферах жизнедеятельности человеческого сообщества. В российской культуре общеглобализационное содержание завоевывает все больший объем: массовая культура, модерн, афроазиатские мотивы и, конечно, вооруженная мощными техническими средствами распространения – культурная продукция, производимая США [13, с.65].

Усложняя бытие отдельно взятого человека и целых государств, глобализация приносит новые трудности, вызывающие напряжение, дискомфорт, а шире – разного рода угрозы [5; 14]. Действительно, 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. Как отмечает московский культуролог В.А. Ремизов, «при всех усилиях 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» [13, с.66]. Все эти явления, так или иначе, имеют отношение к художественному производству, которое предстает как вовлечение произведений искусства в систему социальных отношений по их тиражированию и превращению в художественные ценности, предназначенные для обмена и продажи. Примечательно, что этот процесс носит обезличенный, анонимный характер.

В философском дискурсе сформирован взгляд по данному вопросу [3; 6; 12]. В своей узкой трактовке художественное производство обозначает производство художественных ценностей, осуществляемое в рамках определенных социальных институтов (киностудий, издательств, фирм звукозаписи и т.д.). В широком значении подразумевается вся деятельность людей по производству, обмену, распределению и потреблению художественных ценностей.

Для осмысления художественного производства правомерно обратиться к родовому понятию – духовному производству, которое очерчивает особую, отличную от материальной формы человеческую

деятельность, устремленную к получению идеального всеобщего богатства. Концептуально значимым представляется выявленная А.С. Ахиезером спецификация духовного производства, обусловленная его непосредственной целью, мотивом в виде идеального результата, развития внутреннего богатства [3]. Материальный результат в этом случае носит побочный характер.

Данную картину дополняет анализ воззрений В.М. Межуева, который акцентирует «особость» данного образования, отображающего формы организации и институционализации духовной жизни общества, характер функционирования и способы трансляции художественной культуры [6]. Производя духовные ценности, индивиды становятся субъектами производства самой общественной связи лишь в результате разделения труда.

Понятие духовного производства, исторически зафиксировав произошедшее «расщепление» человека, общественное разделение труда, стало определенным шагом в развитии человечества. В этом смысле художественное производство, являясь производством общественной формы сознания, формирует определенный тип личности.

Отмечаемый примат материального производства над художественным, крупный философ М.С. Каган конкретизирует в двух ракурсах [8]. С одной стороны, обусловленность искусства уровнем развития техники, от которой зависит характер художественного формообразования, присущий архитектуре и прикладным искусствам. С другой – предопределенность художественной культуры господствующими экономическими отношениями.

Главенствующая роль материального производства не отождествляется аналитиками с ролью демиурга общественной жизни. Искусство, избрав «орбиту» движения вокруг материального производства, впоследствии развивается от него относительно

самостоятельно, благодаря специфике своего предмета, функциям в общественном производстве, наличию внутренних источников саморазвития.

Таким образом, предметность художественного производства, обусловленная спецификой самого искусства, выступает его атрибутивной характеристикой, которая воплощается в особом, неповторимом продукте, неодинаковом по своему эстетическому, познавательному, утилитарно-практическому предназначению.

Базируясь на сложной, внутренне расчлененной структуре художественного производства [6], уточним спецификацию его средств и характера в современных российских реалиях.

Художественному производству присущи особые средства, обусловленные природой самого искусства и фактически охватывающие весь его инструментарий – краски, кисти, звукозаписывающую и воспроизводящую аппаратуру и др. В качестве средства художественного производства можно рассматривать и творческий потенциал личности самого производителя, от степени выраженности которого во многом зависит перспективность деятельности. Экспертами неоднократно отмечалось, что наиболее масштабные виды деятельности, новые технологии и алгоритмы, быстрее и эффективнее осваиваются людьми с более высоким творческим потенциалом.

Иными словами, при определении особенностей художественного производства учитывается творческий потенциал личности производителя, который вбирает совокупность восполняемых ресурсов, позволяющих создавать новые, оригинальные, качественно иные по своему уровню ценности художественной культуры. Несмотря на значительное число обозначенных в литературе черт творческого потенциала, стремление к их расширению и конкретизации не угасает. Для художественного производства значительными характеристиками творческого потенциала

можно считать многоуровневость, эвристичность, диалогичность, социальность и системность.

В художественном производстве сама природа искусства, в силу эвристических составляющих, дает широкий простор творчеству. Поэтому творческий потенциал изготовителя художественной продукции способен модифицироваться от подражания в освоении материала, языков, алгоритмов, технологий через преобразование (поиск, экспериментирование) к альтернативе (процесса, результатов, принципиально новых структур). В данном случае ресурсная восполняемость творческого потенциала обеспечивается посредством большой познавательной активности и освоения инновационных технологий.

Вступление в информационную эпоху кардинально изменило положение человека по отношению к производству. Сегодня роль интеллекта производителя, его знаний в решении множества возникающих проблем неизмеримо возрастает. В условиях так называемой «умной экономики» обладание знанием становится главным, престижным фактором развития художественного производства, а сами знания рассматриваются в качестве производственного ресурса, непосредственно используемого либо в самом процессе изготовления продукции, либо в качестве орудия или инструмента управления.

Особая востребованность интеллектуального фактора в художественном производстве форсируется и прогнозами экспертов, согласно которым ожидается переход от «рынка рабочих рук» к «рынку динамических способностей». В этой связи неременным условием конкурентоспособности производителя оказывается обладание внутренним стимулом для познания, а также способность стать продуцентом новых, нестандартных образцов художественной продукции.

Реализация постоянно усложняющихся функций художественного производства по отношению к художественным потребностям общества обуславливает его все более высокую организацию. Речь идет о появлении качественно нового типа художественного производства – с мощной технологической базой, развитой системой средств массовой информации и репродуцирования художественных ценностей – который влечет к изменениям в организации труда, к формированию управленческих структур, к усилению коллективного начала. Недаром исследователи динамики художественных процессов указывают на такой признак художественного производства, как возникновение целой цепочки посредников между художником и публикой [10], относя данное явление и к новым, и к старым видам искусства.

Конкретизируем данный тезис на примере производства изделий народного прикладного искусства. Изначально развиваясь в рамках ремесленного, кустарного производства, знаменитые художественные промыслы – Федоскино, Хохлома, Городец, Великий Устюг, Палех – во многом изменили характер своего производства из-за введения машинного оборудования и установки на тиражирование. В художественном производстве задействованы администрация во главе с художником, художники-разработчики, мастера-исполнители, рабочие-подсобники, искусствоведы, члены худсоветов и др., большинство из которых не являются носителями традиций данного промысла. Фактически здесь находит подтверждение позиция В. Беньямина, указавшего, что «в эпоху технической воспроизводимости произведение искусства теряет свою ауру» [4], ибо техника выводит репродуцируемый предмет из сферы традиции, заменяя его уникальность массовостью. В результате, крупные художественные промыслы, склоняющиеся к фабрично-заводскому изготовлению серийных и массовых изделий, по сути, обнаруживают новое явление, новую специализированную область деятельности на

основе старых образцов, демонстрируя как бы вторичную жизнь в современной культуре [11]. В данном случае художественное производство в своем функционировании как бы повторяет принципы собственно материального производства.

Отмеченные атрибутивные характеристики художественного производства – усиление планирующего начала, индустриализация и высокая технологичность труда, повышение роли коллективов в художественно-производственном процессе, усложнение организационно-управленческой структуры – в конечном счете, подчеркивают его целостный характер. Однако определяющим в художественном производстве оказывается не поддержание статики его состояния, а обеспечение процессуальности развития в соответствии с научно-техническими достижениями [7, с.21].

Поставленное в современных реалиях на промышленные рельсы, художественное производство превращается в высококонцентрированную отрасль хозяйства. Так, музыкальная промышленность в лице пяти крупнейших звукозаписывающих компаний производит порядка $\frac{3}{4}$ всех аудиносителей в мире [1]. Это обеспечивается посредством высокой технологичности производства, практикуемому разделению трудовых операций между отделами, а главное, появлению мультимедийных средств тиражирования с их возможностями одновременного разномодального представления художественной информации. Традиционные носители музыкальной продукции (MC и CD) с начала 2000-х годов все активнее сдают свои позиции, что вызвано появлением компакт-дисков CD-RW и DVD, а в дальнейшем – форматов mp3 и midi. Возникшее музыкальное видео, буквально революционизировав отрасль, сегодня представляется необходимым условием для успешного продвижения альбома или любой записи.

Следует отметить, что в условиях нарастающих глобализационных процессов репродукция художественной продукции приобретает небывалый размах. Расширяются глобальные рынки кинопродукции, музыкальных звукозаписей и телепрограмм, раскручиваются коммерческая арт-индустрия и транснациональные корпорации. Образующаяся при этом широкомасштабная инфраструктура гарантирует передачу обширного количества идей и артефактов на огромные расстояния с большей интенсивностью и скоростью. В то же время конвейеризация самого художественного производства, разбиение его на отдельные технологические операции «приводит к подмене его духовно-смысловой значимости зрелищно-техническим совершенством», пишет В.И. Самохвалова. Поэтому общий вклад технологий воспроизводства в культуру можно считать противоречивым. Как доказывает В. Беньямин, с одной стороны, механизмируемый процесс культурного производства приводит к отчуждению, с другой – новое искусство усиливает индивидуальность на новой основе [4].

Безусловно, существенное обогащение средств художественного производства вызвало внедрение информационных технологий, которые помогают решать художественно-творческие задачи, быстро и качественно воспроизводить художественные ценности. В ситуации прозрачности и зыбкости любых границ медиакультура оказывается связующим механизмом между различными моделями поведения, элитарной и массовой, глобальной и региональной культурами [2].

Прогнозируя дальнейшее развитие художественного производства, В.М. Петров еще два десятилетия назад указал на неизбежность предстоящего влияния новых технических средств и каналов массовых коммуникаций [12]. В данном случае автор исходил из возможностей развития и массового распространения кабельного и спутникового телевидения, голографического репродукции произведений

изобразительного искусства, «новых средств» издательской деятельности (микрофильмирование, телегазеты, видеокассеты и т.д.). Согласно высказанной им точке зрения, сфера приложения компьютерной техники в художественном производстве не будет отличаться обширностью. Между тем, современное художественное производство демонстрирует все более пространный опыт использования компьютерной техники при создании художественных произведений, а наличествующие наработки – «полностью машинного» создания искусства, совместной работы человека с машиной в диалоговом режиме – свидетельствуют о разноплановости их приложения в разных видах искусства.

Использование информационных технологий в художественном производстве, так или иначе, связано с феноменом копии. Обеспечивая демократизацию и доступность произведения искусства для всех желающих, копия одновременно создает возможность расчленения опуса на отдельные составляющие фрагменты, фактически обесценивая шедевр искусства и усугубляя падение ценности оригинала. К тому же копия превращает произведение искусства в китч или элемент быта, оборачивается утратой интереса к собственно художественным свойствам.

Анализ показывает, что складывающиеся связи производителей художественной продукции с их потребителями в условиях рыночного механизма «спрос – предложение» обеспечивают функционирование художественного произведения в качестве товара. Не случайно, по мнению В. Беньямина, «произведение искусства становится, из-за абсолютного преобладания его экспозиционной ценности, новым явлением с совершенно новыми функциями, из которых воспринимаемая нашим сознанием, эстетическая, выделяется как та, что впоследствии может быть признана сопутствующей» [4, с.32].

В информационном обществе вступают в силу новые культурные векторы, которые для художественного производства во многом

оказываются определяющими. В самом векторе развития эпохи – ее общем культурном духе, нравственном климате, – обусловленном ментальностью россиян, их глубинными культурно-историческими достижениями просматривается явная связь художественного производства с духовно-мировоззренческими процессами. В данном случае ценностно-мировоззренческие идеалы личности, выступая духовной константой, формируются и закрепляются в значительной степени благодаря искусству. Учитывая, что любой художественный продукт есть «раскрытие поисков путей человеком своего места, смысла, линии жизни, своего природного призвания ... в конкретных поступках и действиях» [9, с.310], то глубина и всесторонность мировоззренческих знаний самой личности, их адекватность объективной истине детерминирует ее связь с художественным процессом уже в исходной, определяющей позиции.

Безусловно, наличие общественно значимых ценностей, гарантируя должный профессиональный уровень художественной продукции, в то же время маскирует ретрансляцию и шаблонность. Поэтому художественное производство, вбирая имеющиеся художественные ценности, не ограничивается их простым воспроизводством, а создает и утверждает новую систему на основе критически переработанных старых образцов. В этой связи производитель художественной продукции, наделенный особым чувствованием и знающий «основной нерв жизни людей своей эпохи» (Н.И. Киященко), может более эффективно выстраивать художественно-производственный процесс.

Обобщающая рефлексия высвечивает художественное производство в виде особого подразделения общественного производства, которое, извлекая уже завершенные творения для последующего репродуцирования, тиражирования, воспроизведения и осуществления художественных проектов, обеспечивает производству иной способ бытования в российском арт-пространстве.

Список литературы

1. Алексеев А.Р. Музыкальная промышленность – взгляд изнутри: Организация и структура компаний звукозаписи. – М.: МАКС-Пресс, 2001. – 18 с.
2. Астафьева О.Н. Медиакультура и некоторые принципы формирования информационно-коммуникативного пространства // Вестник Библиотечной ассамблеи Евразии, 2008. - №4. – С.18-25.
3. Ахиезер А.С. Научно-техническая революция и некоторые социальные проблемы производства и управления. – М.: Наука, 1974. – 310 с.
4. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости / предисл., составление, перевод и примечания С. А. Ромашко. – М.: Медиум, 1996. – 239 с.
5. Бойков В.Е., Межуев В.М., Астафьева О.Н. [и др.]. Духовная культура современного российского общества: состояние и тенденции формирования (материалы «круглого стола») // Социология власти. – 2005. - №3. – С.47-74.
6. Духовное производство: социально-философский аспект проблемы духовной деятельности / В.И. Толстых, В.М. Межуев [и др.]; Акад. наук СССР. Ин-т философии. – М.: Наука, 1981. – 352 с.
7. Ирхен И.И. Художественно-функциональные процессы в реформируемой России. – М., 2007. – 86 с.
8. Каган М.С. Эстетика как философская наука. – СПб.: Петрополис, 1997. – 544 с.
9. Киященко Н.И. Эстетика – философская наука. – М.: Вильямс, 2005. – 592 с.
10. Моль А. Социодинамика культуры: пер. с франц. Б.В. Бирюкова. – М.: КомКнига, 2005. – 416 с.
11. Народная культура в современных условиях / Рос. ин-т культурологии. – М., 2001. – 219 с.

12. Петров В.М. Прогнозирование художественной культуры: Вопросы методологии и методики. – М.: Наука, 1991. – 152 с.

13. Ремизов В.А. Культура и цивилизация: конформизм и нонконформизм в современной России // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2015. - №5. – С.65-71.

14. Ремизов В.А. Социальные риски и прогнозирование чрезвычайных ситуаций в общественной жизни // Научные и образовательные проблемы гражданской защиты. – 2010. - №2. – С. 65-69.

УДК 745 **БЕЛЯЕВА-САЧУК ВЕРОНИКА АЛЕКСАНДРОВНА**

доктор этнологии, doktor, Ph.D., м. н. с.,

Kafedra Etnologii i Antropologii Kulturowej,

Щецинский Университет, Uniwersytet Szczeciński,

г. Щецин, Польша

ТРАДИЦИОННЫЕ ремесла коренного населения

ОКИНСКОГО РАЙОНА РЕСПУБЛИКИ БУРЯТИЯ

Аннотация

В последнее время в этнологии уделяется повышенный интерес к народным ремеслам и искусствам, которые являются важным компонентом каждой современной этнической культуры. Данная статья написана на основе полевых исследований автора, проводившихся с 2001 по 2015 гг. в Тункинском и Окинском районах Республики Бурятия.

Ключевые слова

Окинский район, сойоты, народные ремесла и искусство, технологии

Окинский район является одним из отдаленных и труднодоступных мест Бурятии. Район находится на самом западе республики, в горах

Восточного Саяна, занимая высокое плоскогорье, отделенное горными хребтами, высота которых в среднем достигает 2 500 м над уровнем моря. На юге Окинского района находится гора Мунку-Сардык – самая высокая вершина Южной Сибири высотой 3492 м [2]. Благодаря строению рельефа климат здесь резко континентальный с суровой зимой и коротким (не более 40 дней) теплым летом. На всей территории района распространена вечная мерзлота [3, с.23]. Все эти факторы влияют на то, что здесь до сих пор сохраняется традиционные типы землепользования – охота, скотоводство и собирательство. Земледелие в Оке практически не существует. На территории района находится большое количество месторождений полезных ископаемых. В их числе и такие крупные, как Зун-Холбинское и Барун-Холбинское месторождения золота, Ботокольское месторождение графита, месторождение фосфоритов в Харануре, а также месторождения драгоценных и поделочных камней, прежде всего нефрита [4, с.17-18].

Площадь района чуть более 26 тысяч квадратных километров и почти половина этой территории покрыта лесом. Окинский район граничит на севере и востоке с Иркутской областью, на востоке с Тункинским районом Бурятии, на юго-западе с Монголией и на западе с Тувой. Единственная автомобильная дорога, связывающая Оку с внешним миром, которая была построена около 40 лет назад, ведет через Тункинский район Бурятии. Географическое положение и климатические условия повлияли на относительную изолированность местного населения - в большинстве своем оно состоит из бурят и сойотов, которые по сегодняшний день ведут традиционный вид хозяйства. Это в свою очередь способствует сохранению старинных ремесел.

Население Окинского района составляет 5617 человек, из них 3079 являются сойотами, около 75 человек это представители различных народностей проживающих в России, остальные – буряты [Данные

Администрации Окинского района на 01.01.2011]. Первые буряты начинают селиться в Окинском крае в середине XVII в. В конце XVII – начале XVIII вв. появляются группы монголов и бурят, которые убегают от междоусобицы в Монголии. Основная масса бурятского населения появляется здесь в середине XVIII в., которое с того времени вплоть до 90-х годов XX в. становило главную экономическую и этнополитическую силу Окинского края [3, с.52].

Сойоты являются старейшим этносом Окинского района. Кроме Оки некоторое количество сойотов проживает в Тункинской долине. Согласно данным полученным автором во время полевых исследований летом 2015 г. их число в Тунке около 400-500 человек. Сойоты потомки древнего протосамодийского населения, которое в древности занимало крупную территорию в Саянах. Современные сойоты состоят в культурном и этническом родстве с тувинцами-тоджинцами из восточной части Тувы, с тофаларами, живущими в горной тайге Нижнеудинского района Иркутской области и с цаатанами (тухаларами), населяющими хубсугульский аймак Монголии.

Еще во времена Тюркского каганата, под властью которого оказались самодийцы Восточного Саяна, начался процесс тюркизации сойотов, который продолжался на протяжении веков. Особенно сильное влияние тюркских племен было в период существования Уйгурского каганата. Все это привело к тому, что самодийский язык был сменен на тюркский в конце XVI - начале XVII вв. [1, с.6].

С появлением монголоязычного населения начинается ассимиляция местных племен, которая длится до 80-х годов XX в. Причин ассимиляции несколько: принятие от бурят многими сойотами скотоводства, которое не такое трудоемкое, как оленеводство, межэтнические сойотско-бурятские браки, более стабильное политическое положение бурят в Российской Империи. В советские времена ассимиляцию усилило создание

олeneводческих колхозов, принудительная оседлость сойотов и наконец, уничтожение всех домашних оленей в Оке. В результате процесса бурятизации сойоты теряют свой язык и многие элементы своей традиционной культуры.

Традиционными типами хозяйства сойотов были таежная охота и собирательство, а также оленеводство. Сойотские олени были забиты в 1963 г. как нерентабельное колхозное хозяйство. Часть сойотов, под влиянием бурят уже в XIX в. занималось скотоводством и яководством.

Начиная с 90-х годов ведется многоплановая работа по возрождению традиционной культуры и этнического самосознания сойотов. В этот процесс были вовлечены ученые из Улан-Удэ, Санкт-Петербурга, Москвы и представители местной интеллигенции. В результате многосторонней деятельности в апреле 2006 г. сойоты вошли в перечень коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока Российской Федерации.

Народные ремесла и искусство окинских бурят и сойотов тесно связано с территорией проживания, а также с видами ведения хозяйства. На территории Оки существуют два главных типа хозяйства – скотоводство и таежная охота с использованием северных оленей. Кроме того, можно говорить о переходных типах хозяйствования. В настоящее время трудно говорить о чисто бурятских и сойотских ремеслах, так как за столетия совместной жизни и взаимодействия культур многие их элементы перемешались.

Современные окинцы до сих пор знают и используют некоторые традиционные технологии производства предметов домашнего обихода. Многие из них украшаются и являются примером народного искусства. На сохранение традиционных ремесел повлияли не только отдаленность Окинского района от индустриальных центров и традиционное землепользование жителей, но и исторические факторы. В время

коллективизации в 30-х годах XX в. многие местные семьи были раскулачены, в следствие чего, жители Оки сильно обеднели. В это же время на территории района действовали повстанцы, выступающие против советской власти – так называемая Окинская банда. После ее разгрома волна репрессий захлестнула всю Оку. По словам местных жителей вследствие гонений в 30-х годах XX в., а потом Великой Отечественной Войны товары в магазинах стали появляться только в середине 50-х годов XX в. До этого момента практически все предмета обихода приходилось изготавливать самим. У многих моих респондентов в домах сохранилась посуда, одежда, мебель, сделанные собственноручно еще в середине прошлого столетия.

Для окинских бурят ключевыми ремеслами были кузнечество, изготовление войлока, переработка кожи и шкур животных и изготовление из них предметов. У монгольских народов войлок был важнейшим материалом. Из него изготавливались стены и потолок юрты, кошмы, подстилки, потники для лошадей, одежда, обувь, снаряжение охотника и скотовода, различные хозяйственные предметы и т.д. Сейчас в Оке не производится войлок больших размеров, однако очень распространено производство войлочных одеял *тохом*. Считается, что каждая женщина после рождения ребенка, в течении нескольких лет после этого события, обязана сделать ему войлочное одеяло в приданое. Такое одеяло кроме практического значения является оберегом для ребенка во время всей его жизни. К изготовлению одеяла относятся очень серьезно, так как по краям уже готового одеяла можно предсказать какая жизнь будет у ребенка. Если края одеяла ровные, жизнь будет хорошая и счастливая, края волнистые – в жизни будут взлеты и падения, тонкие края – бедная жизнь, рваные края означают болезнь или даже скорую смерть. По одеялу можно также узнать сколько детей будет в будущем у хозяина *тохома*. Это определяется по углам – сколько там выступов, столько будет детей.

Технология производства до сих пор остается традиционной. Состриженную овечью шерсть сушат на солнце. Потом ее взбивают прутьями, чтобы вся грязь и сор отпали от шерсти. Далее чистую шерсть нужно распушить руками, окончательно избавляясь от грязи, которая еще могла остаться. В самом катании обычно принимает участие семья молодой матери. В назначенный день, после обряда жертвоприношения белой пищи местным богам, готовую шерсть укладывают на брезенте (раньше на грубой и плотной мешковине) слоем толщиной примерно 20 см. Часто женщины из шерсти другого цвета (обычно черной) выкладывают какой-нибудь орнамент. Из всех виденных мною орнаментах на *тохомах*, все они были различными вариантами орнамента бараньи рога. Для каждого ребенка в семье изготавливается свой узор. После раскладки шерсти, ее обкуривают священным можжевельником – *арсой*, который отпугивает демонов и злых духов. Далее катальщики обильно поливают шерсть горячей водой и *курунгой* (кисломолочный продукт) и бьют прутьями шерсть. Когда шерсть немного свалется, на нее сверху кладут деревянную палку диаметром 8-10 см и сворачивают ее вместе с брезентом в рулон. Далее рулон обвязывают веревкой из конского или ячьего волоса, и двое или четверо людей, стоящих напротив друг друга, перекачивают его по очереди к себе. Через час – полтора, рулон разматывают, перекачивают шерсть на другую сторону, опять поливают водой и *курунгой*, скатывают в рулон и катают его столько же времени. Готовое изделие моют – сейчас для этого используют мыло или стиральный порошок и оставляют просохнуть в сарае или на улице под навесом.

У многих окинцев все инструменты, даже прутья, которые используют в процессе приготовления одеяла, хранятся в семье долгое время и нередко передаются из поколения в поколение, что также влияет на сохранение знаний и умений изготавливать *тохомы*.

Кроме технологии изготовления войлока, в районе есть умельцы, способные традиционно выделывать и продымить кожу, а также кузнецы. Однако в большинстве своем предметы, которые они производят, имеют только практическую ценность, без художественной.

Народные ремесла сойотов были связаны с оленеводством и охотой, а также местом их проживания – тайгой. Большинство предметов обихода сойотов изготавливались из шкур, костей, волоса диких животных и северных оленей, из корней березы, бересты и древесины пород высокогорной тайги. Сейчас многие из сойотских традиционных занятий, например такие как шитье одежды и других предметов домашнего обихода из шкур северных оленей, исчезли вместе с изменением условий жизни. С другой стороны можно наблюдать ренессанс некоторых сойотских ремесел, ярким примером чего может быть изготовление домашней утвари из корня березы и бересты. Если раньше при изготовлении утвари мастер, в большинстве случаев, уделял малое внимание украшению готовых изделий, то теперь это высокохудожественные произведения.

Появляются новые местные ремесла и виды национального искусства – изготовление предметов из драгоценных камней, особенно из нефрита, который становится символом окинского района. В число новых ремесел можно включить изготовление вязанных вещей из шерсти яка, таких как стельки, носки, игрушки.

Возрождение этнических ремесел или изменения их функций – из практической в художественную – связано с несколькими факторами. Прежде всего, народные ремесла и искусство становятся одним из важных элементов современного этнического тождества бурят и сойот, а также регионального самосознания – окинца. Оригинальные изделия, изготовленные народными умельцами, становятся визитной карточкой Окинского района и еще одним способом привлечения туристов, интересующихся так называемым этнотуризмом, которой в последнее

время становится все более популярным в нашей стране и за рубежом. Для туристов проводятся показательные валяние шерсти, выделка и дымление кожи, где можно не только понаблюдать за процессом, но и поучаствовать в нем. Продажа сувениров является хорошим финансовым подспорьем для семей народных мастеров, что в свою очередь может быть импульсом для молодежи, чтобы изучать этнические ремесла и продолжать традицию.

Народные ремесла и искусство жителей Окинского района входят сейчас на новый этап существования. В будущем это может стать значимым компонентом экономического и туристического развития всего региона.

Список литературы

1. Жуковская Н.Л. К истории сойотской проблемы // Этнические процессы и традиционная культура. – Улан-Удэ, 2005. – С.190-193.
2. Обручев С.В. Орография и геоморфология восточной половины Восточных Саян // Известия ВГО. - Т. 78. - Вып. 5-6. – М., 1946.
3. Павлинская Л.Р. Кочевники голубых гор. Судьба традиционной культуры народов Восточных Саян в контексте взаимодействия с современностью. – СПб., 2002. – 263 с.
4. Эрдынеева М.О., Чернов Б.А. География Бурятии. – Улан-Удэ, 1994. – 128 с.

Другие источники

1. Данные администрации Окинского района. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://okarb.ru/> (дата обращения: 23.12.2015г.).
2. Полевые исследования автора в Тункинском и Окинском районах Республики Бурятия. 2001-2015 гг.

кандидат технических наук,
 профессор кафедры художественной и
 пластической обработки материалов,
 ФГБОУ ВПО Новгородский государственный
 университет имени Ярослава Мудрого,
 г. Великий Новгород

ОБЕСПЕЧЕНИЕ ИННОВАЦИОННОСТИ РЕКЛАМНОГО ДИЗАЙНА

Аннотация

Сформулированы шесть принципов инновационного рекламного дизайна. Принципы основаны на синергетическом и семиотическом подходах, на использовании анимации, виртуальной реальности, фрактальности, а так же аллегорий и стилизации. Акцент сделан на анимации как прогрессивной технологии, позволяющей создавать инновационную интернет-рекламу. Проанализированы программные продукты двумерной анимации, обоснована перспективность флеш-технологии. Максимальная эффективность достигается при использовании нескольких принципов в одном проекте.

Ключевые слова

Инновации, дизайн, реклама, анимация, фрактальность.

Целью работы является систематизация факторов, обеспечивающих инновационность рекламного дизайна. Аргументированной методологии поиска креативных решений в рекламном дизайне на сегодняшний день нет. На практике преобладает механический перебор вариантов решений и ожидание «озарения». Неоднократно принимавшиеся усилия хотя бы тезисно сформулировать основные приемы (принципы, алгоритмы)

принятия инновационных художественно-конструкторских решений завершались кратким перечислением нескольких общих, часто общеизвестных, рекомендаций. Например, в [1, с.175] указывается, что в основу решений творческих проблем целесообразно положить триаду: ассоциативность, системный подход и фрактальность. В [2, с.81] рекомендовано дизайнерам ориентироваться на гармонические каноны природы, к которым относятся пропорции золотого сечения, симметрии и асимметрии, спиралевидные и нуклеарные структуры. Известна позиция [3, с.106], согласно которой инновационный дизайн является производной от объема использования инновационных материалов и технологий.

Анализ большого числа лучших образцов современного рекламного дизайна показал, что около 80% инновационных решений основаны на использовании шести основных принципов (табл. 1). В таблицу не

Таблица 1

Принципы инновационного рекламного дизайна

№ п/п	Принципы (приемы)	Содержание принципа (приема)	Рекомендуемый вид рекламы
1	Нелинейность (синергетический подход)	Многовариантность решений. Цикличность стилей и школ. Использование образов кубизма, сюрреализма, постмодернизма	Все виды рекламы
2	Проектирование в виртуальной среде	Погружение в информационную виртуальную среду	Социальная реклама. Контекстная реклама. Политическая реклама.
3	Семиотический подход	Использование знаков и символов. Кодирование информации. Построение «дизайн – ключа»	Наружная реклама. Газетно-журнальная реклама. Плакаты, постеры.
4	Фрактальность	Использование цветографических композиций на основе стохастических или геометрических фракталов	Световая реклама. Видеореклама. Печатная реклама.
5	Использование стилизации, аллегории, метафоры	Конструирование образа путем использования аналогов, переноса свойств, замещения другим образом или понятием	Все виды рекламы
6	Анимация	Трехмерная и двумерная анимация и мультипликация	Телереклама, интернет-реклама, презентация

включены типовые хрестоматийные приемы дизайнерского творчества, основанные на базовых положениях таких дисциплин как композиция, колористика, типографика. К таким приемам относятся выбор системы пропорционирования, оптимизация цветовых сочетаний, использование модульных сеток, компьютерная поддержка проектирования растровыми и векторными сервисами. В таблицу включены нетривиальные принципы (приемы, алгоритмы), которые в сочетании с традиционными способны обеспечить инновационность рекламного продукта.

Нелинейность открытых систем, к которым относится рекламный дизайн, является важнейшим понятием синергетики. Основными признаками нелинейности являются альтернативность решений, число которых может быть весьма значительным. Например, выбор морфологии шрифтов, цветовых сочетаний, взаимного расположения графических элементов и т.д. многовариантен и не линеен. В нелинейных системах развитие происходит циклично. Один доминирующий стиль (школа, тенденция) сменяется другим. Момент смены стиля можно трактовать как «точку бифуркации» развития дизайна. Вблизи «точки бифуркации» происходит интенсивное «размножение» художественных направлений, течений, школ, т.е. преобладают дивергентные тенденции, в хаосе которых рождаются инновационные концепции, образы, идеи рекламного дизайна. Темпы смены стилей (художественных парадигм) неравномерны, что тоже является характеристикой нелинейности явлений и предпосылкой для создания инновационного продукта. Особое внимание рекламисту следует обратить на использование авангардных стилей (кубизм, сюрреализм, постмодернизм и т.д.).

К фактору нелинейности относится трехмерное компьютерное моделирование, которое вызвало революционные преобразования в дизайне. Все виды моделирования (полигональное, сплайновое, кусочное, параметрическое) основаны на преобразовании нелинейных кривых и

поверхностей. Математические принципы нелинейности являются основой для создания алгоритмов, применяемых для поиска инновационных композиций и форм в процессе визуальных превращений.

Дизайн-проектирование в виртуальной компьютерной среде – мощный инструмент как для стимулирования творческого поиска дизайнера, так и для создания принципиально новых рекламных продуктов (рекламные ролики, веб-сайты, интернет-магазины и др.). Погружение в гигантскую информационную систему, которой является сегодня интернет, сродни погружению в хаос. Но, как отмечается в [4, с.96], «периодическое погружение в хаос как в метафизическую бездну потенциально необходимо для инновационного скачка мысли».

Процессы развития в нелинейной системе характеризуются чередой смены полярных состояний – порядка и хаоса. Для поддержания порядка дизайн-система должна быть открытой и должен быть обеспечен постоянный приток информации (творческой мысли). Облегчить приток информации можно путем широкого использования принципов и методов семиотики. Предложены новые авторские варианты кодирования вербальной информации [5, с.45-48] для частных случаев (визуальная реклама, печатная реклама, сувенирная реклама). Знаки и символы, пригодные для кодирования информации, могут комбинироваться для создания инновационных композиций [6, с.49].

Эффективным средством создания необычных, завораживающих визуальных образов является использование фракталов. Напомним, что фракталом называется бесконечная самоподобная фигура, каждый элемент которой повторяется при изменении масштаба.

Фрактальная геометрия, по Мандельброту, это и есть настоящая геометрия природы, отличающаяся от евклидовой геометрии, уводящей человека в мир безжизненных абстракций. Реальная природа аморфна, хаотична, причудлива. Поэтому фрактал – это форма естественного

природного хаоса, форма аморфного, бессистемного, случайного, приближающая взгляд, ум и чувства человека к природе. Фракталы можно рассматривать как символы, демонстрирующие глубокие смыслы природы [7, с.314].

Современные стохастические фракталы, придающие инновационность любому рекламному продукту, создают на компьютере по простым алгоритмам и являются графической визуализацией нелинейных функций комплексного переменного. Компьютер по программе производит итерацию уравнений и реализует их в виде необычных форм на экране. Дизайнер, создавая новую фрактальную композицию, только меняет параметры формулы, куда входит масштаб, угол обозрения, величины цветовых характеристик. На рис.1 показаны примеры фракталов, полученных с использованием программы Apophysis 2,08.

Использование стилизации, аллегии, графических метафор как средств генерации инновационных форм, концептов, образов достаточно хорошо исследовано [8, с.133].

Двумерная компьютерная анимация и мультипликация стали в последние годы одним из важнейших инструментов инновационного рекламного дизайна. Эта технология не имеет стандартных ограничений, что позволяет находить креативные сюжетные ходы и решения. Компьютерная анимация легко адаптируется к любым видам рекламы (телевизионная, в интернете, в маркетинговых презентациях и др.).

Основой компьютерной анимации является программа. Рынок программных продуктов для создания анимации и мультипликации ограничен. Анализ наиболее эффективных программных продуктов, конкретизация их возможностей и областей использования показали следующее:

Toon Boom Studio – мощный пакет для профессионалов и любителей, но недостаточно освоенный российскими дизайнерами. У программы два режима работы: режим рисования и сценарный. Имеются все необходимые инструменты для создания векторных рисунков. Есть функция векторизации растровых изображений. Возможен импорт данных из видео и фото-коллекций или создание собственных изображений практически в любых форматах.

Интересной особенностью программы является возможность использования для анимации виртуальной камеры. Пользователь может работать с несколькими камерами, изменять их положение, переключаться между ними и т.д.

Еще одна особенность программы – автоматическая синхронизация движений губ персонажей со звуковыми файлами, где записана речь. При этом совершенно неважно, на каком языке говорят персонажи.

В последней версии добавлена возможность импорта видео-файлов и рисование поверх них, а также экспорт на видео.

Anime Studio Pro 7 – новая профессиональная версия одной из лучших программ для создания и редактирования 2D анимации. У программы интуитивно-понятный интерфейс, библиотека готовых персонажей и дополнительных объектов (фоны, картинки, паттерны и др.) [9, с.77]. Программа облегчает создание инновационных рекламных продуктов, так как содержит высокоэффективные анимационные инструменты. Программа поддерживает работу со слоями, чтобы проект можно было сохранить в качестве видеоролика, графического изображения или SWF – файла.

Нововведением версии Pro7 является возможность управления взаимодействием объектов с помощью настройки плотности, гравитации, трения и упругости. Программа позволяет записывать звук, создавать

трехмерные объекты на основе двумерных. Перечень новаций и преимуществ программы можно продолжить.

TV Paint Animation - программа для рисования и создания 2D анимации. Является улучшенной версией пакета Mirage. Процесс рисования идентичен процессу в Photoshop. Из особенностей можно отметить камеру для создания комплексной анимации с использованием неограниченного числа слоев. Программа содержит большое количество разнообразных инструментов для анимации и больше пригодна для создания небольших рекламных роликов.

Adobe Flash CS 5.5 Professional – один из самых распространенных пакетов для создания инновационных интерактивных проектов. Средства объектно-ориентированной анимации обеспечивают эффективную работу даже начинающим рекламистам-аниматорам. Тесная интеграция с другими инструментами Adoba расширяет возможность Flash CS 5.5 и повышают производительность приложения.

Программа позволяет быстрее создавать анимационные объекты, изменить траекторию движения с помощью элементов управления базы, редактировать анимацию и контролировать ее атрибуты. Инструменты работы с трехмерным изображением осуществляют комплексное преобразование объектов. Инструмент «кости» помогает связывать объекты друг с другом и создавать эффект в виде цепи.

Adobe After Effect CS5 – мощная программа, позволяющая создавать анимационную графику и визуальные эффекты на уровне современных блокбастеров. Программа позволяет обеспечивать и редактировать траектории движения объектов, предоставляет возможность рендеринга. Возможна разработка видеоматериалов для мобильных устройств и интернета.

Все перечисленные программы позволяют реализовать важнейшие технологии анимации, к которым относятся:

1. *Анимация формы.* По этой технологии аниматор рисует ключевые кадры, а компьютер преобразует промежуточные.

2. *Анимация движения.* Программа рассчитывает промежуточные кадры между ключевыми. Анимруемый объект может поворачиваться вокруг своей оси и задавать движению определенную траекторию.

3. *Скелетная анимация.* Этот вид анимации широко используется, когда определяемые областями формы анимруемого объекта назначают опорные точки (кости), наглядно связанные между собой отрезками. Изменение положения костей соответственно изменяет положения различных частей формы. Это может быть человекообразный персонаж или некая абстрактная фигура. Данная технология экономит много времени, так как отпадает необходимость рисовать ключевые кадры. Достаточно использовать уже настроенную на скелет форму. Эта разновидность двумерной анимации ближе всех к кукольной или стоп-моушен анимации, когда аниматоры используют кукол и в каждом кадре меняют им позы. В скелетной анимации чаще всего используют универсальные положения, поэтому в большинстве случаев можно использовать одну и ту же форму постоянно.

4. *Технология FreeForm.* Программа строит полигональную сетку под анимруемое изображение. При этом графика получает плоский полигональный каркас и сама выполняет роль текстуры. Каркас можно формировать различными способами, соответственно графика будет подвергаться такому же воздействию. Такой технологией часто пользуются для достижения эффекта «оживления» статичных картин.

5. *Символьная анимация.* Эта технология интегрирует в себе предыдущие. Основным элементом является символ, который содержит в себе анимацию и при этом является анимруемым объектом. Например, символ летящей бомбы может содержать в себе анимацию вращения бомбы вокруг своего центра тяжести. При таком подходе обе анимации

могут проигрываться одновременно, составляя одну более сложную. Вариация программного продукта и технологии анимации создают условия для выбора оптимальной стратегии реализации инновационного рекламного проекта.

Анимационная реклама применяется еще достаточно редко. Причиной является малое количество анимационных студий, некомпетентность заказчиков и исполнителей рекламы. В первую очередь целесообразно использовать flash-анимацию, которая особенно результативна в следующих случаях:

1. Реклама товаров, приобретение или потребление которых зависит от детей.
2. Социальная реклама.
3. Реклама, концептуально основанная на использовании психологического воздействия юмора.
4. Реклама, использующая нестандартный, креативный, стилизованный персонаж.

Важно отметить, что бюджет рекламы, основанной на анимационных роликах, на порядок ниже стоимости видео-ролика с постановочной частью и актерами. Анимационный ролик может быть изготовлен одним-двумя аниматорами за неделю. Для изготовления качественного рекламного видеоролика требуется команда профессионалов и не одна неделя времени.

В веб-дизайне перспективной технологией создания инновационной рекламы является CSS анимация. Эта технология позволяет пользоваться обширными библиотеками кодов для создания движущихся картинок.

Двумерная анимация не является конкурентом 3D-анимации. Эти технологии сосуществуют параллельно и взаимообогащают друг друга. Преимуществом двумерной анимации в инновационной рекламе является легкость управления персонажами, которых можно снабдить мимикой,

движениями и пластикой. В идеале желательно использовать в одном ролике спецэффекты 2D и 3D-анимации.

Мощными конкурентами телевизионной рекламы являются флеш-мультфильмы, вытесняющие даже рекламные технологии интернета.

Преимущества создания флеш-мультфильмов: доступность, компактность, низкая стоимость. При этом маркетинговая эффективность рекламных роликов на флеше очень велика.

Список литературы

1. Саркисов С.К. Инновации в архитектуре. – М.: Книжный дом «Либроком», 2011. – 334 с.
2. Николаев В.А. Ландшафтоведение. Эстетика и дизайн. – М.: Аспект пресс, 2003. – 176 с.
3. Базилевский А.А., Барышева В.Е. Дизайн. Технология. Форма. – М.: Архитектура, 2010. – 246 с.
4. Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Основания синергетики. – М.: Книжный дом «Либроком», 2011. – 260 с.
5. Бердичевский Е.Г. Визуализация вербальной информации в рекламных технологиях // Информатизация и связь (ТРИС-2011). – М.: ООО «Медиа-ПринтОфис», 2011. - №3. – С.45-48.
6. Семиотика рекламы: учебно-методическое пособие / Сост. С.Н. Кузьменко, Е.А. Бурчикова. – Великий Новгород: Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, 2006. – 68 с.
7. Maldenbrot Benuas. Fractal Geometry of Nature. W. Freeman and Company, 1982. – 511 p.
8. Пендикова И.Г. Ракитина Л.С. Архетип и символ в рекламе. – М.: ЮНИТИ, 2008. – 302 с.
9. Blair P. Advanced animation. Laguna Beach, Calif. Foster Art Service, 2008. – 202 p.

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

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ БУДД И БОДХИСАТВ В ШКОЛАХ ВАДЖРАЯНЫ И МАХАЯНЫ

Аннотация

В школах махаяны и ваджраяны сложились канонические художественные образы будд и бодхисатв. Символы, цвет, фигуры отражают идеи нирваны, трансцендентное состояние, подчеркивающее отрешенность от мира чувственных желаний и страданий. В современной культуре художественные образы буддизма сохраняют свое значение как религиозные ценности и как культурное наследие.

Ключевые слова

Художественный образ, танка, школа Ваджраяны, школа Махаяны, Будда, бодхисатва

Буддизм как древнейшая мировая религия занимает особое место в истории культуры Востока, которая также повлияла на культуру Запада и России. Появившись в Индии как религиозно-философское учение, буддизм создал систему религиозных институтов, многообразие канонической литературы, уникальную художественную культуру. Художественная культура воплотила идеи философии буддизма, и содействовала симбиозу с местными религиями и идеологиями, что позволило буддизму проникнуть во все сферы жизнедеятельности человека, начиная с повседневной деятельности и заканчивая

государственными структурами. Вследствие этого изучение художественных образов буддизма необходимо для понимания современных процессов развития буддизма.

Изображение будд и бодхисатв одно из самых популярных в художественной культуре буддизма. В танках создаются иконографические образы, учитывающие особенности региональных культур. «Танка (тхангка, кутханг – тиб. «свиток») – буддийская икона в форме свитка с изображением на загрунтованном холсте одного или нескольких божеств, а также других композиций религиозного содержания. По форме танка восходит к индийским ритуальным изображениям на холсте и тяготеет к квадрату, двойному квадрату, прямоугольнику; зарисованная поверхность называется мелонг – «зеркало». Танка создавалась или в строгом соответствии с иконографическим тестом и в этом случае предназначалась для медитации, или на основе житийных сочинений, а также в результате визионерской практики; использовалась в религиозных процессиях, в храмовых интерьерах, в домашнем алтаре» [1, с. 236-237].

По историческим сведениям Танка появляется в тибетской художественной культуре, в которой на основе теоретических школ махаяны и ваджраяны были созданы художественные образы, ставшие каноническими для других культур. Самой ортодоксальной школой считается тхеравада («школа старой мудрости», учение которой распространено в настоящее время на Шри-Ланке, в Мьянме, Таиланде, Лаосе, в различных странах Юго-Восточной Азии; в девятнадцатом веке европейские буддологи называли это направление хинаяна). Второй по распространению считается школа махаяны, которая появившись практически одновременно с тхеравадой, отделяется после раскола в 4-3 вв. до н.э. [4].

В теории Хинаяны («малая колесница», «узкий путь спасения») делается акцент на изучение дхарм (духовных единиц) и достижение

нирваны этическим путем, так как путь достаточно сложен, и пройти его могут только преданные последователи, в частности монахи. Учителя Махаяны («большая колесница», «широкий путь спасения») разработали теорию божественной субстанции Будды. В рукописях школы Махаяны космическое тело Будды способно принимать разнообразные земные формы и ради спасения всех живых существ от страданий оно разъясняет всем, находящимся в цепях сансары, в потоке неведения истинные причины страданий. При этом любое существо может достичь просветления бодхисатвы и стать Буддой. В результате это привело к формированию многочисленного пантеона будд, бодхисаттв и бесконечного ряда других богов, принимающих бесконечное число обликов и форм. Махаяна стала понятней для последователей, потому что путь веры стал проще и доступнее.

В буддизме широко практикуются мистические ритуальные практики, которые ускоряют достижение просветления и охватывают все сферы, небесные и земные. Для верующих художественные образы создают ориентиры в постижении тайны духовной материи и физического мира. «Эзотерические ритуалы основаны на убежденности в том, что материальные образы, или сенсорный опыт, могут сделать больше, чем указать путь. Все же настоящее понимание остается личным опытом индивидуума, поскольку происходит благодаря интуитивному осознанию. Таким образом, искусство возникало из намеков на тайну» [4, с.10].

В художественной культуре различие между образами тхеравады и махаяны лежит в сюжетах. В ранний период тхеравады на первом месте были образы исторического Будды Шакьямуни, и его прежние воплощения, воспринимаемые как реальность. Именно поэтому в образах отдавалось предпочтение эпизодам, которые объясняют добродетельное поведение, процессы медитации и обучения, открывающие внутреннюю силу, так необходимую для победы над иллюзиями и злом. «Искусство,

которое развивалось вокруг религии, начавшейся с такого скромного события, как индивидуальный поиск смысла жизни, особенно в понимании тхеравады, продолжало отводить важное место изображению сюжетов, иллюстрирующих простую человеческую жизнь, хотя сама личность была совершенно неординарного масштаба» [4, с. 12-13].

Символы буддизма – дерево Бодхи, колесо Закона, определяли канонические позы и жесты, одинаково важные для всех школ. В Махаяне изображение трех миров, земной, небесной, и высшей небесной сферы, повлиял на стиль и характер многих изображений будд и бодхисатв. Абстрактные художественные образы в Махаяне трактовались как проявление высшей, надмирной силы. Трансцендентальность образов, отрешенность от земной реальности Будды подчеркивалось окружением, которое состоит из бесчисленных летящих фигур и спутников, создающих атмосферу великолепия небесного бытия. В небесной иерархии художественные образы Будды и бодхисатв являются доминантными, в танках они воплощают идеи буддизма.

В буддийской космологии модель мира состоит из трех миров, имеющих одновременно реальное и психологическое измерения. При этом космологическая модель предстает в виде трехступенчатой перевернутой пирамиды, трилока (реальный мир): камалока (чувственный мир), рупалока (мир форм), арупалока (мир не-форм). «Как во всех религиозно-философских системах, моральный вектор в буддийском психокосме направлен вверх. Там – все лучшее, благое, высшее. Все худшее, неблагое, мыслится как низшее и располагается внизу. Последнее связывается с областью чувственных желаний, которые выступают в качестве основной причины страданий и перерождений» [6, с.136]. В связи с этим, нижняя ступень буддийского психокосма получила название камалока (термин кама в индо-буддийской традиции означает «любовь, желание, чувственность, жажда удовлетворения, вожделение») [6].

Мир чувственных желаний, имеет шесть подуровней, соответствующих шести мирам сансары. В адах живут обладатели самой плохой кармы, жертвы собственной похоти и страстей, когда плохая карма иссякает, существа могут возрождаться на более высоких уровнях. На втором уровне находится мир животных и растений. Третий уровень наполнен голодными неудовлетворенными духам (прета), обладающих неисполнимыми желаниями. Четвертый уровень населен асурами. На пятом уровне располагаются люди как обычные, так и святые. Шестой уровень представлен как обитель богов, место счастливого рождения, в интерпретации буддизма Счастливая земля, Счастливое царство. Всего насчитывается шесть уровней обителей богов, которые называют небесами, планетами, царствами. В камалоку входят одиннадцать уровней существования: четыре нижних уровня горестного существования – дуггати, и уровень счастливого существования – суггати. Среди всех уровней, только пятый уровень существования человека, так как только человек может получить освобождение, волевым усилием преобразовать сознание и тело, подняться на самый высокий уровень психокосма и выйти из круговорота перерождений, перейдя в трансцендентное состояние сверхбытия, абсолюта, нирваны.

Средний уровень рупалока в буддийской космологической модели именуется (рупа в переводе с санскрита означает «внешний вид, облик, образ, форма, красота, цвет») [6]. Сфера 16 (или 18) царств божеств – брахм, избавленных от чувственных желаний, предназначенный для возрождения тех, кто занимается медитацией. Психокосм как определенный уровень измененного состояния сознания, на котором переживаемое воспринимается как пребывание в сферах среди божественных существ – брахм, богов. Брахмы способные к переживанию радостей и вдохновений, имеют огромные размеры и продолжительность существования. Они существуют вне любви, сострадания, радости. Они

невозмутимы и лишены чувственности, вместе с тем, они привязаны к пребыванию в своем состоянии, именно поэтому они могут переместиться на другие уровни, но не могут получить полного освобождения. Верующему потребуется проявить силу воли, чтобы подняться выше, отказаться от блаженства пребывания на уровне рупалоки очень сложно и доступно не каждому.

Арупалока высший уровень буддийского психокосма, сфера бытия состоит из четырех уровней и представляющая собой сферу чистой мысли, чистого сознания, сфера безграничного сознания, сфера пустоты, сфера безграничного пространства, сфера, не поддающаяся описанию. В духовной практике на данном этапе не осознаются образы, формы, цвета. Содержание сознания непостижимо, переживания становятся неопикуемыми, фиксируется ощущение нематериальности, и человек приходит в состояние нирваны. В буддизме махаяны «адепт переживает последовательно пребывание в состоянии тел космического Будды: тела преобразования (нирманакая), тела блаженства (самбхогакая), тела закона (дхармакая)» [6, с.26-27].

Рассматривая уровни состояния сознания, мы видим, что арупалока является высшим духовным абсолютом, представленным в художественном образе космического Будды, почитаемого в мифологии махаяны и ваджраяны как Адибудда. Неизвестно время появления образа, широкое распространение он получил в X-XI веках в связи с распространением концепции калачакры (колеса времени). Адибудда как первоисточник бытия, единство сознания создает в лоне космического Будды (татхагатагарбха) все вещи и явления окружающего нас мира. Концепция Адибудды отражает монистические и пантеистические воззрения, где вечный Будда, погрузившись в медитацию, создает Вайрочану как собственную эманацию и помещает его в центре мира. Затем он создает будд Акшобхью на востоке, Ратнасамбхаву на юге, Амитабху на западе,

Амогхасиддху на севере. От пяти будд (панча-татхагата) происходят остальные божества многочисленного пантеона махаяны и ваджраяны. Каждый из пяти будд управляет своими божествами. В иконописи танка очень важно знание особенностей качеств, признаков и функций каждого из них, что дает возможность ориентироваться в пантеоне северного буддизма для канонического изображения.

Художественный образ Вайрочана олицетворяет сияющий свет, трансформирующий неведение. Изображается на белом лотосе, держащим в руках дхармачакру (колесо Закона), сам в белом иногда в синем цвете, отражающим эфирное состояние.

Образ Будды Амитабхи является олицетворением «неизмеримого света», создателем рая Сукхавати, в котором могут возрождаться все страдающие и уверовавшие в его могущество существа, владыкой, трансформирующим сладострастие. Изображается в красном цвете, символами являются: павлин, огонь, отражает чувство вкуса. Будда Шакьямуни является его воплощением на земле.

Создателем трех буддийских «драгоценностей»: Будды, Дхармы, Сангхи, и владыкой, трансформирующей ревность является Будда Ратнасамбхава. Изображается в желтом цвете, символы: лошадь, земля, отражает чувство зрения.

В голубом цвете изображается образ Будды Акшобхья, олицетворение бесстрастия, владыка, трансформирующей гнев. Символы: слон, вода, отражающие чувство осязания.

Владыкой трансформирующим зависть стал образ Будды Амогхасиддхи, являющийся олицетворением непогрешимой истины. Символы: мифическая птица Гаруда, воздух, отражает чувство обоняния. Обычно изображается в зеленом цвете.

Установлено, что художественные образы панча-татхагата стали каноническими в буддийском пантеоне махаяны и ваджраяны. Среди

эманаций будд популярны изображения бодхисаттв. Бодхисаттва – это «существо, стремящееся к Просветлению, просветленное существо», в книгах школ «Малой колесницы» называют Будду Шакьямуни до «Просветления». «В буддизме махаяны и ваджраяны роль бодхисаттв возрастает. Здесь бодхисаттвы – во-первых, класс небесных существ, достигших Просветления, но продолжающих рождаться, помогая другим освобождаться, во-вторых, особый класс монахов и даже мирян, давших обет достигнуть Просветления из сострадания к другим существам, а не для себя» [3, с.560].

Пребывающий в состоянии высшего просветления Бодхисаттва не уходит в нирвану, он сострадая ко всему живому продолжает помогать людям, показывая путь к спасению, где каждый человек может освободиться от низменных страстей. До состояния Бодхисаттвы человек проходит длинный путь, поднявшись по пятидесяти двум ступеням, обретает совершенство, и может перейти в нирвану, и остается во имя спасения людей. Существуют три типа бодхисаттв: Бодхисаттва-царь помогает всем живым существам, Бодхисаттва-лодочник ведет к нирване («в одной лодке»), Бодхисаттва-пастух ждет, когда все уйдут в нирвану и уходит последним. Художественные образы бодхисаттв воплощают совершенство, самые почитаемые образы трех бодхисаттв, продолжающих наставлять людей на пути к освобождению от страданий.

Образ Бодхисаттвы Авалокитешвара является эманацией, то есть воплощением одного из пяти дхьяни-будд – Амитабхи («наблюдающий за звуками мира», «владыка, вззирающий на существа милостиво», «владыка, внимающий мольбам страдающих существ»). Художественный образ Авалокитешвары создан в 32 формах во всех буддийских мифах. В изображениях множество голов и рук, что свидетельствует о его способности одновременно помогать всем нуждающимся, в том числе женщинам. Женский облик бодхисаттвы в дальневосточном буддизме

(Гуань-инь в Китае, Каннон в Японии). Бодхисаттва-богиня Тара родилась из его слезы и т.д. В современной культуре воплощение Авалокитешвары тибетский Далай-Лама.

Эманацией Будды Акшобхьи стал художественный образ Бодхисаттвы Ваджрапани, разрушитель заблуждений, уничтожающий глупость и заблуждения. Изображается в виде гневного божества, защитника высшего закона, обычно синего цвета со скипетром (ваджра) в поднятой руке.

Художественный образ Бодхисаттвы Манджушри, стал символом высшей мудрости (праджня, праджняпарамита), является покровителем искусств и знаний. Изображается в красной одежде принца с книгой и пылающим мечом, символ просвещения, рассекающий тьму неведения. Воплощением был Цзонхава, предводитель школы гелугпа тибетского буддизма.

Анализируя созданные в буддизме художественные образы будд и бодхисатв, мы приходим к выводу, что изображения остаются каноническими, отражая структуру космологии махаяны и ваджраяны. Положение фигур отражают трансцендентное состояние, подчеркивающее отрешенность от мира чувственных желаний и страданий. Символы и цвет сохраняют свое значение, не смотря на региональные различия. В современной культуре художественные образы буддизма сохраняют свое предназначение как религиозные ценности и как культурное наследие.

Список литературы

1. Буддизм: Словарь. – М: Республика, 1992. – 287 с.
2. Васильев Л.С. История религий Востока. – М.: Высш. шк., 1983. – С. 174–213.
3. Иконография Ваджраяны. Альбом. – М.: Дизайн. Информация. Картография, 2003. – 624 с.: ил.

4. Искусство Востока: Проблемы эстетического своеобразия. – СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 1997. – 254 с.

5. Основы буддийского мировоззрения (Индия, Китай). – М.: Наука, 1994. – 239 с.

6. Популярный словарь по буддизму и близким к нему учениям. – М.: Издательский дом «Хроникер», 2003. – 334 с.

7. Психологические аспекты буддизма. – Новосибирск: Наука. Сиб. отд., 1991. – 182 с.

8. Фишер Р.Е. Искусство буддизма. – М.: Слово, 2001. – 224 с.

УДК 37

ЗАХАРОВА ЕЛЕНА МИХАЙЛОВНА

младший научный сотрудник

кафедры теории и истории социологии

факультета социологии ФГОУ ВПО

Санкт-Петербургский государственный университет,

г. Санкт-Петербург

ВОЗМОЖНОСТИ РЕАЛИЗАЦИИ ТАЛАНТОВ И ДАРОВАНИЙ МОЛОДЕЖИ В УСЛОВИЯХ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО КРИЗИСА

Аннотация

В статье рассматриваются проблемы реализации творческих способностей молодежи в условиях социокультурного кризиса российского общества. Изучаются пути решения этих проблем. На основе эмпирических материалов исследуется оценка петербургскими студентами своей талантливости и возможностей реализации своих дарований в современных условиях.

Ключевые слова

Молодежь, таланты, дарования, возможности реализации, социокультурный кризис

Многие исследователи отмечают, что современное российское общество пребывает в состоянии социокультурного кризиса [2; 4; 8; 12]. Некоторые считают, что социокультурный кризис является имманентным признаком современности, для которой характерны масштабные трансформации онтологических, аксиологических и гносеологических основ цивилизации [4, с.95]. Другие полагают, что вступление России в конце XX века на путь радикальной модернизации привело ее к глубокому социокультурному кризису [8].

Исследователями широко изучаются проблемы культуры и искусства в условиях социокультурного кризиса [5; 11] и в эпоху постмодерна [1; 3; 7; 9]. Культурологи отмечают, что в условиях социокультурной трансформации сущностные границы искусства смещаются. Но данный процесс представляется необходимым в динамике культуры на пути ее движения к культурности антропогенного содержания. Характерными особенностями современной художественной культуры развитых стран, преимущественно представленной постмодернизмом, являются стилевой плюрализм, разрыв со всей предшествующей культурфилософской традицией, широкое цитирование произведений искусства предшествующих эпох [13].

В этих условиях социокультурного кризиса молодежь сталкивается с проблемами реализации своих талантов, особенно в сфере искусства, где влияние социокультурной трансформации наиболее выражено. Поэтому в рамках педагогической культурологии в последнее время уделяется много внимания изучению проблем общекультурного и творческого развития молодежи в рамках системы среднего, высшего и дополнительного образования. Здесь важными выступают проблемы расширения возможностей творческой реализации детей и молодежи в сфере системы образования [6; 10; 14; 15]. Пути решения данных проблем педагогами-исследователями видятся в координации целей функционирования систем

базового и дополнительного образования, в обеспечении целостности и непрерывности процесса общекультурного развития детей и молодежи [6, с.92].

В этом ключе узловой проблемой педагогики XXI века предстает несоответствие методологии обучения основам постижения профессии и культуры, предполагающим опережающее общекультурное развитие как условие успешности профессиональной деятельности, совершенствование педагогического механизма вовлечения индивида в мир культуры и усвоения ее ценностей [6, с.89].

На пути решения данной проблемы в сфере высшего образования предлагается модель общекультурного развития личности студента, реализация которой в процессе его профессионального становления позволит усилить культурологическую направленность содержания профессионального образования [6, с.92]. В сфере дополнительного образования предлагается создание полифункциональных досуговых объединений, занимающихся досуговой деятельностью по интересам, в которой присутствуют черты самоуправления [10, с.146]. Такая модель полифункционального объединения предполагает вариативность содержания, методов и форм, что ориентирует на развитие индивидуальной творческой активности подростка, включенность в его деятельность интеллекта и эмоционального освоения материала [10, с.153]. Также предлагается широкое использование творческих конкурсов как социально-педагогического инструмента для реализации способностей и талантов школьников [14, с.196].

Рассмотрим, как же оценивают сами молодые люди свой творческий потенциал и возможности реализации своих дарований в условиях социокультурного кризиса современного общества. Для этого обратимся к материалам социологического опроса, проведенного в 2013 г. сотрудниками лаборатории проблем молодежи НИИ комплексных

социальных исследований Санкт-Петербургского госуниверситета (всего было опрошено 494 студента петербургских вузов).

Начнем с того, что, по мнению самих опрошенных, большинство из них (64%) обладает определенными талантами и дарованиями, в том числе и в сфере искусства. Причем, юноши несколько чаще считают себя талантливыми, нежели девушки (67% и 61%) (см. табл.1). Но только треть респондентов (35% и юношей, и девушек) уверена, что современная социальная реальность в достаточной степени способствует раскрытию и реализации их талантов.

Таблица 1

Распределение ответов на вопрос «Присуще ли Вам чувство личностного предназначения (наличие дарований, талантов?)» в зависимости от пола респондентов (в % к числу ответивших).

	В целом по массиву	Мужчины	Женщины
Да	64	67	61
Нет	16	13	18
Не задумывался об этом	20	20	21

Анализ данных показывает, что наличие у себя талантов молодые люди начинают в большей мере осознавать по мере взросления. Так, считают себя обладающими дарованиями и талантами 62% респондентов 17-18 лет, 64% 19-22 лет и 68% 23 лет и старше (см. табл.2). Однако старшие респонденты (старше 23 лет) более скептически настроены по отношению к возможностям в условиях современной жизни в полной мере раскрыть свои способности и дарования (29% по сравнению с 36% в младших возрастных подгруппах молодежи). Как видим, постепенное приобретение жизненного опыта не только помогает молодым людям оценить свои способности в разных областях, но и способствует более трезвому восприятию окружающей их социальной реальности.

Таблица 2

Распределение ответов на вопрос «Присуще ли Вам чувство личностного предназначения (наличие дарований, талантов?)» в зависимости от возраста респондентов (в % к числу ответивших).

	17-18 лет	19-22 года	23 года и старше
Да	62	64	68
Нет	16	16	12
Не задумывался об этом	22	20	20

Осознание своих талантов увеличивается при повышении академической успеваемости опрошенных студентов - от 70% считающих себя талантливыми среди успешных в учебе до 60% среди среднеуспевающих и 45% среди троечников (см. табл.3). Что довольно закономерно, поскольку успешность в учебе повышает общую самооценку учащихся, в том числе и признание ими своих способностей. В то же время с улучшением успеваемости увеличивается и скептицизм по поводу возможностей в условиях современного общества в полной мере реализовать свои таланты и дарования (27%, 36% и 38% среди отличников, хорошистов и троечников соответственно) (см. табл.4).

Таблица 3

Распределение ответов на вопрос «Присуще ли Вам чувство личностного предназначения (наличие дарований, талантов?)» в зависимости от успеваемости респондентов (в % к числу ответивших).

	Учусь в основном на «отлично»	Учусь на «хорошо» и «отлично»	Учусь на «хорошо» и «удовлетв.»
Да	70	60	45
Нет	14	13	25
Не задумывался об этом	16	27	30

Таблица 4

Распределение ответов на вопрос «Насколько современная социальная реальность способствует раскрытию Ваших способностей, талантов и дарований?» в зависимости от успеваемости респондентов (в % к числу ответивших).

	Учусь в основном на «отлично»	Учусь на «хорошо» и «отлично»	Учусь на «хорошо» и «удовлетв.»
В достаточной мере	27	36	38
В недостаточной мере	55	51	47
Не задумывался об этом	18	13	15

Считающих себя обладателями определенных талантов меньше всего среди среднеобеспеченных респондентов (62%) и больше среди малообеспеченных (66%) и высоко обеспеченных (69%) (см. табл.5). Зато, судя по ответам, возможностями развить свои способности в большей мере обладают хорошо материально обеспеченные студенты. Прослеживается явная зависимость возможностей самореализации от материального благосостояния - от 25% считающих эти возможности достаточными среди малообеспеченных до 36% среди средне обеспеченных и 41% среди высоко обеспеченных респондентов (см. табл.6).

Таблица 5

Распределение ответов на вопрос «Присуще ли Вам чувство личного предназначения (наличие дарований, талантов?)» в зависимости от материального положения респондентов (в % к числу ответивших).

	Мало-обеспеченные	Средне обеспеченные	Хорошо обеспеченные
Да	66	62	69
Нет	16	15	15
Не задумывался об этом	18	23	16

Таблица 6

Распределение ответов на вопрос «Насколько современная социальная реальность способствует раскрытию Ваших способностей, талантов и дарований?» в зависимости от материального положения респондентов (в % к числу ответивших).

	Мало-обеспеченные	Средне обеспеченные	Хорошо обеспеченные
В достаточной мере	25	36	41
В недостаточной мере	62	49	46
Не задумывался об этом	13	15	13

Проведенный анализ результатов исследования позволяет сделать некоторые выводы. Большинство опрошенных петербургских студентов (особенно юношей) считает себя обладателями определенных талантов и дарований, в том числе в сфере искусства. Однако половина из них не уверены, что в условиях современной социальной реальности им удастся развить свои способности.

По мере взросления увеличивается число студентов, признающих у себя наличие талантов, но увеличивается и скептицизм по поводу возможностей их раскрытия и реализации. Похожая картина наблюдается и в зависимости от уровня академической успеваемости студентов. С улучшением успеваемости увеличивается число признающих у себя наличие талантов и сомневающих в возможностях их реализации в современных социально-экономических условиях. Самая перспективная подгруппа молодежи с точки зрения уверенности в своих способностях и дарованиях и возможностях их реализации - это респонденты из семей с высоким уровнем материальной обеспеченности.

Таким образом, налицо противоречие между значительным творческим потенциалом молодежи и недостаточными возможностями его

реализации в условиях современного общества, пребывающего в состоянии социокультурного кризиса. И пути преодоления этого противоречия отчасти лежат в сфере системы образования, которая призвана расширить возможности раскрытия и реализации молодыми людьми своих талантов и дарований, привлекая ресурсы среднего, высшего и дополнительного образования, используя теоретические разработки, инновационные технологии и опыт, накопленный в педагогических коллективах.

И особенно сложно молодым людям осознать свои таланты и тем более реализовать их в сфере искусства в современных условиях социокультурной трансформации. Когда сущностные границы искусства смещаются и «искусством может быть назван любой предмет, вырванный из привычного контекста и помещенный на выставку современного искусства» [13]. Когда происходит поворот от искусства, в котором «форма наделяется скрытым за нею внутренним смыслом, к искусству, использующему как художественную форму реальный предмет, который ничего иного не изображает» [11, с.342].

Список литературы

1. Андреева Е.Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX - начала XXI века. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – С.26-27.
2. Блохин В.Н. Проблемы социокультурного кризиса на постсоветском пространстве // Культура и образование. 2013. № 4 [Электронный ресурс]. Режим доступа – URL: <http://vestnik-gzi.ru/2013/12/1158> (дата обращения: 05.11.2015).
3. Вудфилд Р. Мозаика мировой эстетики // Искусство. 1989. - № 9. – С.47-48.
4. Голованова Е.В. Социокультурный кризис и механизмы саморегуляции общества // Вестник МГУКИ, 2013. - № 2 (52). – С.95-98.

5. Еремеев А.Ф. Границы искусства: социальная сущность художественного творчества. – М.: Искусство, 1987. – С.175.

6. Ивлева И.А. Реализация модели общекультурного развития личности в университетском образовательном пространстве // Социально-культурная деятельность в условиях модернизации России: Сб. ст. по материалам всерос. науч.-практ. конференции (24-25 января 2013 г.). – СПб.: Изд-во СПбГУКИ, 2013. – С.89-92.

7. Козловски П. Культура постмодерна. Общественно-культурные последствия технического развития / Пер. с нем. – М.: Республика, 1997. – С.32.

8. Лизогуб С.А. Современный социокультурный кризис и проблема самоидентификации // Сибирский Федеральный университет [Электронный ресурс]. Режим доступа – URL: <http://conf.sfu-kras.ru/sites/thesis>. (дата обращения: 05.11.2015).

9. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – СПб., 2000. – С.10.

10. Погорелова Н.В. Реализация принципа полифункциональности в развитии творческой активности старших подростков // Социально-культурная деятельность в условиях модернизации России: Сб. ст. по материалам всерос. науч.-практ. конференции (24-25 января 2013 г.). – СПб.: Изд-во СПбГУКИ, 2013. – С.146-153.

11. Полевой В.М. Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира. – М.: Советский художник, 1989. – С.342.

12. Солодовник Л.В. Идеологический формат социокультурного кризиса в современной России // Власть, 2012. - № 9. – С.12-15.

13. Тарасов А.Н. Влияние социокультурной трансформации на изменение сущностных границ искусства // Аналитика культурологии. 2011. Выпуск 3(21) [Электронный ресурс]. Режим доступа – URL: <http://www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/756-31.html> (дата обращения: 05.11.2015).

14. Чурбанова О.И. Самореализация подростков в условиях социально-педагогической среды творческих конкурсов // Социально-культурная деятельность в условиях модернизации России: Сб. ст. по материалам всерос. науч.-практ. конференции (24-25 января 2013 г.). – СПб.: Изд-во СПбГУКИ, 2013. – С.196-201.

15. Ярошенко Н.Н. Развивающая среда и социокультурная деятельность: контекст сущностного единения педагогики и культуры // Социально-культурная деятельность в условиях модернизации России: Сб. ст. по материалам всерос. науч.-практ. конференции (24-25 января 2013 г.). – СПб.: Изд-во СПбГУКИ, 2013. – С.41-46.

УДК 398

САМБУЕВ ДАМДИН БАТУЕВИЧ

старший специалист,

СПб ГКУ «Санкт-Петербургский Дом национальностей»,

г. Санкт-Петербург

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ПРАЗДНИК КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ МЕГАПОЛИСА

Аннотация

Исследование праздника в культуре мегаполиса представляет научный интерес, так как функции праздника расширяются. Сохраняя национальные традиции, праздник становится консолидирующим и идентификационным маркером личности в условиях унификации культур.

Ключевые слова

Мегаполис, национальный праздник, традиция

Глобализация современного мира и трансформация российского общества привели к изменению общественных отношений, противоречивым тенденциям в их развитии, кризису во многих отраслях и

сферах человеческой деятельности. В настоящее время складывается новый уровень осмысления проблем культуры, развития толерантности, диалога культур, в том числе национальных праздников.

Национальный праздник, как феномен мегаполиса, способствует развитию духовных, художественных, эстетических качеств человека, формирует мировоззрение и ментальные ориентиры. «Мегаполис – это наиболее крупная форма расселения, которая образуется в результате слияния множества соседних городских агломераций. Городские агломерации (от лат. *agglomerare* – присоединяю, нагромождаю) – это совокупность городов, которые объединены в одно целое интенсивными хозяйственными, трудовыми и культурно-бытовыми связями» [1]. В мегаполисе во время праздничной деятельности, поведение и сознание индивида приобретает социально-субъективную аккумуляцию, отражающую отношения личности и общества.

Праздник стал объектом изучения таких наук, как культурология, социология, этнография, фольклористика, философия, эротология, искусствоведение и другие. Наибольший интерес вызывают философские и культурологические труды, в которых раскрываются общие закономерности, условия и механизмы функционирования праздника в культуре. Н.Я. Данилевского, Д. Фрэзера, М.С. Кагана, В. Проппа и многих других. Общие культурологические аспекты праздника и праздничной культуры в разные годы находились в центре внимания известных российских специалистов, в том числе М.М. Бахтина, А.Н. Веселовского, Д. Лихачева, А.И. Мазаева и др. В последние годы появился ряд энциклопедических изданий и словарей.

Формирование праздника происходит на протяжении исторического развития под влиянием географических, этнических, социальных, государственных, идеологических, религиозных факторов. В XX веке Д. Фрэзер связывал сущность праздника с «психологической

сопричастностью» человека с природой, праздник – «...обрядовая игра, магическое действие, формы религиозного ритуала, дающего представление об умирающем и воскресающем божестве растительного мира» [2, с.18].

Сегодня существует множество дефиниций праздника. Мы придерживаемся понятия, данного А.И. Мазаевым, который трактует праздник как, «...свободную жизнедеятельность и живое общение добровольно собравшихся людей, переживающих идеальные устремления в чувственно-обозримых границах места и времени» [3, с.288]. Таким образом, праздник является одним из факторов гармонии развития городской культуры и необходимой формой межкультурных коммуникаций, так как способствует укреплению дружественных связей между социальными стратами, субкультурами, классами и т.д. проживающими на одной территории.

Мегаполис в современном мире стал центром культурной жизни, там, где создаются и накапливаются проблемы, разрешением таких проблем становится праздник. Через праздник происходит включение индивида в социокультурное пространство. Условия мегаполиса накладывают особый отпечаток на формы проведения праздничных мероприятий. Изучение национального праздника дает возможность раскрыть глубинные процессы трансформации мировоззрения, изменение ментальных ориентаций, выявить особенности образа жизни социальных общностей и проследить динамику развития праздника.

В процессе праздника формируется гражданская, политическая, национальная и культурная идентичность личности. В социальной сфере праздник способствует культурной интеграции и общественной солидарности. Кроме этого он может быть политическим инструментом идеологического влияния. Праздник как историко-культурный феномен, выполняет важную функцию адаптации человека к социальной,

культурной, политической и др. среде. Национальный праздник является одним из самых эффективных средств, включения человека в социум.

Сегодня праздник выступает как культурный, социальный и национальный феномен, в нем объединяется светское и религиозное начало. Праздник развивает творческое начало, выделяет инициативных людей, влияет на эстетические и психологические факторы формирования личности. Праздник способствует социализации, адаптации и инкультурации личности, создает благоприятные условия для религиозно-конфессиональной и политической консолидации народов России, формирует благоприятную социальную среду обитания, сохраняет целостность государства.

Национальный праздник сформировался в процессе исторического развития и появился в виде традиции, так как «Традиция - важнейший элемент культуры, она обеспечивает сбор, хранение, передачу жизненного опыта поколений, являясь при этом механизмом трансляции этого опыта, обеспечивая тем самым тесную связь между прошлым и настоящим» [4, с.26]. Исходя из этого определения, национальный праздник можно назвать традицией. Как традиция, праздник может пониматься как способ соблюдения установленных норм в определенной общности, трансляции ценностей от поколения к поколению. В целом национальный праздник выполняет те же социальные функции, что и традиция, при этом, в условиях мегаполиса праздник выполняет главную функцию идентификации личности. Изучение идентификации в условиях мегаполиса позволит понять современные процессы унификации личности.

Основная проблема исследования состоит в том, что до сих пор, феномен национального праздника в мегаполисе никем не изучался. Мы считаем, что национальный праздник в современной культуре является культуросозидающим фактором объединения нации в условиях

нивелирования этноспецифических черт, унификации и глобализации культур. Национальный праздник рассматривается нами как средство коммуникации, идентификации, социализации и самоутверждения своей личности, которая испытывает трудности связанные, прежде всего с этническим происхождением. Духовная потребность человека в идентификации себя и своего места в условиях поликультурного пространства большого города, порождает необходимость восстановления национального праздника как феномена современной культуры.

Национальный праздник в мегаполисе является необходимым элементом консолидации этноса. В связи с этим, необходимо выявить роль национального праздника в мегаполисе, выделить и проанализировать условия и факторы, способствующие развитию национальных приоритетов в городских условиях, рассмотреть степень сохранения традиции и уровень инноваций праздника в современной культуре бурят, проанализировать культурные, социальные и религиозные факторы развития бурятской диаспоры в г. Санкт-Петербург, изучить духовные потребности этноса в системе формирования духовно-нравственных ценностей в поликультурной, поликонфессиональной среде.

На современном этапе, национальный праздник формируется в новом, качественном обличие, порождая качественные изменения в общественной жизни, поэтому национальный праздник как феномен современного мегаполиса представляет интерес для всех наук, в том числе и для развития культурологического знания.

Список литературы

1. Понятие «Мегаполис» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://traditio.wiki>. (дата обращения: 10.11.2015г.).
2. Фрэнгер Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии / Дж. Фрэнгер. – М.: Политиздат, 1986. – 704 с.

3. Мазаев А.И. Праздник как социально-художественное явление: Опыт историко-теоретического исследования. – М.: Наука, 1997. – 392 с.

4. Санжеева Л.В. Синергетический подход в моделировании культурной традиции // Традиции в современной культуре бурят: коллективная монография. – СПб.: Астерион, 2012. – 186 с.

УДК 378

ГУДКОВА ИРИНА НИКОЛАЕВНА

кандидат культурологии, старший преподаватель
кафедры «Социальный и технологический сервис»,
ФГБОУ ВПО Восточно-Сибирский государственный университет
технологий и управления,
г. Улан-Удэ

ГУМАНИСТИЧЕСКИЕ ЦЕННОСТИ В ОБРАЗОВАНИИ

Аннотация

Глобализация приводит к необходимости включения гуманистических ценностей в систему образования, так как с внедрением новых технологий и методов обучения нивелируются духовные и нравственно-эстетические ценности человека.

Ключевые слова

Гуманистические ценности, образование, личность.

Система знаний, ценностно-нормативных установок, принципов мышления и деятельности, определяющих мировоззрение второй половины XX века, динамика модернизационных процессов обусловлена общемировыми тенденциями развития общества и государства. XX век ознаменован выдающимися достижениями во всех областях науки, техники, искусства и культуры. Формируются общемировые ценности, которые необходимо распространять и созидать новые гуманитарные

ценности, основанные на принципах толерантности. Глобализация объединяет всех независимо от национальной, территориальной и др. особенностей, отдельных социальных групп, культурной политики отдельных государств и т.д. Поэтому мировое сообщество признает, чтобы донести до каждого ценностные ориентиры, важно создать единую общемировую систему образования, где каждый человек может получить необходимую информацию.

Характеристика современной социокультурной ситуации в России связана с перспективами динамики трансформации социальной структуры, в том числе и трансформацией образовательной системы. Критерии для оценки последствий тех или иных нормативных актов и решений на государственном, региональном и муниципальном уровне еще не определены. В качестве документа, отражающих направление модернизации образования, рассматривается Федеральный закон Российской Федерации от 29 декабря 2012 г. № 273-ФЗ. [1]. В модернизации образования структура институциональных форм меняется в зависимости от государственных приоритетов.

Культурный уровень современного общества определяется особенностью и качеством таких областей как наука, искусство, образование. Образование на сегодняшний день является одним из необходимых условий прогресса во всех сферах. Образование оказывает влияние на все стороны жизнедеятельности любой страны, показывая уровень интеллектуального развития общества, что в первую очередь проявляется в искусстве, культуре, образовании и каждого отдельно взятого человека.

В системе обучения основная задача заключается в формировании ценностных ориентиров основанных на гуманистических идеях, в воспитании этических, нравственных, духовных основ жизнедеятельности человека, влияющих на развитие личности. Под личностью

подразумевается гармонически развитый, духовно–нравственный человек с гуманистическими ценностями. Образование, по сути, само является ценностью, поэтому основная проблема государства создать равные возможности всем жителям и сделать его доступным и реальным независимо от экономических возможностей человека. Гуманизм и образование должны быть неразрывно связаны, так как ценность образования заключается в его мировом, государственном, социальном и личном значении. На сегодня это понимается всеми странами, но не всегда решается ввиду политических, экономических и других причин.

В современной литературе обычно под образованием понимается образовательная деятельность людей с целью получения или совершенствования знаний, умений и навыков. Закон РФ «Об образовании» определяет образование как «целенаправленный процесс воспитания и обучения в интересах человека, общества, государства, сопровождающийся констатацией достижения гражданином (обучающимся) установленных государством образовательных уровней (образовательных цензов)» [2, с.48].

А.С. Запесоцкий пишет, что «...независимо от конкретной страны, ее социокультурной ситуации, профиля вуза и других особенностей цели реформирования образования носят сугубо гуманистический характер и сводятся к следующему: 1) целью общества должно быть развитие талантов всех его членов до максимального предела, т. е. исключение посредственности и возможности создания недемократического элитаризма; 2) гуманистические ценности общества должны давать возможность его членам развивать свои умственные способности до максимальных пределов, с раннего детства до глубокой старости, обучаясь по мере изменения окружающего мира; 3) справедливость и высокое качество образования имеют огромное практическое значение, как для экономики, так и общества в целом; 4) образование должно строиться на

принципе партнерства; 5) образовательные реформы должны быть направлены на создание обучающегося общества с развитой системой непрерывного образования; 6) университеты и колледжи должны принять более жесткие и поддающиеся измерению стандарты, касающиеся академического уровня образовательных учреждений и отношения студентов к учебе» [3, с.89]. Вследствие обозначенных направлений гуманитарные науки решают проблему воспитания толерантного взаимоотношения между личностями, субкультурами, государствами и нациями на основе знаний. В системе образования должны даваться не только знания, должны создаваться условия развития личности в равной степени, потому что только знание способно дает возможность человеку выбора. Выбор его жизненных приоритетов на базе гуманитарных ценностей.

Разрыв между знаниями и гуманитарными ценностями может пагубно сказываться не только на состоянии образования в целом, но и сформировать перевернутое сознание, двойную мораль, что отдалит и так уже разные цивилизации и создаст кризисные ситуации. Гармония и интеграция знаний в образовании вырабатывают устойчивые моральные ценности, что способствует взаимному духовному обогащению и формированию общечеловеческих абсолютных гуманитарных ценностей. «Образование призвано обеспечить вхождение человека в культуру через освоение им культурных ценностей» [4, с.18].

Гуманитарные ценности сохраняются во всех социальных сферах, где человек должен осознавать современную ситуацию в обществе, определить свое место и роль в современном изменчивом мире, осмысленно определить свой жизненный путь, согласный с общим стратегическим соборным путем человечества к сохранению социальной целостности и гармонии. Достижение стратегической цели коэволюции общества и культуры, гармонии в человеке духовного и телесного начал,

выживания человечества на Земле – возможно лишь путем мобилизации главных общественных сил любого государства планеты на основе гуманизации человека и общества.

Характерным признаком развития современного общества является антропоцентризм – приоритет личности, ее права, свободы, образованность, степень совершенства. Создание ценностных ориентиров это преодоление социальной дискриминации, неравенства, где в основе лежит модернизация системы образования. Образование должно удовлетворять прогностические потребности проблемы формирования личности и раскрывать ее духовный потенциал. Личность является самой большой ценностью мирового сообщества.

Человек, со всеми потребностями осваивая культурную среду, стремится в процессе создания и восприятия гуманитарных ценностей достичь высшего качества. Освоение культурных богатств выполняет интегрирующую функцию в жизнедеятельности каждого общества, гармонизируют бытие людей, пробуждает в них потребность в постижении мира как целого. Это имеет большое значение для поиска общих критериев прогресса в области образования.

Динамика гуманитарных ценностей раскрывается при сопоставлении их в прошлом и настоящем. Глубина социального запроса на взаимопроникновение исторических времен столь велика, что новый запрос «настоящее – прошлому». Поворот к ценностям культуры прошлого – симптом глубоких социальных перемен в мире. Он свершается в критический момент историко-культурного развития. В этих условиях происходит рост общественной потребности оглянуться в прошлое, чтобы обратить его ценный опыт в настоящее и будущее. Гуманитарные науки раскрывают смысл явлений, в частности возрождение духовной самобытности, перспективные ценностные ориентации на будущее.

Духовное производство выполняет такие функции как производство новых знаний, накопление, хранение и трансляция знаний, форм, ценностей, преемственность, социализация общества через создание структуры отношений. В процессе модернизации образования назрела необходимость интеграции разных по своей специфике форм познания человека. Организация образования должна опираться на достижения мирового опыта, учитывая особенности социума и менталитета личности, в том числе гуманистические ценности. Эффективность образования зависит от воспитания духовно-нравственных ценностей. В связи с этим необходима профессиональная подготовка современных специалистов, готовых к поиску новых путей, методик и технологий, без которых невозможно формирование целостной личности на основе гуманитарных ценностей.

Список литературы

1. Федеральный закон Российской Федерации от 29 декабря 2012 г. № 273-ФЗ. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [rg.ru.2012/12/30/obrazovanie-dok.html](http://rg.ru/2012/12/30/obrazovanie-dok.html) (дата обращения: 02.10.2015).
2. Джуринский А.Н. Развитие образования в современном мире: Учебное пособие. – М.: Гуманит.изд.центр ВЛАДОС, 1999. – С.48.
3. Запесоцкий А.С. Образование: философия, культурология, политика. – М.: Наука, 2002. – 456 с.
4. Санжеева Л.В. Педагогические традиции в процессе модернизации культурологического образования // Традиции в современной культуре / под общей ред. Л.В. Санжеевой. – СПб.: Издательство «Астерион», 2014. – С.5-30.

УДК 378

БУДАРИН НИКОЛАЙ ФЕДОРОВИЧ

кандидат технических наук, профессор кафедры гуманитарных
и социально-экономических дисциплин,
НОУ ВПО «Институт дизайна, прикладного искусства
и гуманитарного образования»,
г. Санкт-Петербург

ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ИНСТИТУТА ДИЗАЙНА, ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА И ГУМАНИТАРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация

Высшие образовательные учреждения профессионального образования в сфере культуры и искусства переживают кризис системы, связанный с принятием Национальной доктрины образования до 2025 года, что привело к проблемам формирования устойчивости институциональной структуры. Для перспективного роста ИДПИГО определяются ключевые проблемы, необходимые для устойчивого развития.

Ключевые слова

Образование, проблемы модернизации образования, информатизация

В условиях гуманистического кризиса образовательные институты в сфере искусства должны развиваться с учетом изменений общества. Модернизация образования привела к проблемам в системе высшего образования, связанным в первую очередь с оформлением документации. Так в процессе подготовки были обнаружены несоответствие некоторых пунктов, которые были изменены по требованиям ВАК РФ. Концепция модернизации российского образования 2010 года показала несостоятельность отдельных пунктов модернизации образования,

которые в дальнейшем были отредактированы в Концепции развития образования в сфере культуры и искусства в Российской Федерации на 2008-2015 гг. В Национальной доктрине образования до 2025 года главная цель модернизации образования, заключается в формировании устойчивого развития системы, обеспечивающей запросы личности, общества и государства. [1].

Вызовы XXI века, кризис систем всех уровней образования, требуют глубоких перемен, что нашло отражение в государственных документах об образовании. Цель структурной и институциональной перестройки профессионального образования и повышения статуса вузовской науки как одного из основных факторов обеспечения высокого качества подготовки специалистов заключается в подготовке интеллектуальных ресурсов. Геополитические факторы отражаются на формировании отечественного образования. Основная задача создать ценностные ориентиры общества, которые базируются на экономическом и социальном уровне России. Трансформация должна направлять систему образования на создание условий для развития творческого потенциала каждого студента, особенно студентов вузов культуры и искусств.

В создавшихся условиях требуется решение следующих проблем высшего профессионального образования: 1. Научная теоретическая база требует новых подходов и разработок. 2. Система оценки качества профессиональной подготовки, недостаточно сформирована. 3. Методика перехода на многоуровневую модель подготовки кадров не соответствует реальному положению системы. 4. Подготовка педагогических кадров не отражает современные образовательные запросы общества. 5. Роль художественной культуры и искусства не учитывается в разработке новых концепций образования. 6. Универсальные подходы не отвечают требованиям к внешнему и внутреннему структурированию взаимосвязей образовательных учреждений, условиям интеграции образовательных и

научных учреждений, что необходимо для внедрения в практику образовательного процесса инновационных технологий и разработок.

Для системы высшего профессионального образования в сфере культуры и искусства характерно увеличение количества специальностей, что приводит к массовости высшего образования и влияет на снижение уровня качества. В государственных образовательных учреждениях культуры и искусств затруднена возможность индивидуального подхода к каждому студенту в связи с тем, что государственное финансирование высшего образования значительно сокращается без учета специфики нормативно-правового регулирования подготовки творческих кадров. В негосударственных вузах культуры и искусств, преобладает система индивидуального обучения, и подготовка каждого студента отвечает требованиям модернизации современного образования и запросам нашего общества.

Одной из важных проблем образования является проблема информатизации, которая соответствует Национальной доктрине образования и целевым программам 2011-2015гг. и др. Как отмечает, С.В. Буцык, «число студентов, приходящихся на один компьютер, в большинстве вузов культуры и искусства составляет от 6:1 до 4:1.» [1,с.13], что конечно требует дополнительного обеспечения образовательного процесса. Также, С.В. Буцык выделяет направления в развитии вузов искусств. Среди них для института дизайна, прикладного искусства и гуманитарного образования мы считаем необходимым выделить следующие: «-особенности технического и технологического оснащения специализированных компьютерных классов, предназначенных для работы студентов музыкальных специальностей, будущих звукорежиссеров, режиссеров кино, телевидения, дизайнеров и т. п.; - актуальность использования современных 3D-технологий при обучении студентов, особенно по направлениям визуального искусства; -специфику

построения АСУ УП с учетом наличия таких видов аудиторных занятий, как мелкогрупповые и индивидуальные; -особенности структуры и содержания электронных учебников, предназначенных для «творческих» специальностей; -роль направления (специальности) «Прикладная информатика» в формировании структурно-кадрового потенциала информатизации вуза культуры и искусств, а также в создании специализированных информационных ресурсов для данной сферы...» [1, с.15].

Как мы видим, проблем в развитии системы образования достаточно много, вместе с тем, проблемы решаются в контексте Национальной доктрины. Так в «ИДПИГО» постоянно создается креативное пространство формирования творческой личности, внедряются интерактивные и активные методы обучения с использованием информационных технологий, регулярно проводится выставочная деятельность, пополняется экспозиция музейных коллекций, обеспечивается материально-техническая база обучения и др. Квалифицированный профессорско-преподавательский состав: ученые, художники, дизайнеры, музыканты, хореографы и другие специалисты, обеспечивают качество и уровень профессиональной подготовки по всем выпускаемым специальностям.

Список литературы

1. Национальная доктрина образования до 2025 года. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://sinncom.ru/content/reforma/index5.htm> (дата обращения: 10.11.2015).
2. Буцык С.В. Информатизация вузов культуры и искусств: проблемы и перспективы современного периода // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств, 2012. - № 4 (32). – С.13.

ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ИННОВАЦИОННОГО ПРОЕКТА В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ УЧРЕЖДЕНИИ

Аннотация

В статье формулируются цели и задачи инновационного проекта призванного обеспечить развитие творческого пространства школы и креативности обучающегося. Цель и задачи инновационного проекта должны быть реализованы в создании профильных классов, в соответствии с ФГОС.

Ключевые слова

Инновационный проект, школа, цель, задачи

В основе развития современного образования заложены стратегические процессы модернизации системы общего образования на основе постановления Правительства Российской Федерации от 22.11.2012 № 2148-р «О Государственной программе Российской Федерации «Развитие образования» на 2013-2020 годы». Школьное образование является фундаментом для формирования творческого потенциала личности во всех видах деятельности. Инновационный проект призван исследовать средний уровень креативности ученика и в процессе формирования творческой среды сформировать устойчивую систему качественного образования в соответствии с запросами потребления общества и личности. Вследствие данных факторов формирование креативности школьника является главной целью подготовки инновационного проекта.

Цель и задачи инновационного развития общеобразовательного учреждения опираются на принцип открытости информационного пространства и на принцип взаимодействия всех систем образования, высшего, средне-специального и среднего в создании логического единства образовательной среды. Задачи проекта будут направлены на повышение качества образования, соответствующего требованиям новых ориентиров современного общества. Проект обеспечивает научно-педагогическую и профессиональную подготовку кадрового потенциала школы и вуза, будет способствовать мотивационной ориентации школьника, а также развитию креативности, начиная с первого класса, что открывает возможность личностного роста ребенка во всех направлениях.

Инновационный проект системы обучения интегративного пространства для формирования креативности школьника будет создаваться на базе Государственного бюджетного образовательного учреждения «Средняя общеобразовательная школа № 535 Калининского района Санкт-Петербурга». Проект предполагает построение эффективной модели обучения с применением информационных технологий, практико-ориентированной системой дополнительного образования, обеспечивающих в совокупности высокое качество образования и развитие ключевых компетенций обучающихся. Также будет проведена апробация механизмов, методов и форм взаимодействия между субъектами образовательного процесса (учащийся – школа – ВУЗ). В ходе реализации проекта будут открыты профильные классы на базе школы по гуманитарному или художественному, или спортивному, или естественнонаучному направлению.

На сегодняшний день социальными партнерами школы являются общественные организации, профессиональные учебные заведения различных уровней, учреждения физкультурно-оздоровительной направленности и др. Вместе с тем сотрудничество имеет несистемный

характер, поэтому необходимо разработать инновационную модель обучения во взаимодействии с социальными партнёрами, например, с Вузами

В школе заложены основы для подготовки проекта, так специалистами школы разрабатываются индивидуальные маршруты получения образования и ранняя профориентация школьников. За последние годы школа пополнилась начинающими учителями, что способствовало созданию системы наставничества и преодолению профессионального выгорания опытных педагогов. Практически каждый учитель помимо основной профессии имеет навыки дополнительного образования в области хореографии, прикладного творчества, изобразительного искусства, спорта и др. Большая часть педагогического коллектива активно участвует в конкурсах и проектах, популяризируя свой опыт в педагогических сообществах, создавая условия для включения учащихся в конкурсное движение и проектную деятельность. Таким образом, созданы условия для непрерывного повышения квалификации педагогического состава в соответствии с ФГОС. Тем не менее, целесообразно продолжить повышение квалификации педагогического и административного состава, обмен педагогическим опытом и внедрение новых компетенций в соответствии с профессиональным стандартом педагога, что и позволит реализовать данный проект.

Одной из задач проекта является создание совместных профильных программ по всем циклам образовательной системы: художественному, гуманитарному, спортивному и естественнонаучному направлению. Взаимодействие высшей и средней школы будет способствовать совершенствованию учебно-методического комплекса, развитию технологического обеспечения обучающих программ на основе требований ФГОС. В связи с этим, будет получен более широкий спектр

внеурочной деятельности, элективных и профильных предметов в соответствии с запросами обучающихся и их родителей.

Также задачи школы направлены на развитие креативности школьника, самореализации его интересов в самых разных видах деятельности, ориентированность на непрерывное образование в течение всей жизни, что отражено в образовательных программах, программе развития школы до 2020 года. Инновационный проект также расширяет возможности участия детей, независимо от их одаренности в различных формах совместной творческой, научной, проектной и исследовательской деятельности школы, ВУЗов и любых других организаций. Неизменным условием остается расширение доступности качественного обучения школьника с индивидуальными потребностями и возможностями, в том числе для одаренных детей и детей с ОВЗ. Проект направлен на создание условий для профессиональной ориентации школьника в соответствии с ФГОС.

Реализация модели позволит формирование механизмов независимой оценки внутришкольного качества образования партнёрами образовательных организаций, профессиональными сообществами и внешними экспертами. Инновационный проект создает новые возможности для развития школьника и школы, дает возможность создать систему школьник-школа-ВУЗ-профессия.

Список литературы

1. О Государственной программе Российской Федерации «Развитие образования» на 2013-2020 годы [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://минобрнауки.рф> (дата обращения 02.12.2015г.).

2. ГБОУ СОШ № 535 Калининского района Санкт-Петербурга [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.school535.ru/> (дата обращения 02.12.2015г.).

УДК 377 **ПРЕОБРАЖЕНСКАЯ ИРИНА ВЛАДИМИРОВНА**

доцент кафедры производственных и дизайнерских технологий,
РГПУ им. А. И. Герцена,
г. Санкт-Петербург

ЯСИНСКАЯ ЕЛЕНА СЕРГЕЕВНА

директор ГБОУ ДОД ЦДЮТТ Кировского района,
г. Санкт-Петербург

К ВОПРОСУ ОБ ОТЛИЧИТЕЛЬНЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПРОЕКТНО-ЦЕЛЕВОГО ПОДХОДА В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РАМКАХ КОНЦЕПЦИИ ФЕДЕРАЛЬНОЙ ЦЕЛЕВОЙ ПРОГРАММЫ РАЗВИТИЯ 2016–2020 гг.

Аннотация

В статье анализируются отличительные характеристики проектно-целевого подхода в образовании в рамках реализации Концепции федеральной целевой программы и Концепции развития дополнительного образования детей. Особое внимание уделяется сущности понятий, сравнению проектно-целевого и программно-целевого подхода, раскрываются преимущества проектно-целевого подхода в соответствии с современными потребностями общества и приоритетам государственной политики в области образования.

Ключевые слова

Учреждения дополнительного образования, проектно-целевой подход, программно-целевой подход, Концепции Федеральной целевой программы развития образования на 2016-2020 годы, Концепция развития дополнительного образования детей, программа, проект, проектная деятельность.

В ситуации перехода Российской Федерации от индустриального к постиндустриальному информационному обществу встает задача общественного понимания необходимости дополнительного образования

как открытого вариативного образования и его миссии наиболее полного обеспечения права человека на развитие и свободный выбор различных видов деятельности, в которых происходит личностное и профессиональное самоопределение детей и подростков.

В соответствии с проектом модернизации общего и дополнительного образования, современными ценностями являются возможности самовыражения, личностного роста и гражданской солидарности. Применительно к образованию это означает переход от задачи обеспечения доступности и обязательности общего, "массового" образования к задаче проектирования пространства персонального образования для самореализации личности. Образование становится не только средством освоения всеобщих норм, культурных образцов и интеграции в социум, но создает возможности для реализации фундаментального вектора процесса развития человека, поиска и обретения человеком самого себя [1, с.3].

Приоритет государственной политики в области образования, связан с возрастающей ролью человеческого капитала как ведущего фактора эффективного развития экономики страны. В рамках Концепции долгосрочного социально-экономического развития Российской Федерации на период до 2020 года выявлена потребность в формировании системы образования, которая должна отвечать насущным запросам рынка труда, а также интересам национальной экономики [2, с.291-293]. В условиях решения этих стратегических задач важнейшими качествами личности, формирующих ее дальнейшую профессиональную конкурентоспособность, становятся инициативность, способность творчески мыслить, умение принимать решение в нестандартных ситуациях, выбирать свой профессиональный путь, готовность учиться в течение всей жизни.

Целями развития дополнительного образования, регламентируемых нормативными документами, являются: обеспечение прав ребенка на

развитие, личностное самоопределение и самореализацию; расширение возможностей для удовлетворения разнообразных интересов детей и их семей в сфере образования; развитие инновационного потенциала общества [1, с.6].

Дополнительное образование как социально-педагогическое явление представляет собой единство организуемой образовательной и воспитательной деятельности (познавательной, развивающей, коммуникативной и т.д.), в основе которой лежит создание условий для самореализации личности. При этом к прежним понятиям «образование», «воспитание», «личность» вводятся новые, ранее не свойственные определения и понятия: «качество образования», «образовательная услуга», «бизнес-план», «маркетинг в образовании», «менеджмент педагогический».

Общие изменения в экономике страны обуславливают новые решения в сфере образования, закрепленными правовыми актами, а именно: в Концепции Федеральной целевой программы развития образования на 2016-2020 годы [3] закреплено условие осуществления проектно-целевого подхода в рамках реализации Программы, в отличие от классического программно-целевого подхода в период 2011 - 2015 годов.

Анализируя отличия двух различных подходов - программно-целевого и проектно-целевого подхода к управлению и реализации образовательно-воспитательного процесса двух различных периодов 2011-2015 и 2016-2020 можно отметить, что они имеют много общего (в отличие от планового-целевого подхода более ранних периодов), но так же имеют ряд существенных отличительных особенностей. Чтобы выделить их, охарактеризуем суть понятий. Общим для двух подходов является слово «цель», отличие - в сути понятий «программа» и «проект».

Программно-целевой подход предусматривает разработку, принятие и реализацию программ, направленных на решение приоритетных проблем

развития. Программно-целевое управление – это метод управления, при котором разрабатывается цель управления и механизм реализации, сроки и состояния промежуточных значений процесса.

Показателем работы становится конечный результат, заранее рассчитанный и измеряемый качественно и количественно. В отличие от планового программно-целевой подход является более гибким и регулируемым, ориентированным на достижение позитивного итогового результата. Достигается это за счет непрерывно действующей системы мониторинга и оценки ситуации.

Фундаментальные положения в понимании сущности понятия проектно-целевого подхода, представлены И.А. Колесниковой: «Проектно-целевой подход обеспечивает организацию проектирования в соответствии с заданной целью (организация ресурсов под цель). В рамках этого подхода реализуются целевые проекты. Целевой проект - это совокупность взаимосвязанных подходов, направленных на преобразование определенного объекта из существующего состояния к желательному в течение четко обозначенного периода времени. Целевой проект имеет заказчика. В его лице могут выступать административные, государственные, территориальные органы или организации, владеющие необходимыми проектными ресурсами. У каждого такого проекта отмечается наличие собственного жизненного цикла, длящегося от постановки проблемы до оценки результатов, и завершение проекта в целом [4].

Проектно-целевой подход в общем понимании - это единая методология распределения ресурсов для достижения поставленной цели (решение проблем), при этом достижение цели имеет измеримые показатели (индикаторы), которые обладают объективной способностью позитивного влияния на управляемый объект [2, с.7-10]. Данный подход основан на концепции управления по результатам, такой механизм

управления позволяет оперативно реагировать и пересматривать ранее поставленные цели при изменении внешнего окружения [5, с.291-293].

Проектно-целевой подход в системе управления образованием, по мнению российского академика Мухаметзяновой Г. В., это управленческий метод, в основе которого лежит разработка и реализация проектов, как комплекса научных исследований, итогом которых является пакет документов, определяющих систему научно-обоснованных целей и мероприятий по решению проблемы, а также организацию педагогических процессов в пространстве и времени [6, с.106].

Рассматривая понятие программно-целевой и проектно-целевой подход, следует рассмотреть суть понятий «программа», «проектирование» и «проект». Слово «программа» - в переводе означает «предписание», то есть предварительное описание предстоящих событий или действий, непосредственно связано с понятием алгоритм. Здесь следует сразу сказать о том, что понятие «программа» входит в суть понятия «проект», но является его более узким звеном, одним из составляющих целое.

Что же такое «проект», «проектирование», их истоки? Можно отметить, что системное проектирование, ставшее признаком современного глобального мира берет свое начало с конца XIX - начала XX века. Поиски нового формообразования в предметной среде инженерами и художниками в то поворотное время, привели к новому виду деятельности – проектной и новому типу мышления - проектному. Принципы и методы проектирования промышленных изделий в течение второй половины 20 века были успешно распространены на все сферы человеческой деятельности, и сегодня проектная деятельность – это глобальный метод организации мира во всех сферах – педагогике, промышленности, искусстве, медицине, социуме и др. [7, с.106].

Понятие проект (лат. projectus - «брошенный вперед») имеет множество характеристик:

1. Комплект документации, предназначенный для создания определённого объекта (сооружения или изделия), его эксплуатации, ремонта и ликвидации, а также для проверки или воспроизведения промежуточных и конечных решений, на основе которых был разработан данный объект;

2. Замысел, план;

3. Предварительный текст какого-либо документа [8];

4. Программа, план действий, комплекс работ, подлежащих воплощению.

Существуют множество видов проектов:

исследовательские проекты - направлены на решение творческой, исследовательской проблемы с применением методов исследования;

прикладные проекты - направлены на получение конкретного результата деятельности;

информационные проекты - направлены на работу с информацией;

ролевые-игровые проекты - направлены на реконструкцию и моделирование определенных ситуаций.

В соответствии с объектом проектирования и конечной целью проекты бывают: инженерно-конструкторские, дизайнерские, педагогические, социальные, информационные, экономические, культурно-массовые, просветительские, и др.

Обобщая суть понятия проект, можно заключить, что в широком универсальном смысле проект всегда связан со структурными компонентами: программой, идеей, алгоритмом действий, воплощённых в форму описания, обоснования, расчётов, чертежей (в зависимости от вида проекта), раскрывающих сущность замысла и возможность его практической реализации с определенным сроком и количеством участников, затрат,

проект должен иметь конкретного заказчика. А проектная деятельность - это деятельность, направленная на достижение заранее определённого результата, цели с помощью методов проектирования. Проектный метод, проектный подход, проектное мышление неразрывно связаны с понятиями менеджмент, бизнес-план, маркетинг, все эти аспекты нашли отражение в новых нормативных документах.

Определив сущностные характеристики проектно-целевого подхода, и сравнив его значение с программно-целевым подходом можно выделить ряд его преимуществ, способствующих механизму развития дополнительного образования детей:

1. Проектно-целевой подход является более широким, гибким и регулируемым, позволяет оперативно реагировать и пересматривать ранее поставленные цели при изменении внешнего окружения.

2. Способствует реализации доступности, инновационности и качества образования.

3. Новый подход позволит преодолеть отраслевую разрозненность (преобладание гуманитарных направлений над техническими и прикладными), отрыв от реальных потребностей рынка труда, поскольку проектно-целевой подход подразумевает исключительную потребность в услугах, а так же непосредственную связь с заказчиками, будущими работодателями.

4. Способствует созданию комплексной электронной образовательной среды и совершенствованию информационной среды.

5. Открытые возможности системного характера работы с одаренными детьми.

6. Благоприятные возможности для создания условий для выбора режима и темпа освоения образовательных программ, выстраивания индивидуальных образовательных траекторий обучающихся, возможности смены образовательных программ;

Можно констатировать, что проектно-целевой подход является оптимальным для достижения основных целей развития дополнительного образования, регламентируемых нормативными документами, соответствует современным потребностям общества и приоритетам государственной политики в области образования.

Список литературы

1. Концепция развития дополнительного образования детей (от 4 сентября 2014 г. N 1726-р).
2. Патрахина Т.Н. К вопросу о применении проектно-целевого подхода в стратегическом управлении системой образования / Т.Н. Патрахина // Молодой ученый. – 2015. – №16). – С.291-293.
3. Концепция федеральной целевой программы развития образования на 2016 - 2020 годы (от 29 декабря 2014 г. N 2765-р).
4. Колесникова И.А. Педагогическое проектирование: Учеб. пособие для высш. учеб. заведений / И.А. Колесникова, М.П. Горчакова - Сибирская; Под ред. И.А. Колесниковой. – М: Издательский центр «Академия», 2005. – 288 с.
5. Голышев И.Г. Проектно-целевой подход к управлению интеграцией профессионального образования и производства в регионе // Среднее профессиональное образование, 2011. - № 11. – С.7-10.
6. Мухаметзянова Г.В. Проектно-целевой подход — императив формирования профессиональной компетентности // Высшее образование в России, 2008. - № 8. – С.104-110.
7. Преображенская И.В. Проектная деятельность как средство развития социальной активности студентов/ И.В. Преображенская, А.А. Филиппова// ДУМский вестник: теория и практика дополнительного образования, 2015. - № 2 (6). – 190 с.
8. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – М: Издательство «ИТИ Технологии», 2006. – 944 с.

ИСКУССТВО И ТВОРЧЕСТВО

УДК 7.071

ПОНОМАРЕНКО БОРИС БОРИСОВИЧ

профессор Международной Славянской Академии,
член Международной ассоциации искусствоведов,
член Союза художников России, проректор по творческой работе,
НОУ ВПО «Институт дизайна, прикладного искусства
и гуманитарного образования»,
г. Санкт-Петербург

ИСКУССТВО ПОВСЮДУ – ИСКУССТВО В ТЕБЕ

Аннотация

Художник в поисках гармонии постигает красоту через природу. В произведениях искусства передается универсальность бытия, в котором человек лишь часть природы, отражение которой мы находим вокруг себя.

Ключевые слова

Искусство, природа, художник

Искусство – это универсальное и всеобъемлющее отражение удивительного многообразия природы, к которой принадлежит и человек. Умение увидеть в корнях и пнях природы деревьев необычные образы, лишь один из простых примеров творческого осмысления окружающего мира. На самом деле многогранность природы четко отслеживается в эволюции искусства на протяжении всей истории человечества: - упругая пластика бегущего животного, точно подмеченная первобытным художником в росписях Ласко и Альтамира; - проекционно-пространственное видение [1] древнеегипетского художника; - эмпирически точная наблюдательность античного художника; - красота и эстетика, подтвержденная наукой и математикой в искусстве

Возрождения; - развитие построения пространства французских художников 17 века, в работах Барбизонской школы; - воздух и воздушная перспектива импрессионистов и т.д. Развитие искусства вселяет уверенность, что искусство будущего ждут великие открытия новых граней природы.

А. Блок, в свое время, дал очень точное и емкое определение того, что есть художник: Художник – это объект, субъект и инструмент искусства. [2]. Поэтому воспитание художника – это воспитание триединства по А. Блоку, а не абстрактные разговоры о красоте и эстетике. Красота всего лишь очередная грань природы, увиденная и раскрытая для людей настоящим художником. Как говорил Пабло Пикассо: Я не ищу – Я нахожу. По нашему мнению совершенно точное определение художника, как инструмента искусства.

Знаменитая улица Росси в Санкт-Петербурге – образец эстетической выверенности, гармонии и совершенства. Ежедневно мы ходим по набережной Фонтанки и видим удивительно бережное отношение к природе и следование ей мастеров, создавших набережную. Когда тумба решетки деликатно повторяет изгиб реки, боковые грани башен моста – перпендикулярны основанию реки, лицевые – перпендикулярны улице Ломоносова. Приведенные примеры россыпи пластических шедевров показывают бесконечность гармонии природы и города. Вместе они создают вибрирующую ауру красоты и совершенства, вызывающее благоговейное преклонение перед создателем природы.

Ярким примером воплощения трех ипостасей настоящего художника (А. Блок), является творчество Петербургского художника, архитектора, писателя и исследователя И. П. Шмелева [3; 4]. Всю жизнь он посвятил изучению «золотого сечения» и его применения в мировой культуре от пирамид Гизы до современности. При этом не просто теоретические исследования и анализ, а тонкое сочетание художественной интуиции и

математического расчета. Одна из последних работ И. П. Шмелева – частный дом на севере Санкт-Петербурга. Демонстрирует деликатное отношение к рельефу местности, архитектурные членения форм, великолепно сочетающиеся с окружающим ландшафтом, не просто полет фантазии свободного художника. Каждый элемент экстерьера и интерьера, вплоть до членения внутрикомнатных дверей, тщательно выверен «Золотым сечением».

В данной работе сочетаются свободное эмпирическое изучение природы античным художником и математическим анализом красоты «антиквы» А. Дюрером и П. Учелло, который после создания живописных шедевров, ночами сидел над перспективными построениями и к утру восклицал: «О, какое это сладостное занятие – перспектива».

Нельзя быть с природой на ты, потому что даже будучи трижды Леонардо и четырежды Микеланджело – ты человек, творение природы. Лишь ее микроскопическая часть, к счастью, освоившая мелкий пузырек, или клетку ее необозримой сети и она величественная и благородная одаривает тебя короной Леонардо или Васи-сантехника, который имеет точно такую же точку отсчета в гонке обладания знанием в этой невероятной истории постижения искусства, называемая человеческая жизнь.

Список литературы

1. Раушенбах Б. Системы перспективы в изобразительном искусстве. – М.: Наука, 1986. – 256 с.
2. Блок А. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1203424969&archive=1203491298&start_from=&ucat=& (дата обращения: 12.10.2015).
3. Золотое сечение. – СПб.: Петрополис, 2001. – 164 с.
4. Шмелев И.П. Замок на горе. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.forma.spb.ru/magazine/articles/p_001/main.shtml (дата обращения: 12.10.2015).

архитектор, аспирант Университета Баухауз Веймар,
преподаватель кафедры дизайна,
НОУ ВПО «Институт дизайна, прикладного искусства
и гуманитарного образования»,
г. Санкт-Петербург

БАУХАУЗ: ИДЕИ И ПРАКТИКА

Аннотация

Немецкий Университет Баухауз Веймар – уникальное явление в системе архитектурного и художественного образования с более чем столетней историей, эксперимент синтеза двух художественных школ, совместного действия талантливых личностей и новаторского подхода к образовательному процессу. Современный Баухауз (Bauhaus: bau—строить, haus – дом, здание) продолжает идеи Вальтера Гропиуса, создателя школы, и развивает модернистский манифест 20х годов XX века в XXI веке: открытость и единство искусства и практики, акцент на функциональность, простоту формы и высокую технологичность объектов проектирования– от мебели до города, социальную направленность творчества, разрабатываемых на различных факультетах университета. В Баухаузе царит дух новаторства, творческой коммуны и восприимчивости к меняющимся условиям, генерирующим идеи и эксперименты, направленные на улучшение среды в практическом плане.

Ключевые слова

Баухауз, Веймар, Вальтер Гропиус, Мис ван дер Роэ, Ганс Мейер, история Баухауза, культурная среда Германии 20 века, художественные и архитектурные идеи, модернизм, художественный эксперимент

Давайте создадим новую гильдию ремесленников, без классовых различий, которые возводят барьер высокомерия между ремесленником и художником. Давайте вместе придумаем и построим новое здание будущего, в котором архитектура, скульптура и живопись сольются в единое целое, и которое однажды руки миллионов рабочих поднимут к небесам, как хрустальный символ новой веры. Программа Веймарского Баухауза, 1919 г.

История университета

Платформой для образования Баухауза были две существующие в XIX – начале XX века в Веймаре школы: школа изящных искусств Великого Герцога и школа ремесел Анри ван де Вельде. Школа изящных искусств Великого Герцога основана 1860 году Великим Герцогом Карлом Александровичем. Основной особенностью обучения было творчество на основе непрерывного изучения природы. Термин «Веймарская школа» вошел в историю искусств, а школа была возведена в ранг Высшей школы изящных искусств. В 1907 году бельгийский художник Анри ван де Вельде основал в Веймаре Школу искусств и ремесел, где представлял и развивал идеи Югендстиля (Модерна) и Движения искусств и ремесел. Нестабильная политическая ситуация в стране вынудила де Вельде в 1915 году закрыть школу и в 1917 — покинуть Германию.

В апреле 1919 года архитектор из Берлина Вальтер Гропиус при поддержке Временного республиканского правительства Свободного государства Саксония-Веймар-Эйзенах создает в Веймаре инновационное учебное заведение Баухауз, которое объединяет Высшую школу изящных искусств и Промышленно-художественную школу ремесел. Стиль проектирования Вальтера Гропиуса (с акцентом на строгую внешнюю эстетику и функциональность), стал в будущем определяющим для Баухауза. Дальнейшее развитие и трансформация акцентов на технократической утопии века машин произошли под воздействием объединенных Гропиусом новаторов-единомышленников (И. Иттена, Л. Мохой-Надь, В. Кандинского,

П. Клее, Г. Мейера, Л. Мис ван дер Роэ и др.). Художественное образование было реформировано, игнорировались нормы высшей школы, принципы проектирования были изменены. С 1920 года вводится новая система преподавания, в соответствии с которой каждую мастерскую ведут два специалиста: технолог и художник. Уже в 1921 году была разделена традиционно-ориентированная Высшая школа изобразительных искусств и Баухауз, который в дальнейшем развивался независимо.

По политическим причинам Баухауз в 1925 году переезжает из Веймара в Дессау. В 1930 году школа была закрыта нацистами, но неофициально жила благодаря энтузиастам. Архитектура национальной безопасности и самодельное ремесленное производство характеризует работу школы в этот период.

После Второй мировой войны архитектор Герман Хензелманн стремился к развитию школы в духе «антифашизма и демократизации». В результате «структурных реформ» в 1951 году руководители школы по изобразительному искусству были распущены. Школа стала называться «Университет Архитектуры». В 1954 году в Баухаузе назначают ректора — Отто Энглбергера. Открываются факультет строительства и инженерного обеспечения знаний и факультет материаловедения и технологий строительства. Университет становится одним из самых сильных в своей области в ГДР, что объясняется широким спектром строительных дисциплин. Реформы высшего образования в 1968 году внесли расширение в пять разделов (факультетов): архитектура, строительство, материалы и технологии обработки, вычислительная техника и обработка данных, региональное и городское планирование. Вместе с тем, централизованное экономическое управление университетом плохо повлияло на свободное развитие преподавания и научных исследований.

В связи с политическими процессами, началась реконструкция и акцентирование внимания на потребностях космополитического

университета. По-новому организованы факультеты: факультет «Городского и регионального планирования» (градостроительство) был объединен с «Архитектурным», а факультет «Материаловедения» с факультетом «Строительство и инженерное обеспечение зданий». В 1993-94 году в зимний семестр был создан факультет «Дизайн».

Став «университетом» (вместо «высшей школы») Баухауз укрепил и наполнил новым смыслом фразу Вальтера Гропиуса, ставшую девизом Баухауза: «Новое единство искусства и технологии», то есть на каждом временном этапе в Баухаузе параллельно исследовались искусство и технология, и их взаимодействие. Для расширения инженерного образования через искусство, необходимо не искусство или технологии, а искусство и технология – это цель университета. В октябре 1995 года название университета изменено на «Университет Баухауз Веймар»[9].

Как логическое продолжение художественного и технического направления в университете, осенью 1996 года был основан факультет «Медиа», где в основе обучения лежат две новые программы: научные, культурные и художественные средства массовой информации и медиа дизайна. С 2001 года начинается курс реформ – интернационализация. В связи с Болонским процессом, Университет Баухауз вводит первую программу бакалавриата и магистратуры по программам «Управления и инфраструктуры и окружающей среды» на факультете «гражданского строительства». Сам факультет принимает болонскую систему год спустя. Это обеспечивает университет лучшими условиями для международной сопоставимости степеней, а также позволяет студентам легко перемещаться в другой Вуз за границей, и дает доступ иностранным студентам.

Культурная среда зарождения явления «Баухауз»

Баухауз был результатом воли и большого энтузиазма, несмотря на непростые экономические, политические и социальные явления. В начале XX века, с 1900 по 1930, происходит творческий прорыв – активный рост и

развитие новых течений в искусстве. Самыми близкими по духу к движению Баухауз были Венские мастерские, Де Стил, конструктивизм и рационализм, а также модерн (рационалистическое направление), который являлся источником всех ранее перечисленных. Некоторые из течений стали реакцией на послевоенную обстановку хаоса и разрухи (Де Стил, дадаизм), но Баухауз — явление изначально культурное, ставшее определяющим для эпохи модернизма. После Первой мировой войны требовалось отстраивать города с разумными финансовыми вложениями, но с максимальными эстетическим и гуманистическим параметрами. Эту задачу могли решить только функциональные, рациональные течения, внимательно относившиеся к пространству, конструкции и пластике. Пропагандировалась эстетика функционализма (не сухой формализм), которая переросла в рационализм (Мис ван дер Роэ), возник новый архитектурный язык — ясный, строгий, состоящий из стекла и каркаса, металлических конструкций, плоскостей, четкой геометрии, создающей новый ритм времени. Школа была создана как генератор нового — с целью совершить не революцию, а вывести архитектуру и среду в целом на новый эволюционный уровень.

В конце XIX — начале XX веков происходит активный процесс урбанизации, промышленность даёт множество рабочих мест в городах. Появляется новый классовый слой в обществе — пролетарии, нуждающиеся в новом жилье, общественных зданиях, предметах быта. Численность населения растет — растет и дефицит жилья. Время Баухауза — это время повсеместной механизации, унификации, индустриального бума, время инженерной реконструкции городов: архитектуре и искусству необходимо было не отставать от промышленности, нужно было прочно занять место необходимого элемента в общем механизме жизни. Индустрия должна быть связана воедино с искусством, а искусство должно выполнять организующую роль.

Гропиус писал в статье «Значение индустриальных архитектурных форм для образования стиля»: «Движение — решающий мотив нашего времени. Техническая и художественная форма снова срастаются в органическое единство, так новая развитая форма получает свою исходную точку в произведениях индустрии и техники» [4, с.330]. Многие гениальные разработки проектировщиков были коммерциализованы. Из письма Оскара Шлеммера (1922), преподавателя Баухауза: «Баухауз был основан для возведения собора социализма... Перед лицом экономических трудностей наша задача — стать пионерами простоты, то есть найти простую форму..., которая в то же время была бы представительной и искусной» [5, с.182].

Баухауз открывался как государственная школа, но имел множество противников, так как был интернациональным явлением в сердце Германии. В 1923 году школа проводит крупную выставку, так как нуждается в продолжение финансирования. В выставке принимали участие не только работы, выполненные Баухаузом, но и работы группы Де Стил и русского конструктивизма. Не получив полной финансовой поддержки от государства, Баухауз все-таки получает грант из США. Грант являлся частью плана Дауэса и предоставлялся с условием, что половину финансирования Баухауз берет на себя и организует производство и продажу изделий по проектам студентов. А это означает полное единство искусства и техники, теории и практики. В 1925 году была создана компания "BauhausGmbH", которая занималась продажей изделий школы. Таким образом, школа Баухауз становится уже коммерческим явлением.

Художественные и архитектурные идеи Баухауза

Основными идеями можно назвать идею сборного здания, введение научного анализа в проектирование, соединение практического опыта и обучения, приобщение студентов к реальной жизненной ситуации — например, плановая продажа изделий студентов, художественный,

абстрактный подход к задачам, акцент на конструкции, фактуре, эстетике. Общая функциональная концепция (даже обязанность) состояла в проектировании доступных красивых и удобных (функциональных) предметов широким массам. Эстетическая концепция—строгость, простота и удобство. Главной идеей Баухауза было сочетание искусства и машинного производства, теории и практики, студенты были обязаны в течение последних семестров проходить практику в мастерских и на заводах.

Концепция Баухауза трансформировалась на каждом временном этапе в зависимости от директора и некоторых ярких преподавателей. Вальтера Гропиуса можно считать представителем стиля Модерн в начале его карьеры («Обувная фабрика Фагуса»). Использование машин, минимум декора, функциональность, сокращение разрыва между промышленностью и дизайном, утилитарность – основные идеи Баухауза на начальном этапе развития, воплощенные как в предметном дизайне, так и в градостроительстве. Стиль Гропиуса нельзя называть функционализмом или рационализмом — это абстрактные явления, к которым архитектор того времени может быть частично отнесен. Гропиус пишет в статье «Границы архитектуры»: «Идея рационализма ... играет всего лишь очистительную роль. Другой аспект — удовлетворение потребностей человеческого духа – столь же важен, как и материальный» [4, с.337]; «Поскольку эволюция в архитектуре всегда проходила волнообразно, в реакциях протеста против предыдущих тенденций ... Ритм каркасов, кривые оболочки, выступы и заглабления отдельных частей здания» [4, с.348]. Идеи этого периода Баухауза состоят именно в конструктивно-функциональном плане, так как необходимо было приобщиться к индустриальному «производству» архитектуры: «Важнейшими результатами в области всех этих открытий в области строительства можно считать следующие:— рост гибкости и

подвижности,— возникновение новых пространственных связей между внутренним и внешним пространством;— смелость, легкость, малая «привязанность к земле» строительных форм» [4, с.345].

При становлении Ганса **Мейера** на пост директора — многое изменилось. Ганс Мейер пишет в статье «Строить» (опубликована в журнале *Vauhaus* – 1928, №4, была его программной декларацией): «Зодчество – процесс биологический. На принципах экономичности мы из этих элементов (железобетон, гудрон, дерево-металл...) организуем конструктивное единство» [4, с.359]. В это время в Баухаузе вводятся новые «неархитектурные» дисциплины, появляется понятие анализа, которое предшествует проекту. При Гансе Мейере применяется явление тотального анализа в архитектуре (при обучении): колористический, визуальный и акустический, геологический, инсоляционный, социальный и т.д. «Архитектура как «самовыражение художника» не имеет права на существование», «Интернационализм является преимуществом нашей эпохи.... Мы исследуем повседневный ход жизни каждого проживающего в доме и составляем функциональные диаграммы для отца, матери, ребенка ...мы изучаем взаимосвязи дома и его жильцов с внешним миром ... мы определяем годовые изменения угла падения солнечных лучей в зависимости от широты, на которой расположен земельный участок» [4, с.360], «Новый полносборный жилой дом является продуктом промышленного производства и в связи с этим является производением коллектива специалистов: экономиста, статистика, гигиениста, климатолога, организатора производства... а где же архитектор? ... был раньше художником и становится теперь специалистом—организатором!» [4, с.361]. Появилась отчетливая исследовательская, научная направленность Баухауза, призванная предвосхищать практику.

При становлении **Мис ван дер Роэ** на пост директора был обозначен главный аспект — Архитектура. В «Рабочих тезисах» он писал: «Все

эстетические спекуляции, все доктрины, любой формализм – мы отвергаем, архитектура – воля времени, воплощенная в пространство. Живая, развивающаяся, новая» [4, с.371]. Против метод функционализма как формализм выступал Мис ван дер Роэ, говоря об универсальности приемов классицизма и считал, что возможно создать такие структуры, куда можно вместить любую функцию. Эстетическая концепция, которой придерживался Мис ван дер Роэ – идеалистическая философия неотомизма, где истоки прекрасного состоят в целостности, внутренней уравновешенности формы, математической чистоте ее пропорций. Здания должны быть светлыми, «лучезарными» — отсюда использование больших поверхностей стекла в ограждающих конструкциях. «Меньше – значит больше» — любимый афоризм Мис ван дер Роэ – детали сведены к минимуму. Мис ван дер Роэ рассуждал: «...Нам не нравится слово «дизайн». Оно означает все и ничего. Многие думают, что могут проектировать все, что угодно, от гребенки до железнодорожной станции, — и ничего хорошего у них не получается... Наше обучение направлено на то, чтобы натренировать глаз и руку. В первый год мы учим студентов точно и аккуратно чертить, на следующий год мы преподаем им технические предметы, а на третий год обучаем их планированию таких элементов, как кухни, ванны, спальни и уборные т.д.», «Если бы человек каждый день изобретал что-нибудь новое, мы бы никуда не ушли. Ничего не стоит придумать интересные формы, но требуется многое для того, чтобы их разработать» [4, с.376]. О форме в архитектуре Мис писал: «Я не против формы, но против лишь формы как самоцели...» [4, с.372]. В Баухаузе появилась новая эстетическая концепция использования больших плоскостей.

Художественные эксперименты дали определенные творческие открытия и изобретения: в фотографии (фотография с различной экспозицией и выдержкой), технике коллажа, полиграфии (шрифтовые

конструкции и свободное использование изображений) — применялись различные прессы, печатные машины, химические препараты, инструменты в мастерских для получения интересных эффектов (рис.1). Каждая тема, например "Контраст тел" – предполагала индивидуальные эксперименты с формами и материалами.

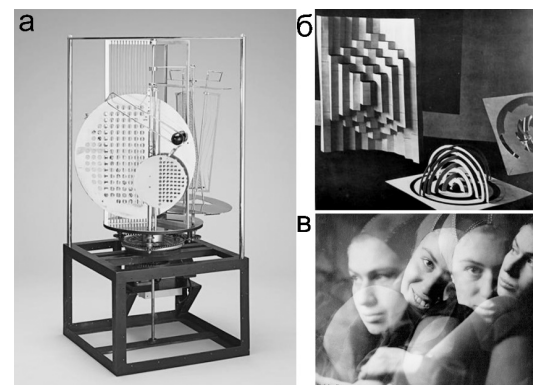


Рис.1

а — "Свето-пространственный модулятор", Мохой-Надь, 1922–1930;
 б – Экспериментальные пространственные формы. Учебный макет;
 в – Фото-эксперимент с различной выдержкой.

Для архитекторов было важным изучение конструкций, поверхностей, – создавались макеты и модели из различных материалов на тему складок, перфораций, каркасов. Излюбленная тема: «**минимальное пространство**», что актуально было для обеспечения комфортным жильем большой численности рабочих. Минимальное пространство (рабочее, кухня и т.д.) должны были быть эргономичными, эстетически и композиционно проработанными. Для этого пространство упаковывалось в куб-модуль, с помощью которого можно было определять пропорции и размеры отдельных фрагментов ячейки (рис. 2а).

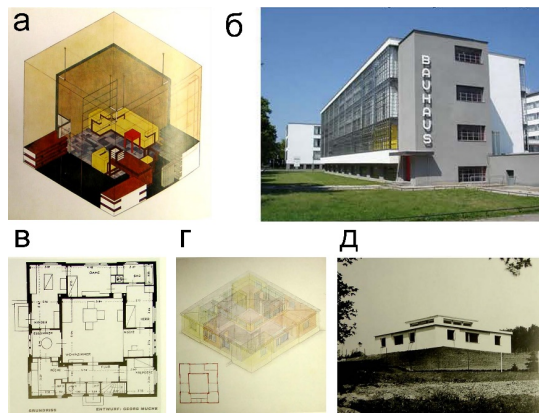


Рис. 2

- а — Герберт Байер—изометрия рабочего пространства, 1923;
 б — В. Гропиус, здание Баухауза в Дессау, 1925;
 в — Георг Мухе, типовой дом для семьи HausamHorn;
 г — Бенита Отте, изометрия модели HausamHorn, Веймар, 1923;
 д — Георг Мухе (проект), HausamHorn, Веймар, 1923

Практика «Баухауза»

В практических работах студентов и представителей Баухауза можно выделить следующие особенности: акцент на геометрию и общую динамику композиции, использование различных материалов в одном объекте, сочетание и изобретение разнообразных фактур, стандартизация элементов для массового жилья, отсутствие декора и орнамента, четкий ритм, смешение приемов и техник – принцип комбинаторики, экспериментальность, доступность объектов, их универсальность, функциональность и эстетичность. Каждый студент был обязан проходить практику в мастерской и на заводе (или фабрике) в течение минимум 2 семестров. Практика Баухауза заключалась как в плановой работе мастерских по выпуску изделий дизайна, так и в реальной практике в городской среде.

Самые значимые – следующие проекты (в том числе в результате влияния): здание Баухауза в Дессау (рис.2 б) (В. Гропиус, 1925 – 1926),

дом Зоммерфельда в Берлине-Далем (В. Гропиус, Г. Мейер, 1922), Хаус ам Хорн Георга Мухе (рис.2 в, г, д). В дома Хаус ам Хорн (HausamHorn) для семьи, экспериментальной модели, присутствует геометрия Палладио, и пропагандируется функциональность Баухауза. Основной практический выход: сборное железобетонное здание, преимущественно, жилое, спроектированное с помощью научного анализа. Благодаря идее Гропиуса, серийные дома были воплощены в жизнь и стали массовыми панельными зданиями, с унифицированными элементами сборки. Квартиры имели минимальную площадь, но рассчитанную с учетом эргономики. Для каждого типа квартиры были спроектированы интерьерные пространства, лишённые излишеств и декора. В проектах многоэтажных жилых домов заявляется новая (существующая по сей день) типология зданий: коридорный, галерейный, секционный, блокированный.

Хотя «старый» Баухауз просуществовал всего 14 лет и выпустил только 1250 студентов, несмотря на это, он стал явлением, которое вобрало в себя многие инновационные идеи функционализма, рационализма и собственного стиля «Баухауз», которые оформили явление модернизма. Творческая энергия Гропиуса, Мейера, Мис ван дер Роэ, Кандинского и других преподавателей создали вектор на инновационность, рациональность и ясность формального языка для всех будущих поколений дизайнеров, архитекторов, художников и строителей по всему миру. Творческий работник должен не только создавать виртуальную модель, идею, но и эмпирически доказывать ее право на существование и актуальность, в практике. Современность «Баухауза» (Bauhaus-Universität Weimar) — это поддержание брэнда: по-прежнему работают мастерские, где, правда, студенты изготавливают макеты уже за достаточно высокую плату. Университет стал во многом традиционным, ориентированным на «рефлексивный модернизм». Каждый семестр проводятся различные эксперименты, направленные на переосмысление традиций и призванные

объединить добровольцев с различной подготовкой и представлениями для реализации определенного проекта. Выполняются модели в масштабе 1:1 – изогнутые напряженные конструкции, металлические конструкции, которые монтируются и проектируются студентами под руководством профессора. Концепция проекта (зачем и как проектировать) ставится на первое место, и ей уделяется максимум времени от выполняемого проекта. При прохождении курса, по всему Веймару — прямо на улицах и в корпусах Баухауза (рассредоточенных по всему городу) – устраивают круглосуточные выставки. Акцент на устойчивость и энергоэффективность как общемировая тенденция, медиа технологии, современные конструктивные системы и материалы, и сохранение архитектурного наследия – основные темы работы нескольких новаторских исследовательских школ в Баухаузе. На основе этого можно утверждать, что университет, эксперимент-Баухауз, по-прежнему является одним из передовых архитектурных Вузов.

Список литературы

1. Архитектура XX века / Иконников А.В. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 656 с.
2. Градостроительство / Бунин А.В., Ильин Л.А., Поляков В.А., Вячеслав А.Ш. – М.: Изд-во «Акад. архитектуры СССР», 1945. – 343 с.
3. Дизайн и время, стили и направления в современном искусстве и архитектуре / Бхаскаран Л. – М.: Арт-Родник, 2007. – 256 с.
4. Мастера архитектуры об архитектуре / Сост. Андрей Владимирович Иконников. – М.: Искусство, 1972. – 590 с.
5. Современная архитектура / Фремpton К. – М.: Стройиздат, 1990. – 590 с.
6. Bauhaus / Сост. Jeannine Fiedler, Peter Feierabend, Norbert Schmitz. – Köln: Köpennann, 1999. – 639 с.

7. Bauhaus / Wick R. K. – I изд. – Oberhausen: Athena, 2009. – Т. 33: Artificium. – 536 с.

8. Bauhaus-Universität Weimar, Das Haus Am Horn. 2013. [Электронный ресурс]. Режим доступа – URL: <https://www.uni-weimar.de/de/universitaet/profil/unesco-weltkulturerbe/haus-am-horn/> (дата обращения: 27.11.2015).

9. Bauhaus-Universität Weimar, Geschichte der Bauhaus-Universität Weimar. 2015. [Электронный ресурс]. Режим доступа – URL: <https://www.uni-weimar.de/de/universitaet/profil/portrait/geschichte/> (дата обращения: 27.11.2015).

УДК 7.05

ЦАБЕЛЬ ЕКАТЕРИНА,

Zabel Ekaterina, Ателье Цабель,

г. Штутгарт, Германия

Сайт: <http://www.atelier-zabel.de/>

ШКОРКИНА ГАЛИНА ПАИСЬЕВНА

заведующая кафедрой дизайна, доцент

НОУ ВПО «Институт дизайна, прикладного искусства

и гуманитарного образования»,

член Союза художников России,

г. Санкт-Петербург

МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ ДИЗАЙНЕРОВ

**(на примере Института дизайна, прикладного искусства
и гуманитарного образования)**

Аннотация

В статье рассматривается компетентностный подход в обучении дизайнеров. На основе применения методов обучения показан практико-ориентированный опыт подготовки дизайнера в Институте дизайна, прикладного искусства и гуманитарного образования.

Ключевые слова

Компетенции, методы обучения, ателье Цабель

В современной системе высшего профессионального образования на основе педагогической практики формируются новые подходы в сфере обучения дизайнеров. Проблемы связаны, прежде всего, с разобщенностью профилей в специализации дизайнеров, в то время как сейчас на рынке труда, наряду с традиционными «узкими специалистами», все больше требуются дизайнеры-универсалы. Эти проблемы отражаются не только на возможности хорошего трудоустройства выпускников, но и ограничивают возможности их будущего профессионального роста. Несоответствие профессиональной квалификации выпускников-дизайнеров с потребностями экономики приводит к необходимости поиска новых механизмов, обеспечивающих взаимосвязь между рынком образовательных услуг и рынком труда.

В связи с тем, что теория отличается от практики, факты прямых заказов со стороны государственных и частных предприятий встречаются редко, поэтому главная цель дизайн-образования в настоящее время – подготовить дизайнера-практика во взаимодействии с дизайнерскими организациями. В частности, в Институте дизайна, прикладного искусства и гуманитарного образования студенты-дизайнеры имеют возможность проходить практику в Германии, в г. Штутгарт, в дизайн-ателье Цабель. [1]. Коллектив профессиональных дизайнеров работает в тесном сотрудничестве с мастерами из Германии, Австралии, России, Швейцарии, Израиля, Италии и Индии. Дизайн-ателье специализируется на производстве промышленных эскизов для обоев, ламинатных покрытий, интерьерного текстиля, керамической плитки, подарочной бумаги, ковров (ручных и машинных), портьер, постельного белья, мебельных и декоративных тканей, разработке интерьерных концепций.

Практико-ориентированное обучение дает возможность студенту учиться разрабатывать дизайнерские проекты непосредственно в дизайн-Ателье Цабель под руководством специалистов-практиков. В результате, в процессе подготовки квалифицированного специалиста в области дизайна гарантируется высокий уровень социальной адаптации выпускника, ориентированного на работу, как в России, так и в Европе. Кроме того, работа в Ателье позволяет добиться той самой универсальности дизайнерских навыков, о которой говорилось выше.

Несмотря на обычно слабый интерес студентов к национальной культуре России в сфере дизайна, вопрос о развитии дизайна в нашей стране как никогда является актуальным. Профессиональная подготовка высококвалифицированного, компетентного дизайнера приобретает в данный момент стратегическое значение.

Таким образом, приоритетной задачей дизайн-образования в настоящее время является реализация широкопрофильной подготовки компетентного профессионала, *обладающего универсальной способностью* разрешать социальные и эстетические задачи с помощью художественных средств, включая человека в пространство культуры, решать предметные, коммуникационные, визуальные, знаковые и т.п. задачи.

В соответствии со стандартами ФГОС, под профессиональной компетентностью имеется в виду способность выпускника вуза включиться в определенную деятельность, которая «основывается на знаниях, интеллектуально и личностно обусловленном опыте социально-профессиональной жизнедеятельности человека...» [2, с.34-42]. Компетенции опираются на методы обучения: объяснительно-иллюстративные, репродуктивные, проблемные, поисковые, эвристические, исследовательские и другие. Универсальным методом обучения, по мнению ученых, сегодня является метод совместной деятельности субъектов образования для достижения цели в процессе

креативной деятельности. С использованием информационных, компьютерных технологий методы расширяются, появляются инновационные методы обучения: интерактивное обучение, имитационные и ролевые игры, дискуссии, моделирующие ситуации и др.

В процессе обучения дизайнера применяются следующие методы: моделирование реальной ситуации, или метод ролевой интерпретации; метод «Дизайн-бюро»; «Shadowing» – метод ученичества; тренинг; метод командной работы; «Buddying» – метод поддержки, наставничества; «Скетч-бук» (зарисовки первичных ассоциаций-впечатлений); метод проектов и ряд других. Применение методов зависит от поставленных задач при разработке дизайн-проекта. Результативность проектирования в дизайне предполагает акт внедрения, с последующей разработкой портфолио как результата творческих достижений студента. Портфолио, подготовленное за годы учебы в вузе, позволяет выпускнику успешнее и быстрее проходить непростое время трудоустройства.

Интерактивные формы обучения активизируют познавательную деятельность, вовлекают студентов в активную самостоятельную творческую деятельность. В процессе поиска художественных решений создаются креативные идеи, что благоприятно отражается на формировании активной, ищущей личности выпускника, обладающего профессиональными компетенциями дизайнера.

Таким образом, при подготовке дизайнеров, используемые методы обучения отражают компетентностный подход в образовании, дают возможность развивать творческую направленность личности, формировать художественно-эстетическое мышление студента, выпустить профессионального специалиста, способного к решению практических проектных задач.

Список литературы

1. Ателье Цабель [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.atelier-zabel.de/>. (дата обращения: 03.11.2015г.).

2. Зимняя И.А. Ключевые компетенции новая парадигма результата образования // Высшее образование сегодня, 2003. - № 5. – С. 34-42.

УДК 391

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

КЛУБНИКИНА СОФЬЯ АНАТОЛЬЕВНА

доцент кафедры культурологии и искусства,

АОУ ВПО ЛГУ имени А.С. Пушкина,

член Союза художников России,

г. Санкт-Петербург

ПРОЕКТИРОВАНИЕ КОСТЮМА КАК ФОРМА ИСКУССТВА И СРЕДСТВО ПОВЫШЕНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ АКТИВНОСТИ ЛИЧНОСТИ

Аннотация

Формирование профессиональных качеств, повышение творческой активности у студентов напрямую связано с творческой деятельностью. В связи с этим, изучение отечественного и зарубежного опыта концептуального проектирования является достаточно актуальным направлением в системе художественного образования. В данной статье рассмотрены авторские работы, соответствующие требованиям времени и моды.

Ключевые слова

Дизайн, концепция, мода, костюм, текстиль, арт-объект, художественное образование.

Костюм – одно из основополагающих понятий художественного проектирования. Он представляет собой объемно-пространственную структуру предметов и элементов одежды, объединенных единым замыслом и назначением, и отражает половую, возрастную, социальную, региональную и национальную принадлежность человека [1]. В последние десятилетия костюм является не только объектом деятельности художников и дизайнеров, но и предметом различных исследований. Изучение особенностей художественного конструирования заложено в образовательные программы высшей школы.

Концептуальное проектирование представляет собой особым образом структурированную идею, смысловую направленность целей, задач и средств проектирования, как на уровне конкретного изделия, так и самой творческой деятельности. Концепция тесно связана с интуицией художника, отражает его индивидуальность и вписывается в культуру своего времени. От художника-модельера процесс работы над образом требует ассоциативности, ярких образных решений и грамотной трансформации формы [2, с.92].

В начале XXI века в области теории моды появились точки зрения, которые довольно жестко оценивают само явление моды и, соответственно, заставляют усомниться в совершенстве модного костюма. Так, например, Юния Кавамура, профессор социологии Технологического института моды Нью-Йоркского государственного университета, в одном из своих исследований утверждает, что дизайнера, как профессионала моды, институализирует, в первую очередь, публичное признание и популярность [2, с.88]. Одаренность же, по ее мнению, сама по себе не обеспечивает получение высокого статуса и признания. Модельер в данном случае представляется одним из участников взаимоотношений в сфере моды [2, с.106]. Ю. Кавамура уверена, что «производить моду» в одиночку, как и формировать модное сообщество,

художники по костюму не способны – им требуется помощь продавцов и рекламодателей. Производство модной одежды сведено в современном обществе к формированию соответствующей веры и идеологии [2, с.129].

В подобных исследованиях можно признать правоту авторов, но в то же время нельзя считать данную точку зрения единственно верной. Костюм в современной художественной практике может представлять собой квинтэссенцию моды, искусства и дизайна. Именно такой объект, как правило, выходит за границы модной индустрии и даже за границы дизайна. Интуиция, индивидуальные особенности, художественно-проектная организация мышления дизайнера являются определяющими категориями в процессе моделирования костюма как арт-объекта.

Традиционно в дизайне костюма выделяют четыре вида объектов проектирования: единичное изделие, комплект, ансамбль и коллекция [3, с.6]. При изучении области художественной и дизайнерской практики можно выделить две основные тенденции: костюм как арт-объект и арт-объект, напоминающий костюм. Решающую роль в построении границ между этими понятиями играет применение автором материалов и способы их соединений. Общеизвестно, что при тактильном контакте с тем или иным веществом возникают ассоциации, связанные с ощущениями теплоты, твердости, гладкости поверхности и пр. Необходимость тщательного выбора материалов, из которых впоследствии будет создан объект, обусловлена ассоциациями, возникающими в процессе осязательного восприятия [4, с.87]. При непосредственном восприятии произведения сказывается и влияние фактуры, которая сама по себе является одним из средств выражения художественного образа. Недостаточное внимание к свойствам фактур часто приводит к неудачному сочетанию различных материалов в одном изделии и может привести к дробности композиции. В своих авторских работах современные художники и дизайнеры демонстрируют новые возможности

традиционных видов декоративно-прикладного искусства, используя в моделировании костюма техники ткачества и вязания, расписанные вручную ткани, синтетические материалы и фрагменты «неэкологичного» мусора.

В проектировании костюма, как предмета художественной деятельности, наиболее значимыми являются вопросы формообразования. Работы шведской художницы Сандры Баклунд (Sandra Backlund) можно отнести к редким примерам абсолютно оригинальных инновационных решений в области текстиля и трикотажа (ил.1). Костюмы, созданные из шерсти, бумаги и волос, представляют собой скульптурный трикотаж и трехмерные объекты (не выступающие, тем не менее, за границы профессионально изготовленного предмета одежды) [5, с.26,69,73]. Материал, объединенный с футуристическим дизайном, приобретает в ее работах неожиданные для текстиля тактильные качества, больше соответствующие архитектурным формам. Каждое произведение художницы включает элементы дизайна и ремесла, скульптурная пластика в них главенствует над модой и временем.

С. Баклунд окончила колледж дизайна «Beckmans» в Стокгольме в 2004 году, а в 2005 году создала собственную марку одежды. Творческие поиски художницы в области костюма и текстиля отмечены международными премиями. Плотность, переходящая в закрытость и выступающая как важный признак рельефной формы, преобразована С. Баклунд в поверхность фантазийных платьев, состоящих из сплошной рельефной массы. Открытая рельефная пластика также присутствует в легких изящных костюмах в виде тонких ленточных форм, наложенных на ажурную плоскость или вырезанных в ней. Художница вполне оправданно не использует более двух цветов в одном произведении; ее трикотажные полотна всегда подчинены рельефу, но не цвету.

Подобное внимание к структуре полотна проявляет дизайнер Дипа Паншамия (Deera Panchamia). Эта английская художница индийского происхождения окончила Nottingham Trent University (2004 г.) и открыла собственную студию в Лондоне. Является независимым консультантом музея текстиля и моды в Лондоне, а также приглашенным лектором в творческих учебных заведениях Англии и участником многочисленных международных выставок, семинаров и мастер-классов. Д. Паншамия превращает одежду в арт-объекты, которые по пластике не уступают ее мягким текстильным скульптурам [5, с.22,43,46,74], [6]. Дизайнер работает преимущественно с различными по составу и фактуре белыми натуральными тканями и кожей, драпирует и складывает их подобно бумаге, фиксируя складки и заломы машинной строчкой или ручным стежком [7, с.422-423]. Неокрашенные материалы естественных цветов в данном случае не выглядят скучными и однообразными. Напротив, богатство их оттенков вызывает яркие ассоциации с природой или архитектурой (ил.2). Основа концепции Д. Паншамия – стремление перевести текстиль из традиционной плоской формы в область пространства. Прозрачность часто добавляет ее работам ощущения объема и большей пространственности, создаваемой за счет теней внутри наполненного воздухом объекта. Все творчество автора можно охарактеризовать как исследование свойств поверхности и фактуры «непрерывного» полотна. Художники Д. Паншамия и С. Баклунд активно работают с формой и фактурой. Их произведения неотделимы от мира костюма и моды, и сотрудничество с известными марками одежды подтверждает это.

Противоположное направление в концептуальном проектировании костюма представляют авторы, экспериментирующие со способами окрашивания текстильных материалов. Цвет, рисунок и орнамент играют в этом случае ведущую роль. Главные элементы композиции костюма

выделяются за счет цветовой моделировки. Эксперименты художников в области применения красителей и способов нанесения рисунка на ткань наглядно демонстрируют произведения Керр Грабовски (Kerr Grabowski). Художница декорирует ткани с помощью трафаретной печати и далее из обработанных полотен формирует костюм. В ее работах фрагменты с жестким рисунком из полос совмещены с пестрыми, имитирующими графические листы тканями, несущими определенную образную, психологическую и знаковую нагрузку [8, с.103,130,145,181]. Комбинирование различных по цвету и рисунку фрагментов можно отметить как основной техникой прием и в произведениях Сьюзан Силк, Кэррол Уоллер (ил.3), Кейт Хид (Suzanne Silk, Carole Waller, Kate Hide) [8, с.154,176,177,198].

Авторский костюм или арт-объект, созданный на тему исторического костюма – всегда результат ассоциативных представлений художника о предметах реального мира или природы. Явления объективного мира выражаются через эмоциональные ассоциации, основанные на наблюдениях. Авторская переработка «традиционного» платья с корсетом и кринолином позволила Марте Мак Дональд создать «Плачущее платье» (Martha McDonald, «The Weeping Dress», 2011 г.), сшитое с учетом классических пропорций фигуры человека из неравномерно окрашенной в тускло-серый цвет материи [7, с.63]. Подобной минорностью отмечено произведение Даны Коннелл «Глубоко в пропасть» (Dana Connell, «Deepintothe Abyss», 2011 г.), которое представляет собой короткое платье с фактурной поверхностью и разрывами [7, с.99].

Знаковость и символика кимоно в последние десятилетия нередко становится темой для проектирования одежды и создания произведений искусства. Полупрозрачное настенное полотно, сотканное из конского волоса, хлопка и шерсти художницей М. Кэмп (Marianne Kemp, «Kimono»), и плотный, со сложным рисунком и кат. Д.-А. Боверс (Georg-

Ann Bowers, «Stration», 2005 г.) имеют одинаковую конфигурацию, в точности повторяющую силуэт кимоно [8, с.83], [9, с.191]. Внешнее сходство с традиционной японской одеждой присутствует и в работах американской художницы Джудит Контент (Judith Content), которая экспериментирует с техникой окрашивания «шибори», достигая множества цветовых и фактурных комбинаций (ил.4). Источником вдохновения для нее, в первую очередь, является природа: прибрежные пейзажи, туман, капли дождя, лучи солнца. Все эти мотивы художница преобразует в абстрактные рисунки [10].

Данная группа работ относится к арт-объектам (выполненным на тему костюма) и не предназначена для использования в качестве одежды, но, несомненно, оказывает влияние на творчество художников по текстилю и дизайнеров. Изучение и анализ произведений ведущих специалистов в области текстильного искусства и дизайна является необходимой частью учебного процесса в творческих учебных заведениях. Подобные оригинальные авторские работы способны помочь студентам в развитии навыков ассоциативного анализа, выявляющего образные источники конкретных визуальных предложений формообразования дизайн-объекта. Предоставление студентам новых тем и примеров в области концептуального проектирования может быть рассмотрено как средство повышения творческой активности личности.

Список литературы

1. Степучев Р.А. Основы теории костюмного языка: учебное пособие для вузов / Р.А. Степучев. – М.: РИО МГТУ им. А.Н. Косыгина, 2002. – 192 с.
2. Кавамура Ю. Теория и практика моды / Ю. Кавамура. – Минск: Гревцов Паблишер, 2009. – 177 с.

3. Денисова О.И. Основы теории и методологии дизайн-проектирования костюма: учебное пособие / О.И. Денисова. – Кострома: КГТУ, 2009. – 49 с.

4. Звягинцев С.В. Технический и эстетический образы в процессе формирования дизайн-объектов в системе Костюм / С.В. Звягинцев. – М.: МГУДТ, 2005. – 152 с.

5. Cole D. Textiles now / D. Cole. – London: Laurence King Publishing, 2008.

6. Panchamia D. / D.Panchamia [Электронный ресурс]. Режим доступа – URL://<http://www.deerapanchamia.com/sculptures> (дата обращения: 11.09.2015).

7. Schoeser M. Textiles. L'art des couleurs et de la forme / M. Schoeser. – Paris: Flammarion, 2013.

8. Cole D. Textiles now / D. Cole. – London: Laurence King Publishing, 2008.

9. Schoeser M. Textiles. L'art des couleurs et de la forme / M. Schoeser. – Paris: Flammarion, 2013.

10. Tansey Contemporary/J.Content// [Электронный ресурс]. Режим доступа – URL://<http://www.tanseyccontemporary.com/sagemoon/artist/Pages/JContent.html> (дата обращения: 12.09.2015).

УДК 41

ФЕДОРЕНКОВА ВАЛЕРИЯ СТЕПАНОВНА

преподаватель кафедры алтайских языков,

Институт Севера, РГПУ им. А.И. Герцена,

г. Санкт-Петербург

ИЗУЧЕНИЕ ЛЕКСИКИ, СВЯЗАННОЙ С ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЫМ ИСКУССТВОМ ЭВЕНОВ, КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ КОМПЕТЕНЦИЙ СТУДЕНТОВ

Аннотация

Декоративно-прикладное искусство эвенков отражается в лексике, сохраняющей историко-культурные ценности. Лингвокультурологические компетенции в преподавании родного языка способствует постижению национальной культуры своего народа, познанию ее самобытности,

Ключевые слова

Лингвокультурологическая компетенция, лексика эвенков, декоративно-прикладное искусство эвенков

В современной методике преподавания эвенского языка изучение и обучение языку возможны только в контексте соизучения языка и культуры. Язык является составной частью культуры, язык выражает духовную сущность народа, его менталитет. В условиях современной языковой ситуации (родным языком владеют 20,7% эвенков) не владеющие, или плохо владеющие, родным языком студенты – будущие учителя эвенского языка нередко вынуждены учить родной язык как иностранный. Формирование языковой, лингвистической, лингвокультурологической, коммуникативной компетенций будущих педагогов становится одним из важнейших аспектов обучения родному языку. Обучение языку становится средством приобщения к национальной культуре, изучение языка должно

развивать этнокультуроведческую компетенцию, которая обеспечивает формирование языковой картины мира, национальной идентичности студентов. Культуроведческая компетенция в преподавании родного языка способствует постижению национальной культуры своего народа, познанию ее самобытности, культуроведческий аспект преподавания родного языка значим и в формировании важнейших ценностных ориентаций – осознания значимости родного языка в жизни народа, развитии духовно-нравственного мира, национального самосознания студентов-педагогов [9, с. 46].

Один из важнейших компонентов в структуре лингвокультуроведческой компетенции является знание лексических единиц с национально-культурной семантикой и умение применить их в ситуациях межкультурного общения, а также умение использовать историко-культурные и этнокультурные знания для достижения взаимопонимания с носителями языка. Формирование лингвокультурологических компетенций происходит при работе с различными национально-культурными единицами. Помимо работы с художественными текстами эвенских писателей и фольклорными текстами, являющимися уникальным аутентичным материалом, способным обучать языку, являющимися квинтэссенцией духовной культуры эвенов, в методике преподавания необходимо использовать и другие артефакты культуры, такие как образцы декоративно-прикладного искусства, созданные народными мастерами или руками самих студентов в народных традициях.

Из всех уровней языка лексика выделяется как наиболее насыщенный информацией о жизни народа раздел любого этнического языка [10, с.17]. В лексике находят отражение культурные, социальные, профессиональные, возрастные различия внутри языкового коллектива. В соответствии с этим выделяются различные пласты слов. Исследование

лексики, отражающей народное творчество эвенов, декоративно-прикладное искусство как одно из важнейших составляющих материальной культуры народа чрезвычайно актуально, так как «позволяет вскрыть языковую картину этноса, познать то, как и в каких лексических единицах происходит опредмечивание материального мира [8, с.36]. Лексика, связанная с духовной культурой эвенов и других тунгусских народов, исследована впервые в трудах Петрова А.А., Дуткина Х.И., Боковой Е.

Для описания лексического состава любого конкретного языка обычно применяют классификацию по тематическим и лексико-семантическим группам слов [8, с.36]. Студенты на лабораторных занятиях исследуют тематическую группу эвенской лексики, связанную с декоративно-прикладным искусством, по нескольким лексико-семантическим группам (ЛСГ). Помимо лабораторных работ, связанных непосредственно с анализом лексического материала, необходимо использовать интегративные возможности искусства, осуществляя бинарный подход к обогащению словарного запаса, позволяющий закрепить полученные знания на практике. Например, студенты института народов Севера, изучающие эвенский язык, объединились с целью практического овладения техниками ДПИ тунгусов. Студенты участвуют в декоративном оформлении кабинетов алтайских языков, в выпуске тематических стенгазет, в декорировании национальных эвенских костюмов. Проведение подобных занятий позволяет осуществить один из важнейших принципов обучения – наглядности. Наглядность обеспечивает легкость и быстроту запоминания и воспроизведения новых слов изучаемого языка, поэтому необходима для более успешного процесса обучения, запоминания и сохранения информации [5, с.42].

На лабораторных занятиях и занятиях кружка ДПИ студенты знакомятся с произведениями народного творчества, образно

свидетельствующими о своеобразии народной культуры эвенов, с эвенскими узорами и орнаментами, украшающими одежду и предметы быта. Орнамент – один из древнейших видов декоративно-прикладного искусства, в котором в яркой форме раскрываются художественные способности того или иного народа, его эстетические вкусы, богатство и национальное своеобразие искусства, чувство ритма, понимание формы и цвета [7, с.32].

Используя справочный материал [2, с.2-36; 7, с.32-41; 8, с.36, с.66, 73-79], студенты составляют иллюстрированный словарь лексики, связанной с ДПИ, по лексико-семантическим группам: ЛСГ общих названий украшения; ЛСГ названий украшений элемента эвенского костюма – нагрудника; ЛСГ названий украшений одежды и домашней утвари; ЛСГ общих названий шитья, рукоделия; ЛСГ названий швей, мастерицы шить; ЛСГ общих названий узора и орнамента; ЛСГ отдельных названий узоров и орнаментов; ЛСГ глаголов, связанных с декоративно-прикладным искусством. Кроме этого, необходимо выполнить лексико-семантический и этимологический анализ слова. К каждой словарной статье студенты должны нарисовать иллюстрацию или найти фотографию или рисунок, иллюстрирующие языковой материал [4, с.125]; студентам, занимающиеся в кружке ДПИ, желательно самостоятельно изготовить поделки в традиционной технике декоративно-прикладного искусства эвенов. Знакомство с декоративно-прикладным искусством эвенов можно начать с описания В. Г. Богораз: «Вся одежда ламутов сверкала красными и голубыми узорами вышивок, как цветы на каменных склонах... Кожаные и меховые кафтаны, обшитые черным, зеленым и красным сафьяном, перемежающимся в клетку, дорогим алым сукном, маленький кусочек которого покупается пятью белками, четырехугольник передника, вышитый бисером, крашеной лосиной шерстью, похожей на цветной шелк... отороченные красной тканью и полосой черного пушистого меха,

обшитыми маленькими пунцовыми хвостиками, сделанными из кусочков шкуры молодого тюленя, окрашенными одним из затейливых способов, известных только ламутским женщинам. На шапках, на огнивых и табачных мешках, на меховых сапогах и кожаных штиблетах, даже на колыбели, в которой лежал грудной младенец, на маленьком седле, выглядывавшем из полога и походившем на игрушечное, - везде и всюду сверкали затейливые узоры ламутских украшений» [1, с.303-304].

Комплексное изучение отдельных наиболее важных в культурно-национальном отношении лексико-семантических и тематических групп дает материал для установления общих закономерностей в лексике, раскрывает непосредственную связь лексики с историей народа, что весьма актуально для формирования лингвокультурологических компетенций студентов-филологов, изучающих эвенский язык.

Список литературы

1. Богораз-Тан В.Г. Восемь племен. Чукотские рассказы. – М., 1962. – С.303-304.
2. Бокова Е.Н. Эвенские узоры: методическое пособие. – Магадан, 2007. – 39 с.
3. Быстрова Л.В. К вопросу о принципах и методах выделения лексико-семантических групп / Л.В. Быстрова, Н.Д. Капатрук, В.В. Левицкий // Филологические науки. – 1980. - №6. – С.75-78.
4. Каплан Н.И. Народное декоративно-прикладное искусство Крайнего Севера и Дальнего Востока: Книга для учащихся старших классов / Н.И. Каплан. – М.: Просвещение, 1980. – 125 с.
5. Кейметинова А.А. Родной язык – колыбель воспитания и развития личности // Таткачирук. – 2012. - № 1. – С.42.
6. Маслова В.А. Введение в лингвокультурологию. – М.: Наследие, 1997. – 208 с.

7. Петров А.А. Лексика духовной культуры эвенов. – Л., 1991. – 79 с.
8. Петров А.А. Лексика духовной культуры тунгусоязычных народов. – Новосибирск: «Наука», 2013. – 216 с.
9. Степанова Е.В. Формирование ценностных ориентаций у младших школьников средствами народных традиций в малокомплектной кочевой школе // Таткачирук. – 2012. - № 1. – С. 46
10. Убрятова Е.И. Язык народа как исторический источник // Народы и языки Сибири. – Новосибирск, 1980. – С.17-25.

УДК 398

ГАЛИМОВА НАИЛЯ ВАГИЗОВНА

аспирант кафедры культурологии

Северо-Кавказского государственного института искусств,

г. Нальчик

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ДЕТСКОГО ТВОРЧЕСТВА В ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЕ КАБАРДИНО-БАЛКАРИИ

Аннотация

На материалах социологического исследования, предпринята попытка культурологического анализа процессов формирования детского творчества в Детской художественной школе г. Нальчика. Опыт работы школы и результаты показывают необходимость развития творческого начала личности, как основу духовной культуры Кабардино-Балкарии.

Ключевые слова

Духовная культура, искусство, творчество.

Вопросы духовной культуры Кабардино-Балкарии всегда привлекали к себе пристальное внимание культурологов и искусствоведов, так как,

этническая специфика коренных народов, как и других народов нашей страны, больше всего проявляется в их духовной культуре. Сегодня в условиях глобализации общества значительно видоизменяются социальные факторы, определяющие развитие национальной культуры. Происходит накопление особенных черт народа, процессов спонтанного развития межэтнических взаимоотношений в социокультурной деятельности народов.

Каждый регион многонациональной России – необыкновенный край социокультурного пространства, со своими неповторимыми особенностями, богатыми культурно-историческими традициями, погружающимися своими корнями в глубину веков. В Кабардино-Балкарской Республике до 20 годов прошлого века кабардинцы и балкарцы принадлежали к числу народов, не имеющих своей письменности. «Правда, уже в XIX веке кабардинские просветители Ш. Ногмов, К. Атажукин и другие предлагали кабардинские алфавиты на русской или арабской основе, а С.А. Урусбиев пытался создать балкарскую азбуку, но их деятельность не встретила поддержки, ни у царских властей, ни у местного населения» [1, с.198]. По существу оба народа обрели свою письменность в 1920 годах – на латинской основе, а в 1930 годах на русской графической основе. Что повлияло на становление институциональных форм в сфере культуры и искусства.

Как известно, отечественная система образования в области искусств имеет богатое историческое прошлое. Уже в начале XX века профессиональное образование в области искусств полностью обеспечивало подготовку создателей художественных творений, мастеров разных видов искусств, а так же грамотных слушателей и зрителей. В свою очередь, этот факт обусловил появление в художественной образовательной среде опытных педагогов, высокой профессиональной компетенцией. В 60-годы прошлого столетия сложилась трехуровневая

система подготовки творческих кадров (детская школа искусств, среднее профессиональное, высшее профессиональное учебное заведение), признанная во всём мировом профессиональном культурном сообществе и ставшая основой высокой профессиональной компетенции музыкального, исполнительского и изобразительного искусства. Всё это сыграло огромную роль в одухотворении социально-культурного потенциала народов России.

Духовно-культурное пространство культуры образуется из множества факторов, включающих, в том числе, и деятельность организаций искусства и культуры. Среди них, особое место, занимают детские музыкальные школы, художественные школы и школы искусств. «В настоящее время в условиях информационной социализации художественное образование детей может стать инструментом выработки ценностей, мировоззрения, гражданской позиции подрастающего поколения, адаптивности к темпам социальных и техногенных перемен...» [1, с.5].

В потоке инновационных преобразований российского общества, всё больше и больше повышается необходимость формирования и развития гармоничной творческой личности, способной к адаптации и преобразующей деятельности с позиции общественной ответственности ценностных представлений, выработанных мировой культурой. Создание необходимых предпосылок для развития социально ориентированной, деятельной, творчески мыслящей личности есть основная задача современного российского художественного образования. Особая роль в процессе многогранного развития творческих способностей детей в системе дополнительного образования КБР принадлежит Детской художественной школе.

Становление и развитие детского изобразительного творчества в Кабардино-Балкарской республике предопределило открытие в 1965

году, Детской художественной школы города Нальчика. Этот факт является, воплощением идеи непрерывности культурного и духовного развития, образования и воспитания, творчески одарённых детей желающих получить дополнительное художественное образование, наиболее полно развивающее творческие способности. Именно здесь, в художественной школе, происходит приобщение детей к великим ценностям материальной культуры, литературы и изобразительного искусства, как вечному источнику духовности народа. «Преподавание изобразительного искусства всегда связано с его общим развитием, с живой творческой практикой... Трудности обучения живописи известны. Критерии оценки меняются довольно быстро, поэтому нелегко определить их объективно, потому что нет двух людей с одинаковым художественным видением, как и не должно быть одинаковых двух художников» [5, с.5].

Особенности личности занимают существенное место в работе учреждения дополнительного образования. В связи с этим большое значение в образовательной и творческой деятельности и определения её места в духовно-познавательном процессе учащихся в Детской художественной школе, стал факт исследования проблем духовного и культурно-этического развития личности.

В ДХШ г. Нальчика, где обучаются дети разных социальных и возрастных групп, были проведены социологические исследования: опросы учеников, анкетирования, беседы. Анализируя данные исследования, мы пришли к выводу, что за время обучения в Детской художественной школе, в сознании большинства детей, происходят разительные, положительные этические и духовно-нравственные изменения. Об этом дают представления динамические показатели, отражающие не только рост, в последние годы, желающих обучаться изобразительному искусству, но и что, очень важно, повышения качества

творческого потенциала обучаемых. Результаты показывают, что сегодня в молодежной и подростковой среде возрос интерес к творческой деятельности: музыке, изобразительному творчеству, декоративно-прикладному искусству, национальной хореографии, эстраднему вокалу.

2012-2013 учебный год – ученики приняли участие в 22 конкурсах (городские, республиканские, региональные, всероссийские, международные). Призовые места (1-ой, 2-ой, 3-ей степени) заняли 18 учеников. Качественный процент 81,8%.

2013-2014 учебный год – ученики приняли участие в 25 конкурсах, призовые места заняли 23 ученика. Качественный процент 92%.

2014-2015 учебный год – ученики приняли участие в 28 конкурсах, призовые места заняли 33 ученика. Качественный процент 117%.

За 50 лет существования, Детская художественная школа выпустила свыше тысячей молодых талантов. Гордостью школы являются её выпускники - члены Союза художников России: Народный художник КБР Андрей Калкутин, председатель правления Союза художников КБР, Народный художник КБР Геннадий Темирканов, лауреат премии «Теттероде график» (Нидерланды) Народный художник КБР Алим Пашт-хан, Народный художник КБР Михаил Горлов. Также известные в республике и за её пределами живописцы: Галина Пак, Рустам Тураев, Михаил Аксиров, Арсен Гучапшев, Руслан Шамеев, Мухамед Курашинов, ювелир Мурад Юзбашев, художник-модельер Альбина Тажева и многие другие.

В культурологическом аспекте исследования мы выявили, что «...творчество захватывает интеллектуальную, душевную и физическую сферы деятельности человека. Если мы желаем видеть развитие ребёнка действительно гармоничным, то должны создать для него творческую атмосферу, поставить перед ним настоящую творческую задачу и подвести его к решению этой задачи» [6, с.3]. Индийский писатель, поэт,

композитор, художник, общественный деятель Рабиндранат Тагор писал: «Человек не вырастит полноценным, если в нём не взрастили чувство Прекрасного» [3, с.65]. Тяга к прекрасному, генетически заложена в человеческой сущности. Ещё архаичный человек неосознанно стремился к творчеству и эстетическому совершенству. Первые орудия труда, предметы быта, наскальные рисунки показывают, что древний человек был уже довольно развит и стремился по-своему постигнуть тайны бытия. Неосознанное стремление к творчеству подтолкнуло архаического человека, который еще не умел рисовать, оставлять на глине или краской на стенах пещер отпечатки ладоней и ступней ног, проводить на скалах разные линии. В особенности его интересовало осмысление непонятных явлений природы и событий, происходящих с ним самим: восхищение чем-то, страх перед природными катаклизмами, радость, болезни, сновидения.

Древнегреческий драматург Эсхил в своей трагедии «Прикованный Прометей» рассказывает, что «...могучий титан принес людям огонь и научил их ремеслу, чтению, письму и, очевидно, живописи» [3]. Сомневаюсь, что кто-нибудь обучал людей рисованию, скорее всего, они научились этому сами. Наблюдая за людьми разных социальных и возрастных групп, которые находясь в состоянии относительного физического бездействия, обнаружив перед собой клочок бумаги и карандаш, непроизвольно начинают творить. Даже люди, весьма далёкие от творческих профессий, пытались выразить на бумаге своё состояние души – некоторые непонятными на первый взгляд абстрактными каракулями, другие какими-то знаками-символами, а самые искусные в рисовании довольно сложными сюжетными композициями.

Ген творчества заложен в человеке с его рождения, и раскрыться, может неожиданно. Примером могут служить биографии знаменитых художников Винсента Ван-Гога и Поля Гогена, которые вначале своей

биографии занимались отдаленными от живописи видами деятельности: первый готовился стать священником, второй биржевым брокером. Известный кабардинский художник-прикладник, народный мастер России, заслуженный работник культуры КБР, с юности не готовился стать художником, его влекло другое – он изучал физику. «Он планировал общаться с космосом, но жизнь решила иначе: свою Вселенную А. Пазов открыл в народном искусстве» [4, с.1]. Всё выглядело, как бы случайно и случилось на зимовке, за тысячи километров от родных гор – в белом безмолвии Антарктиды. В свободное от работы время, ему случайно, попался под руку журнал "Наука и жизнь", со статьей об утерянном секрете кавказского искусства холодной ковки. С тех пор А. Пазов начал изучать древнюю историю своего народа и давно забытые секреты старого ремесла. В связи с этим, можно утверждать, что творческое начало присуще каждому и главная задача педагога ДХШ развивать креативный потенциал учащегося.

В современной культуре в развитие духовного процесса и ситуации в обществе роль дополнительного художественного образования и художественной школы трудно переоценить. В Нальчике ДХШ поистине стала не только центром предпрофессиональной подготовки по основным традиционным специальностям в области изобразительного искусства, но и в немалой степени способствует распространению культурной толерантности; выступает своеобразным мостом между культурными традициями народов населяющих Кабардино-Балкарию, сохраняя традиционный принцип народной педагогики воспитания духовного мировоззрения у детей и подростков через всестороннее усвоение и творческое постижение искусства разных стран и народов. Ясность и чёткость этого направления во многом зависят от присущего школе чувства современности. Если анализировать само искусство как метод отражения действительности, то по существу историческое значение

личности отдельного будущего художника зависит от той силы, с которой он сумеет воплотить дух своего времени, его идеи и требования к искусству. Таким образом, развитие творческого начала и искусства связано с развитием детских художественных школ, в которых формируются духовные ценности культуры Кабардино-Балкарии на основе творческой деятельности личности.

Список литературы

1. Гарданов В.К., Арутюнов С.А., Дробижева Л.М., Мамбетов Г.Х., Мафедзев С.Х., Хутуев С.Х. Новое и традиционное в культуре и бытие кабардинцев и балкарцев. – Нальчик: Эльбрус, 1986. – 304 с.
2. Волков Г.Н. Этнопедагогика: Учебник для студ. сред. и высш. пед. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2006. – 168 с.
3. Нарбекова А.В. Отыщи всему начало, и ты многое поймёшь. – М.: Белый город, 2014. – 144 с.
4. Дерико О. Пазов А. Разговоры с вечностью о будущем [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://gorets-media.ru/page/razgovory-s-vechnostju-o-budushhem> (дата обращения: 06.11.2015).
5. Зернова Е.С. Будущему художнику об искусстве живописи. – М.: Советский художник, 1976. – 240 с.
6. Казакова И.С. Учимся рисовать и лепить животных. – М.: Чистые пруды, 2006. – С.3.

кандидат педагогических наук,
педагог дополнительного образования,
ГБОУ Гимназия № 63 Калининского района,
г. Санкт-Петербург

К ВОПРОСУ ОБ ОТРАЖЕНИИ ДУХОВНЫХ СМЫСЛОВ В ПРЕПОДАВАНИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Аннотация

В исследовании обобщается опыт работы передовых педагогов в области художественного творчества, подчеркивается актуальность проблемы воспроизведения духовных смыслов искусства в преподавании изобразительного искусства в свете новых образовательных задач. Инновационные подходы в сфере художественного образования возможны через синтез искусств и привлечение таких форм и методов, которые затрагивают общечеловеческие смыслы, заложенные в искусстве.

Ключевые слова

Синтез искусств, культурный код, художественное образование.

Постоянное увеличение объема информации ставит острые вопросы перед человечеством. Сам человек становится придатком различных информационных систем, элементом, не представляющим себе конечных целей. Опасность заключается и в том, что человек-микросхема часто не сознает своего рабства, а значит, не может или, приобретая зависимость, уже не хочет ему противостоять» [3, с.11].

Распространение компьютеризации вестернизирует человеческую культуру. Удаление от природы, как следствие урбанизации также выхолащивает человеческие чувства, притупляет живые ощущения. Занимаясь искусством, приобретая гуманитарное знание, относящееся к

человеку и человеческому – тому, что сотворено им – его умом, душой и руками, человек как бы возвращается к самому себе, к своей сущности, своей природе. Это общение и развивает и воспитывает его в культурологическом аспекте, делает осмысленным его в выборе информационного потока, а иногда и противопоставляет себя ему.

Но как идет приобретение этого знания (а также технического умения, т.е. овладения мастерством, ремеслом), чтобы понять человеку самого себя. Мало перечислить факты, относящиеся к его поведению, надо еще объяснить их. Н. Бердяев сформулировал такую мысль: когда мы изучаем древние эпохи, они предстают перед нами какими-то безжизненными. Приводится много фактов, а образ эпохи не воскрешается, не воссоздается. Чего-то не достаёт. Чего именно? Будто в изложении отсутствует живая душа. Нам хочется реально, конкретно, зримо представить человека той эпохи. Как он думал? Что переживал? Чему отдавал предпочтение?

Чтобы понять культуру, нужно рассматривать ее в развитии, в «ее роковой диалектике» - единстве и противоречивости различных процессов и тенденций в ней, тогда и рождаются откровения, постигаются тайны истории, возникают некие общеисторические прозрения.

В этом направлении, поиска новых подходов в преподавании искусства музыки, следует музыкант-режиссер-педагог Михаил Казинник, который, обогащаясь разнообразным опытом преподавания в Швеции и в России, внедряет инновационные методики и технологии. Он приходит к выводу о том, что любая методика может быть инновационной, если будет отличаться высокой результативностью и естественной востребованностью. «Главное - не степень новизны, а конкурентоспособность методик и технологий» [4, с.69].

М. Казинник приходит к выводу о единстве содержательной и методической сторон педагогического процесса, отражающего аналогичные подходы профессионального искусства в поисках и

воплощении художественного образа. Проще говоря, как автор создает свои произведения, мучаясь поисками материала и приема, которым можно этот материал воплотить, так и педагог ищет то содержание в искусстве, и применяет тот прием (метод, средство), который наилучшим образом отразит задачу, идею, характер человека, эпохи, среды. Опираясь на художественный и жизненный опыт ученика, он находит в произведении мастера композитора, скрытые смыслы и прозрения автора и с помощью разных искусств (напр. Литературы, поэзии, живописи и др.) делает его понятным, зримым, доступным, но не примитизируя великие идеи, а внося общечеловеческий смысл, скрытый в разных эпохах.

Этот смысл (мысли, идеи, чувства) преподносится не как открытие самого педагога, а через непосредственное подведение учеников к художественному открытию. В этом и заключается, по сути, его инновационный метод, основанный на трех ипостасях независимо от темы произведения: смерть, любовь и престиж. «Эти три ипостаси будут всегда восприняты в любой аудитории, ибо актуальны для всех, независимо от музыкальных предпочтений. Это заинтересовывает, создает направленное восприятие» [(4, с.70)].

Используя в музыкальном образовании законы ораторского искусства, М. Казиник советует серьезно относиться к Слову. Нельзя бросать пустые фразы, скользить по поверхности. «Каждый урок должен стать открытием, поскольку за каждым гением, за каждым творением – целый мир!». Завет урока современен, он касается вопросов остроактуальных для любого человека: безответная любовь, воля к жизни, ревность и зависть, страдания из-за любви или физической немощи (биографические факты из жизни Баха, Бетховена, Моцарта и др. творцов становятся частью не только его музыки, но и фактами собственной жизни ребенка, ученика, студента.)

Интересна его концепция, подтвержденная психологическими исследованиями, о том, чтобы гений, которому дана огромная творческая воля, реализовался, он должен получить какую-то серьезную жизненную проблему.

« Иначе не будет сопротивления материала. Гении тонут в депрессиях, их нервная система всегда на грани. Это цена, которую гении должны платить за творческую потенцию. Гению всегда необходимо выбираться из тьмы, болезни, непонимания окружением, и как следствия, - одиночества...» [4, с. 41]. Гению дается настолько обостренное восприятие жизни, мира, социума, что выдержать это, и реализоваться в таких условиях может лишь Гений.

Но гениальность автора этим не исчерпывается. Многослойность, многозначность великого творения требует все большего в него проникновения, поиска нового неразгаданного смысла, и постановки нового вопроса уже современному поколению. Ибо прошлое в произведениях искусства не умирает, а каждый раз оживает при новом прочтении, а также приобретенный обогащенный опыт человека способствует новому открытию в старом ранее знакомом произведении. Творение как бы рождается для тебя заново, с внутренней стороны и педагог может способствовать этому открытию. Эта концепция для целей нашего исследования интересна тем, что содержит в себе объяснение глубинной связи жизненных обстоятельств, преобразованных творческой волей в факт искусства, имеющий общечеловеческую значимость.

Понятие духовного смысла сопряжено с понятием духа, духовной потребности, эстетического идеала, гармонии человека и человеческих отношений, соотношения духовного и телесного в человеке, высшего назначения человека, т.е. выходит за рамки чисто художественных задач, включает нравственно-этические проблемы. В рамках нашего исследования мы касаемся лишь вопросов отражения человеком - творцом в создаваемых им произведениях искусства единства и соразмерности НАСТРОЕНИЯ, ЧУВСТВ, ХАРАКТЕРА и МЫСЛЕЙ. Их выражение в каждом по-настоящему талантливом произведении вбирает в себя широкое понятие идеала, его поиска, по-разному преломленного в разных жанрах и видах искусства, разными средствами и формами.

Так тема определения жанров в искусстве – не может являться только формальным фактом внешнего различия, присущего тому или иному жанру. Задача педагога - показать (а точнее подвести учеников), как в каждом жанре происходит отражение Человеком поиска Идеала через передачу настроения, чувств, характера и мыслей, разными средствами. Например: в портрете автор стремится отразить внутреннее содержание (характер и чувства человека), его идеальные или несовершенные качества через его внешность. В натюрморте, пейзаже, интерьере, бытовом жанре художник стремится показать окружение человека, опять же на этапе его поиска и понимания идеала. В батальном, историческом (мифологическом) жанре он стремится показать борьбу за идеалы. Все жанры, таким образом, связаны или косвенно соотносятся с поиском Идеала или с его непосредственным Отражением (Например: в античном искусстве).

В поиске ответов на эти вопросы можно выделить несколько путей движения человека к идеалу. Первый - через вскрытие пороков, недостатков (И. Босх, П. Брейгель, Г. Доре) и второй – через отражение Красивого, Доброго, Чистого в человеке (мадонны Рафаэля, образы П. Рубенса). Третий путь, наиболее распространенный – это совмещение первых двух путей, что придает поиску характер увлеченности, двойственности, многозначности. «Заразить» таким поиском - ведущая цель художественной педагогики. Определение жанра, в таком подходе – это не самоцель, а первый шаг к постижению Идеала.

В дальнейшем работа может идти в направлении постижения борьбы за Идеал, это формы борьбы Добра со Злом, в котором также три характерных движения, первый - это через физическое уничтожение врага («Убить дракона»), второй - через самосовершенствование (Олимпийские герои), третий - через самопожертвование («Распятие Христа»). Таким способом постижения мы приходим к выводу об исторической эволюции Идеала, делании себя, становлении человека, приобретении или утрате в

нем истинно человеческих качеств, отличающих его от животного царства - благородстве души, чистоте порывов, величии целей, преодолении эгоизма.

Понимание человеческого в человеке – категория поиска на стыке философии, психологии, педагогики, культурологии, искусствознания. Но непосредственное «очеловечивание» человека может происходить через искусство, художественное творчество, и только в том случае, если техника рисунка (живописи) идет в непосредственной связи с восприятием Настроения, Чувств, Характера, Мыслей Художника, передавшего их в своем Творении. Гармония формы и содержания – в соразмерности передачи названных свойств и категорий. При этом в великом искусстве, как и в жизни – встречаются парадоксы борьбы, когда внешнее – обманчиво, привлекательно, красиво. А внутри (как в Троянском Конне) - хитрость, зависть, ложь, фальшь. Учиться Видеть в искусстве – это и видеть и познавать самого себя, и только в результате этого возможно самосовершенствование, ибо не познав цели, не познаешь пути, не познав пути - не познаешь окружения и самого себя, и весь процесс творения обесмысливается и обесценивается, как это произошло со многими талантливыми реалистами, при переходе их к абстрактным формам отражения действительности.

Понимание духовных смыслов искусства требует проникновения в такие понятия, как тема и сюжет. В специальной литературе, тема понимается как, «круг жизненных явлений, затронутых в произведении» [5, с.28]. Она складывается из сложного отбора множества одновременных факторов, которые исполнены непреходящего значения для всех людей. В ее образовании играет главную роль принцип духовного единства явлений. Поэтому в искусстве сложились вечные темы многих веков: любовь, самопожертвование, борьба добра и зла, материнство и другие. «Сюжет служит одним из основных средств раскрытия темы, выражая непреходящее в настоящем, общее - в конкретном» [5, с.28].

В подтверждение педагогических находок М. Казинника, искусствоведы также считают, что тема и сюжет переводятся на язык слов. Иногда они отражены в названии картины. (Например: «Сватовство майора» П. Федотова, «Переход Суворова через Альпы» В. Сурикова.)

Сюжет диалектически связан с темой: « то или иное жизненное событие, взволновавшее художника, которое позднее ляжет в основу сюжета осмысливается в общем плане – в качестве темы и оттого приобретает новые черты» [6, с.29]. В поэзии часто отдельный сюжет служит поводом для обобщения. Так, например, у М. Лермонтова в стихотворении «Нищий» окончание, казалось бы, не совпадает с сюжетом по смыслу. Но это кажущееся несовпадение и несет новый духовный смысл. После описания нищего, следуют слова: *«Так я просил твоей любви, с слезами горькими, с тоскою, так чувства лучшие мои обмануты навек тобою.»* Автор на уровне интуиции ищет такого рода сопоставления, которые в жизни казались бы кощунственными, несопоставимыми. Поэт от реалистического образа нищего переходит к абстрактному, поднимается до высокого романтического переживания неразделенной любви.

Есть такие сравнения и у А. Пушкина, В. Шекспира, Ф. Тютчева, А. Блока и В. Маяковского и у других поэтов и писателей. Преобразованные языком искусства несоразмерные в обыденности вещи, вдруг становятся подлинными шедеврами, именно потому, что прозрение, интуиция и талант, проникая глубиной мысли в суть явления, события, так раскрывает его с неожиданной стороны, что оно приобретает новый, никем ранее незамеченный глубокий смысл. В этом кроется подсказка для всей художественной педагогики – научиться сравнивать, обобщая, не огрубляя и не опускаясь до вульгарности, любое содержание, необходимое для точного образа, через текст, через рисунок, игру, театральную импровизацию, через музыку.

Метод использования контрастов, конфликтных отношений, борьбы противоположностей для педагога интересен выбором тем для

сопоставления. Как пишет Ю. Лотман, «изучение аномальных конфликтов - путь к глубокому постижению нормы, за дисгармонией возникает скрытый образ гармонии» [7, с.157].

В связи с сюжетом и темой в изобразительном искусстве важно отметить роль символа, его характер и значение для понимания смысла произведения. Символ выступает, по выражению Ю. Лотмана «в роли сгущенной программы творческого процесса». Дальнейшее развитие сюжета – « лишь развертывание некоторых скрытых в нем потенциалов. Это глубинное кодирующее устройство, своеобразный текстовый ген» [7, с.156].

В данном контексте необходимо сказать о культуре, как последовательнице, охранительнице традиций между разными поколениями, несущими свой духовный заряд, свое миропонимание, мироощущение, являющимися результатом, в том числе общения и с искусством. Но всегда ли искусство, став фактом культуры, может стать феноменом, несущим объединяющее начало. В культурологии П. Гуревичем вводится понятие «культурного кода». В конце 20 века поколения, живущие в одном времени часто не могут найти общий язык по причине владения разными культурными кодами, и вследствие этого нарастает напряженность, непонимание, часто раздражение между поколениями и людьми. Поэтому нахождение новых смыслов в искусстве - этих « мостов через бездну» (Паола Волкова) - процесс необходимый, творческий и непрерывный. Исследованием кодов занимаются также этика, эстетика, философия. Для педагогических целей кратко обозначим их.

В советский период - поколение 2-й половины 20 века, нынешних бабушек и дедушек, впитало в себя идеологические установки на патриотизм, коллективизм, дружбу народов, и равноценность культур разных национальностей. И, хотя равноправие было часто условным, но в массе своей такая позиция унифицировала сознание, быт, подходы к жизни, искусству и культуре в целом. Так как идеалом в жизни считался

всесторонне развитый гармоничный человек, показ стремления и его движения к идеалу - было главными задачами искусства этого периода. Оно и воспитало поколение героев войны и труда. Великая отечественная война показала: массовый героизм людей, был естественным порывом защиты, примером самоотверженности, жертвенности, а не призывом классовой борьбы. Поэтому соцреалистическая Живопись, сохранив традицию отображения героического со времен исторической живописи (В. Суриков, В. Васнецов), как высшего напряжения человеческих сил не опускалась до чистого натурализма, а отразила идеал героя, жертвующего собой.

Поколение конца 20 начала 21 вв., воспитано на компьютерных технологиях и медиа средствах. Для них характерен более формализованный подход к искусству, как « красивой обложке», приятной для жизни. Комфортность в жизни переносится на отношение к искусству, не как на духовную сторону культуры, а скорее техническую и декоративную. Отсюда традиция восприятия пейзажа, как фотографии, натюрморта, как инсталляции; исторического изображения, как витража, символического напоминания о событии, но не осмыслении его в диалектике исторического процесса. Виртуальное общение с искусством упростило подход к искусству, как явлению культуры, и отчасти вывело искусство за рамки культурного явления, оставило человека наедине с « целлофановым» миром, приятием его без должной оценки, предметом украшения, как только потребительского продукта.

В наследство подрастающему третьему нынешнему поколению оставлен этот подход и составлен, возможно, современными идеологами новый код айфонового клипового ритма и планшетной эрудиции в рамках Википедии. Быстрый выход в интернет, дает ощущение полноты знания, без глубины осмысления и чувственности восприятия. Возможности фотопла и видеомонтажа, упрощая процесс технический при создании образа, могли бы дать при должном подходе и обучении новые возможности для

творчества. Инновации в образовании здесь неограниченные – это и создание своих мультфильмов и работа над композицией, когда каждый этап рисунка можно запечатлеть на планшет, работать с ним, сравнивать и вносить новые смыслы и идеи. Но возможность эта не реализуется, ввиду неправильных установок в системе образования.

Дегуманизация образования проявляет себя в разрыве связи между поколениями на почве постмодернистского направления в современном искусстве. Человек с его пагубными страстями становится не просто героем всех произведений, но и неким образцом агрессивного поведения, имеющим низкие цели и примитивные желания. И даже если, например, в фильме, он не является главным персонажем, способ подачи материала, стилистика фильма навязывают зрителю эффектный внешне, но по сути - ограниченный образ. Отсутствие идеального героя, эталона, образца поведения для современного школьника оборачивается цинизмом.

Философский аспект этой проблемы, по мнению А.Г. и Ю.О. Шиманских, выражается в том, что «современный человек парадоксальным образом живет не тем, что поистине делает его живым, дает ему энергию жизни», он оказывается «распятым на кресте не самого главного и важного, а попросту приносится в жертву, кладется на алтарь обыденного и преходящего.» [12, с.129]. Современность характеризуется крайне размытой и неопределенной мировоззренческой перспективой сегодняшнего общества.

В рамках статьи невозможно проанализировать состояние нравственного и «культурного сдвига» целого поколения. Мотивация к знанию, особенно к художественному познанию, как следствие несет в себе все более утилитарные качества. Традиция классики отображать вечные истины возрождает и новые подходы. Извечная потребность в красоте неистребима и у современного человека.

Игровые задания на занятиях по изобразительному искусству в форме театральной импровизации по картинам, например П. Федотова «Сватовство майора», Ф. Решетникова « Опять двойка!», В. Перова «Приезд гувернантки в купеческий дом» и др. кроме запоминания композиции полотна, актерского перевоплощения дают возможность осознать современность через прошлое. При этом прошлое воспринимается как открытие чужого «Я» или открытия себя в чужом, незнакомом. При таком подходе смысл картины предстает не в сухом идейном изложении, а в живом отклике, чувстве и ощущении.

Другая форма игровых заданий с репродукциями картин разных художников, разных эпох. Например: это могут быть карточки, открытки с репродукциями картин Русского музея, Эрмитажа небольшого формата.

Игра 1 - «Жанры» на запоминание и узнавание жанров; Игра 2 - «Виды»-на различение видов изобразительного искусства; Игра 3- «О чем говорит картина»- определение общего настроения, чувства, характера, темы; Игра 4- «Художники и картины» на запоминание фамилии художника, времени написания, отображенной эпохи и наконец общей идеи, обобщающей тот духовный смысл, который заложен в произведении искусства. Поскольку работу по художественному восприятию картин, мы считаем приоритетной, поэтапно рассмотрим ее по снимкам фотографий занятий изостудии «Веселая палитра» в Гимназии № 63 г. Калининского р-на.

Этап 1. Объяснение Правил. Начало Уч-ся 4 класса Таран В. Объясняет игры в 1-х классе с учителем новой группе первоклассников правила.



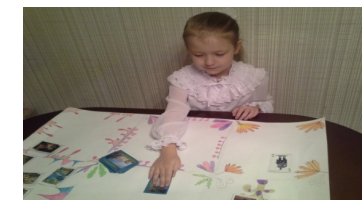
Этап 2. (2 группа) Рисуем залы. Этап 3. Придумываем орнаменты Споры. Помощь друга. Во время и после игры споры и выводы: о различении жанров и смыслов.



Игра 3. «О чем говорит картина». Этап 3. Все вместе помогаем друг другу.



Копыловы Георгий (10 лет) и Илья (7 лет), Малеева Ляйсан (7 лет)



В игру можно играть одним или с родителями без помощи учителя.

Делаем выводы: в этой коллективной игре приветствуется взаимопомощь, оригинальный обоснованный ответ, тактичность к мнению и ошибке другого, быстрое запоминание, легкое усвоение, интересное общение. Игра способствует ненавязчивому анализу, побуждает к поиску, творчеству, изобретению новых правил, игровых заданий, расширяет

кругозор. Выводы, которые дети сделали сами : портретов в музее больше, чем других жанров; абстрактные картины трудно отнести к какому-либо жанру, они требуют другого восприятия и подхода, много картин имеющих разные чувства, характеры и настроения, они вызывают разные отношения, они многозначны.

И самый главный вопрос: Искусство - не математика, здесь другие правила и отношения, нет единого мнения, могут быть разные критерии и оценки, но есть общие правила и подходы к реалистическому изображению. К важным открытиям подвел учитель, но не как руководитель, а как партнер в сотворчестве. Это и является поиском и формированием толерантного отношения не только в обучении и процессе познания, а в общении, в процессе жизни и любого труда, как сотрудничестве.

Далее примеры игр другого плана: задания изобразительного характера.

1) Пример: изобразить картину известного художника через другой персонаж, цветы, грибы и пр. фигуры, предметы, которые не требуют сложного рисовального навыка. Здесь, хотя и не ставится во главу угла техническая задача, она также играет роль в передаче основного смысла предлагаемой картины.

2) Пример: Уловить характер воинственный – агрессивный, нападающий или защитнический в картине В. Васнецова «Богатыри», было предложено детям в виде задания - по разному расположить копья героев. И поупражнявшись, учащиеся пришли к выводу о самой картине, освободительном справедливом характере персонажей, а в подтверждение образы самих героев стали яснее, понятнее, доходчивее.

Так, не словесное объяснение учителя привело к истинному пониманию смысла картины, а ее изобразительное решение. Далее сюжет, тема, идея, духовные смыслы – патриотизм, самопожертвование, братство

и равенство на почве любви к Родине, могут быть раскрыты через беседу , как дополнение учителя, но это, что очень важно, идет через восприятие, осмысление главного, на наш взгляд смысла. То есть костюмы, вооружение, обмундирование, и наконец, природа, рассматриваются не как внешнее впечатление, не как просто форма, а как глубинный смысл и адекватная форма внутреннего содержания, т.е. из категории более глубокого смысла и значения. Зачем и почему понадобилось автору именно так расставить героев на полотне – это версии для размышления, но их объяснение раскрывает саму суть как композиции, так и всего произведения. А вот значение его для нас, зрителей, его общечеловеческая мировоззренческая идея может быть раскрыта позже, в новом общении, через призму иного нового опыта через музыку или рассказ писателя.

Б. Неменский разработал такую программу, позволяющую творчески подходить к художественной деятельности, сочетая индивидуальное личное с общественным. Автор участвовал в эксперименте по апробации этой программы в школе. Результаты оказались интересными и показательными не только в сфере ремесленного овладения навыками, а в развивающем воспитательном эффекте. Так основной акцент программы делается в организации такой художественной деятельности, направленной на выявление в природе и в искусстве выразительных сторон, через поиски контрастов, характеров, настроений.

По мнению автора, три кита в изобразительном искусстве – Постройка, Изображение, Украшение, внешне различные по форме, оказываются взаимосвязанными по содержанию. В начальных классах - задача научиться различать каждого кита в отдельности, в старших классах переходит в более сложную - увидеть их в развитии. Три кита перерастают в такие объемные понятия, как Конструктивность (композиция), Изобразительность (выразительность) и Декоративность. Соотношение этих компонентов могут характеризовать то или иное направление в

искусстве, или сочетаться в отдельном произведении. Каждое понятие несет кроме своих формальных признаков, свой духовный вклад, выполняет свою функцию в создании образа.

Так, например: работы художника Мухи (цикл женских образов) характеризуются явно выраженной Декоративностью (в выборе цветов, орнаментов, узоров) напоминают витражи, Графичностью (контурная линия), Изобразительностью (Выразительностью линий, поз). Но и такая форма не в ущерб образной стороне: женственность, обаяние и мелодичность передают утонченную структуру переменчивой женской натуры. Если включить поэзию Серебряного века, близкую по времени и по эстетике картинам Мухи, мы получим одно восприятие смысла образов, а если опираться на поэзию Золотого века, отклик может быть несколько другим. По-иному будут восприниматься те же картины, в которых возможно прочесть и чистоту и показное эстетство, обаяние и легкий флирт, непринужденность и навязчивость, раскованность поз. Так, зритель внутренним зрением воспринимает в сравнении и солидарно со стихами образы разной глубины и силы.

Обобщая сказанное, можно сделать некоторые выводы относительно инноваций в области художественной педагогики. Если современный человек уже со школьных лет находит всякую идею Добра, Добродетели, Духовной внутренней Красоты, Истины, как безжизненные и скучные, то освоение искусства, как культурной ценности, становится возможным только в комплексном подходе, т.е. может происходить в организации коллективного культурного общения, как сотворчества. Суть педагогики сотрудничества заключается в том, чтобы не дать истину (смысл, идею) в готовом виде, а подвести к ней ученика. И в этом сотворчестве, «соавторстве» педагог может и для себя сделать открытие нового смысла и значения.

Реформа образования, справедливо разрушая идеологические догматы советского периода, вносит дегуманистическое начало в образовательный процесс, «выплескивая с догмами и самого ребенка», т.е. тот идеал гармоничного человека, который ставился перед целым поколением советских людей, но по разным причинам не был осуществлен. (Живопись А. Пластова, В. Дейнеки, Ф. Лактионова, Н. Непринцева и др.) Поиск этого идеала в жизни и в искусстве, часто воспринимался, как навязанный извне, но соответствовал природе человеческих желаний и предназначений. Как показало время, отторжение его было преждевременным. Сам идеал, как свидетельствует искусство классических мастеров старого и нового времени, как вера в прекрасное, чистое и светлое в человеке и его человеческих отношениях к миру, не может уйти в небытие. Таков непреложный закон искусства. И он диктует каждому историческому времени новые смыслы, обогащенные опытом старых мастеров. Несмотря на нынешнее время товарно-денежных отношений, изобразительное искусство остается сферой раскрытия, воплощения идеала, идеального человека, следовательно, того, что является его духовным смыслом и истинным предназначением.

Список литературы

1. Бердяев Н.О. назначении человека. – М: Астрель, 2009г. – 478 с.
2. Волкова П. Мост через бездну. – М: Зебра, 2014. – 304 с.
3. Гуревич П.С. Культурология. – М: Гардарики, 1999. – 288 с.
4. Казинник М. Приобщение. Слово. Музыка. Жизнь. – М: Дельфис, 2014. – 216 с.
5. Костин В., Юматов В. Язык изобразительного искусства. – М: Знание, 1978. – 112 с.
6. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. – СПб.: Азбука, 2014. – 544 с.
7. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. – СПб.: Азбука, 2014. – 416 с.

8. Фриче В.М. Социология искусства. – М: Либроком, 2015. –208 с.
9. Федоров Ю.В. Зло в мировой культуре 20 столетия. – Симферополь: Азбука, 2004. – 306 с.
10. Шиманские А. и Ю. Человек творческий. К новому мировоззрению. – Минск: Экономпресс, 2000. – 204 с.

УДК 730

СЛЕСАРЬ ВАЛЕРИЙ ФЕДОРОВИЧ

преподаватель художественного отделения,
Детская художественная школа, п. Первомайское,
Выборгский район, Ленинградская область

СКУЛЬПТУРА КАК ФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОЗНАНИЯ

Аннотация

В статье обобщается опыт практической работы в художественной школе во взаимосвязи с задачами скульптуры, как пространство организующего искусства (в синтезе с архитектурой и природой). Итогом работы является коллективное творчество детей на базе интеграции и взаимосвязи с другими видами познания, а также игровой деятельности.

Ключевые слова

Интеграция, пространствообразование, художественное познание, образование.

Диалектика взаимосвязей индивидуального и коллективного, личного и общественного – это та сфера, в которую Скульптура, как объемный вид изобразительного искусства, вносит свой вклад. На заре 20 века все большее значение приобретают такой тип взаимосвязи как – искусство и среда, искусство и город. Функции скульптуры в эстетическом преобразовании среды, ее значение в архитектурном ансамбле города

трудно переоценить. Все более актуальными становятся освоение прогрессивного опыта всей художественной культуры, соотнесение общественных и эстетических реальностей нашего времени.

Организованное пространство выступает как реально значимый художественный феномен. «Пробуждение эстетической эмоции есть особая функция пространства», – писал Ле Корбюзье, посвятив поэтические строки «несказанному пространству» [7, с.238], дарующему человеку чудо эстетического наслаждения. Очевидно, что восприятие скульптуры также зависит от переменных значений расстояний, углов зрения, условий освещенности, и соответственно объем и плоскость как фазы восприятия скульптуры выступают ее пространствообразующими элементами. Ими являются форма материальных тел, их величина и расстояния между ними, системы группировок, то есть пространственное расположение.

Исходя из формообразующих признаков скульптуры (объем, статичность, одноцветность), научить делать и научить видеть, это первая, но не исчерпывающая задача педагога. Учитывая сказанное выше, выделим важный момент для учителя: пространствообразование является не мелкой второстепенной задачей и функцией скульптора, (и архитектора), а одним из существенных направлений и в работе образовательной, так как направляет учителя, а через него и ученика на поиск новых путей, на поиск взаимосвязей. Это и взаимосвязь с архитектурой, и с окружающей средой, и с другими видами искусства.

Таким образом, интеграция видов деятельности – не отдельный прием, метод, средство обучения, а необходимая компонента, форма широкого образования, которая призвана преодолеть односторонность художественного мышления, свойственного современному ученику. В этой связи использование и понимание внутренних связей и взаимоотношений как между искусствами, отдельными произведениями, природой и искусством, средой и человеком – задача в настоящий момент

перспективная. Инновационность в подходах к искусству и обучению скульптуре лежит именно в сфере интеграции. Поиск сопоставимости форм, контрастности величин, объемов – этим не исчерпывается работа. Поиск внутреннего содержания мифа, его глубинного смысла, например: его общечеловеческое значение для современника, можно понять сейчас только через интеграцию видов деятельности и искусств.

Например: воссоздать пространство, через игру, педагог, используя всего лишь лист ватмана, как игровую площадку, расставляя на нем, как на шахматной доске, статуэтки, поделки, лепнину, вовлекая детей в поиски новых правил, персонажей, и сообразно возрасту школьников, побуждать их решать новые пластические задачи, создавать знакомые и новые образы.

Фото занятий по скульптуре в детской художественной школе



Существенное значение скульптуры, как формы художественного познания лежит в области его происхождения. Французский искусствовед Андре Базен, при изучении Египетского искусства, отмечая одну из исконных потребностей человека – потребность защитить себя во времени, пишет: «естественное стремление в самой реальности смерти – сохранить телесную видимость жизни» [3, с.128], а значит вырвать человека из потока времени. В скульптуре образ адекватен своему жизненному прототипу, разумеется, насколько это вообще возможно в искусстве.

Следовательно, потребность в иллюзии жизни, не заменяющей ее полностью, а замещающей психическую потребность в особом эмоциональном общении с осязаемым объемным прототипом, генетически естественная потребность человека, а для ребенка это еще и потребность в фантазии и игре. И, хотя близость скульптурного образа к прототипу – относительная, он как и всякий художественный образ, тянется к своему возможному прототипу и отталкивается от него, отвлекается от сугубо частного и конкретного. Если б этого не было, скульптура перестала бы быть искусством. Как точно замечает Е.А. Маймин, – «...язык искусства одинаково нуждается и в вещественном, в реальном и в отвлечении от вещественно-реального. Первое ему необходимо, чтобы быть живым, эмоциональным языком, второе – чтобы быть языком обобщающих идей» [3, с.129].

И в этом случае именно игровая деятельность, в которую вовлекаются дети, объединенные единой целью и правилами игры, требует от них решения задачи не только пластического копирования, а передачи неких характерных черт персонажа глубинного внутреннего сущностного смысла. В игровой деятельности, организованной комплексно с включением сказочного материала, где явные образы несут оттенки разных значений и характеров, несут черты добра и зла, дети решают, как ремесленные, так и творческие задачи.

Поток агрессивной информации, компьютерные игры, где герои на экране создаются мгновенно, ритм жизни, в котором живут дети – это те особенности, которые осложняют работу педагога. Школьники быстрее взрослеют интеллектуально, но в эмоциональном творческом плане они обделены современными программами образования, перенасыщены визуальной компьютерной информацией без ее осмысления и верной эстетической оценки.



Задача педагога – найти альтернативу компьютеру, игровую потребность перевести из зоны виртуальной в зону практического мастерства и конструирования. Найти новый язык общения, дав новые оценки художественным предметам и явлениям, возможно только в коллективной игре, организованной как совместный поиск учителя и учеников. При этом новые правила игры, новые подходы к образу могут по мере продвижения предлагать сами дети, имея опыт другой работы в кружках.

Необходимо конструктивное моделирование на занятиях по созданию пластического образа, целостность которого будет зависеть от понимания учащимися монументального и декоративного начала в скульптуре в синтезе с архитектурой или природной средой. Поэтому имитация пространственных отношений реализуется не через компьютер, а на макетах, как это происходит в мастерских или представлено в музеях.

Например, воссоздание детской площадки, парковой зоны, где игрушечные деревья составляют аллеи, клумбы с цветочным пластилиновым ковром сочетаются с вазонами и скамейками. Все это венчается фонтаном, оформленным в виде скульптурной композиции, в создании которой участвует группа детей. Например: Сказки «Садко», «Дикие лебеди», «Гадкий утенок» и т.д. При этом выбирается сказка, где есть возможность поучаствовать всем, и даже разным возрастам. Что не только сплавивает детей, но и дает возможность быстрее создать композицию, «прокрутить» ее сначала в своей фантазии, затем примеряя на макетах, видоизменять ее, придумывая все новые элементы, включая бумагопластику, природный материал, подсобные предметы и приспособления. Например, пластмассовое киндер-яйцо, пластиковые и стеклянные бутылочки, коробки и пр.



В связи с этим логично учителю давать усложнение и углубление заданий и в образной символике, и в выборе материалов, а также при переходе от плоской к круглой скульптуре не только действовать сообразно возрасту детей, а в зависимости от вновь поставленных игр задач. Игра, таким образом, становится путеводителем, для определения художественных задач в скульптуре. Сказочные эпические образы в младшем возрасте сменяются мифологическими, героическими

персонажами для средней и старшей группы. Но взаимосвязь через правила и цели игры остается. Она обогащается новым материалом. Изменяется и характер игрового задания, из мира сказки они переключаются к реальным героям или историческим образам.

Педагог, преподающий скульптуру, как художественное познание, должен держать в поле зрения зрителя, т.е. формировать ученика, как человека, адекватно воспринимающего искусство, сообразно его специфического языка, среды и поставленной скульптором художественной задачи. Так, например современная скульптура страдает некоторым схематизмом и неоправданным огрублением формы. По мнению искусствоведа Степанова Г.П. такое решение «...не способно обогатить внутренний мир человека» [7, с.42].

Обобщая вышесказанное, можно сделать некоторые частные и общие выводы, актуальные для сегодняшнего образования, начала 21 века. К сожалению пластическое искусство не имеет того значения, которое оно должно и могло бы иметь в современном обществе, в котором комфорт и удобство становятся целью и смыслом жизни. С исчезновением малой пластики народных промыслов декоративно-прикладного искусства, с окончанием советского периода с его монументальной идеологической направленностью, а также в связи с реформой в образовании, направленной на дегуманизацию общества, из школ исчезают такие формы, как лепка из пластилина, глины, резьба по дереву. А с ними исчезает потребность в гармоничной организации пространства, понимание значения объемного искусства для развития человека, его эстетического вкуса, мироощущения, самосознания.

В этой связи вопросы обогащения функций станковой скульптуры в образном познании действительности, активизация композиционно-пространственного мышления скульптора, должны быть рассмотрены неразрывно с вопросами подготовки и специалиста и зрителя, так как

именно широкий зритель является сегодня потребителем, заказчиком общественного вкуса, создателем среды. Чем ниже эстетический вкус у зрителя, плоскость его художественного мышления, тем более городская среда становится и уже стала ущербной, скучной, и неэстетичной.

Сам предмет скульптуры требует особого подхода к нему со стороны учителя, и всех кто связан с педагогикой в сфере и художественного и общего образования. То есть скульптура – это не только лепка формы, это, прежде всего, процесс познания природы. Голубкина А.П. не раз повторяла: «Учитесь у природы». Увидев однажды взбесившуюся лошадь, она рассказывала племянникам народную сказку о чудесном коне, из ноздрей которого валит дым и вылетает жаркое пламя. «Вот откуда народ взял этот образ» [2, с.37], – сказала она, любуясь дикой красотой движений лошади. Великие Леонардо и Микеланджело и другие мастера прошлого подолгу изучали повадки и движение животного, чтобы создать правдивый образ.

Следовательно, как показывает мировая практика, не сама по себе лепка дает толчок художественному мышлению, а общение с миром живой природы и миром народной сказки. Фантазия ребенка должна получить такой толчок и такой объем опыта общения с природой, в котором создание объемного образа было бы первейшей потребностью и необходимостью. Игра с объемными куклами и дает первый опыт общения со скульптурой, даже если кукла (игрушка) не достаточно художественно оформлена. Воссоздание живой жизни через игру, игровую ситуацию с предметами настраивает ребенка на процесс не аналитического, «сухого» познания, а чувственного, фантазийного и в то же время переживаемого как реально происходящее действие. Поэтому в образовательном процессе необходимо интегрировать все формы художественного познания, в том числе, скульптуру.

Список литературы

1. Буслович Д.С. Люди. Боги. Герои. – СПб.: Зимний сад, 1992. – 368 с.

2. Лукьянов С.И. Жизнь Голубкиной. Документальная биография. – М.: «Детская литература», 1975. – 78 с.
3. Маймин Е.А. Эстетика – наука о прекрасном. – М.: «Просвещение», 1982. – 192 с.
4. Монте Пьер. Египет Рамсесов. – М.: «Наука», 1989. – 376 с.
5. Педагогический поиск / Сост. Баженова И.Н. – М: Педагогика, 1989. – 560 с.
6. Светлов И. Е. О советской скульптуре 1960-1980гг. Очерки. – М: «Советский художник», 1984. – 248 с.
7. Степанов Г.П. Композиционные проблемы синтеза искусств. – Л: Художник РСФСР, 1984. – 320с.
8. Хафнер Г. Выдающиеся портреты античности. – М: Прогресс, 1984. – 312 с.

УДК 79

М. АРИУНТУЯА

Главный режиссер

Монгольского Государственного кукольного театра,

Монгол улсын хүүхэлдэйн театр,

г. Улан-Батор, Монголия

ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ

Аннотация

Творчество формируется с младенчества и искусство театра необходимо для формирования целостности личности. В кукольном театре создается атмосфера творческого вдохновения, в процессе которого создаются основы самовоспитания, духовные и нравственно-эстетические ценности, культурные и национальные традиции.

Ключевые слова

Личность, творчество, кукольное театральное искусство Монголии

Искусство театра призвано содействовать духовному росту личности, воспитывать духовно-нравственные убеждения, стимулировать социальную деятельность, повышать уровень культуры. Актерская игра преобразует художественно-эстетические ценности, развлечение становится духовным богатством нравственного содержания личности. Формируется отношение человека к окружающему миру, приходит понимание цели и смысла жизни. Театральное искусство обостряет ум, облагораживает чувства, расширяет кругозор, что связано с психологическими факторами, происходящими в духовном мире личности.

Л. Выготский и другие ученые глубоко проанализировали и экспериментально подтвердили влияние театра на развитие личности. [1]. Они доказали, что театр оказывает непосредственное влияние на умственное, нравственное, эстетическое развитие личности и природа художественных способностей и предрасположенность человека к театральному искусству обоснована творческой деятельностью человека.

Театральное искусство создает игровое пространство, в котором создается простор воображения, освобождающий внутренний мир ребенка, воспитывающий умственную и духовную активность, потребность в реализации творческого потенциала. Личность формируется с детства, как отмечал С.Т. Шацкий – «...потребность во внешнем выражении душевных процессов, переживаний и впечатлений есть насущная необходимость для детей, и детское искусство – не забава, так себе, между прочим, а часто самая настоятельная потребность, входящая глубоко в личную жизнь ребенка» [2].

В кукольном театре актерское мастерство особенно важно, так как фальшивое исполнение ребенок чувствует на уровне подсознания, поэтому требований к актерам больше. Эффективность творческой деятельности определяется эмоционально-чувственным восприятием во время спектакля. Данный критерий является определяющим для театрального

искусства, так как главная задача реализовать функции: познавательную, воспитательную, образовательную, что невозможно вне театрального творческого коллектива. Нравственная социализация, моральное совершенствование человека невозможно без искренности переживаний, в связи с этим актерский состав Монгольского театра кукол обладает высоким профессионализмом и качественным уровнем подготовки.

Монгольский государственный театр кукол создан Советом Министров МНР 17 мая 1948г. Заслуга принадлежит Чойболсану, который в Москве подписал соглашение о сотрудничестве и первым режиссером стал С. Образцов. И сегодня большой популярностью пользуются спектакли по сказкам А. Пушкина, С. Маршак и других российских писателей. С. Маршак «ТЭНЭГ БЯЦХАН ХУЛГАНА» – «Глупый мышонок», С. Маршак «12 САР» – «12 месяцев» и др. [3]. «Связь Монголии с российской культурой не прерывается и сегодня. Русский язык, как и прежде, признается как ценнейший источник получения информации о западной культуре, и вообще как «окно» в Европу... Модное направление в искусстве сегодня — поиски новой формы. Метафоризм сознания, ассоциативность мышления, присущие Востоку, сочетаются с европейским рационализмом и психологизмом как в современной художественной прозе, так и в театральном искусстве. Возможно, из синтеза этих двух традиций возникнет некий новый сплав художественного творчества» [4,с.96].

Сегодня Монгольский Государственный кукольный театр активно развивается, применяя современные технологии и методы восприятия. Искусство актеров кукольного театра приобщает к миру прекрасного, развивая творческую индивидуальность художественно-эстетических потребностей личности. Например, Ц. Хулан «ЛУСЫН ХААНЫ ОХИД» и т.д. Эмоциональная сфера ребенка своеобразна, резкая смена настроений и переживаний, повышенная возбудимость, импульсивность, высокий

диапазон чувств. Все это реализуется в театре кукол, и снимает агрессивные потенции личности. Творческая деятельность сильные переживания и воспитывает положительные чувства. Вовлечение детей в активную творческую среду оказывает эффективное влияние на развитие способностей детей, их творческой индивидуальности, инициативы и формирования личности.

Коллектив и артисты театра: директор театра Ц. Хулан – заслуженный деятель культуры Монголии, главный режиссер – М. Ариунтуяа, менеджер – Б. Батчимэг, оператор по свету – Камысхан, звукооператор – Э. Базарханд, помощник режиссёра Х. Батжаргал и другие стремятся создать художественно-эстетическую атмосферу творчества.

Актеры театра: Д. Батмөнх, Я. Онортул, Н. Отгонтогс, Ц. Эрдэнэцэг, П. Эрдэнэзаяа, Г. Гандош, Д. Энхбат, Ц. Цэрэндорж, Э. Ганчимэг, С. Оюунболор, Ц. Мягмарсүрэн, Н. Даваадалай раскрывают драматизм жизни, с помощью актерского мастерства они вдохновляют детей на творчество. Переживая театральное действие, ребёнок приобщается к новым эмоциям, и на подсознательном уровне у него формируется отношение к событиям, ценностям, к художественным образам. Открывая новые возможности построения отношений и самореализации, человек получает возможность с помощью творчества раскрыть скрытые способности личности, что приводит к преодолению детских комплексов, сохранению психологического здоровья и развитию креативного потенциала.

Художники театра – В. Энх-Амгалан, Б. Бямбацэрэн, С. Од, воссоздают декорации и костюмы, так как с их помощью дети видят исторические особенности эпохи, развивают воображение, формируют национальное самосознание, знакомятся с другими культурами, открывают новые миры. Знакомство с жанрами постановок, пластикой движения,

танцами, мимикой, пантомимой расширяют познавательную активность, формирующую творческое начало личности. Декорации становятся частью театрального действия, оказывая влияние на формирование художественного вкуса, приобщая ребенка к миру прекрасного.

Кукольное театральное искусство развивает умения и способности организации личной деятельности, творчество дает возможность трансформировать отрицательные характеристики в положительные качества личности. В момент эмоционального подъема ребенок освобождается от стеснительности и неуверенности, что развивает навыки коллективного общения. Для формирования самодостаточной личности, способной адаптироваться к любым условиям жизни, имеющей возможность самовоспитания, улучшения духовных, нравственных, эстетических способностей, сохранения культурных и национальных традиций, необходимо приобщать детей к театру, так как театральное искусство раскрывает потенциал и открывает новые возможности формирования творческой личности.

Список литературы

1. Выготский Л. Воображение и творчество в детском возрасте [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://portal21.ru/news/we_recommend.php?ELEMENT_ID=5278 (дата обращения: 02.11.2015).

2. Шацкий С.Т. Педагогические сочинения: в 4 т. / под ред. И.А. Каирова [и др.]; Акад. пед. наук РСФСР. – М.: Просвещение, 1962-1965. Т. 2: [Статьи, доклады и выступления за 1917-1926 гг.] / Сост. А.П. Кубарева, Д.С., Бершадская. 1964. 475 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://elibrary.gnpbu.ru/text/shatsky_ped-soch_t2_1964/. (дата обращения: 02.11.2015).

3. Монгол улсын Хүүхэлдэйн театр [Электронный ресурс]. <https://www.facebook.com/mongoliapuppettheatre/likes>. (дата обращения: 02.11.2015).

4. Батнасангийн С. Проблемы становления театра европейского типа в Монголии. Автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведческих наук. – М., 2009. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/problemy-stanovleniya-teatra-evropeiskogo-tipa-v-mongolii> (дата обращения: 02.11.2015).

УДК 29

ХИНГЕЕВА ЛАРИСА МИХАЙЛОВНА

аспирант кафедры философии и культурологии

ФГБОУ ВО Восточно-Сибирский государственный институт культуры,

г. Улан-Удэ

ПРЕДМЕТЫ ШАМАНСКОГО КУЛЬТА

В ТРАДИЦИОННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ БУРЯТ

Аннотация

В статье рассматриваются культовые предметы бурятских шаманов в зависимости от их степени посвящения, в традиционной художественной культуре. На основе культурологического подхода анализируется семантика и роль атрибутов шаманского культа в деятельности шамана.

Ключевые слова

Традиционная художественная культура, буряты, шаманизм, шаман, классификация, посвящение, культ, атрибуты.

Традиционная художественная культура бурят формировалась под влиянием мировоззренческих, мифологических, представлений культа шаманизма, в который входят обряды, жертвоприношения, молитвы и т.д., что является главным видом деятельности шаманов. Нравственно-этические нормы бурятского этноса в период отсутствия монгольской письменности проникнуты духом шаманизма. В 1892г. В.Н. Михайловский

опубликовал первую, в мировой науке обобщающую научную работу по шаманизму. Шаманизм как религия коренных народов, проживающих на территории Предбайкалья и Забайкалья, привлёк научное внимание в начале XX в. В 1917 году распорядительным комитетом Иркутского ГО для изучения шаманского культа и сбора шаманских атрибутов был направлен известный специалист по бурятскому шаманизму М.Н. Хангалов. В результате его деятельности были созданы уникальные коллекции атрибутов шаманизма в этнографическом отделе Русского музея (в Петербурге), музее ВСОРГО в Иркутске, французских музеях. В 90-е годы XX в. активный процесс возрождения шаманских традиций вызвал очередную волну внимания учёных, российских и зарубежных.

Символы шаманского культа, в виде атрибутов, можно отнести как к духовной, материальной и художественных культуре. Культурные атрибуты одновременно являются и произведением искусства, и имеют утилитарное назначение. Однако, в духовном явлении степень выраженности культурного содержания их значительно выше, чем в материальном, художественное отражает духовное в материальном. Духовное, выступает не просто как культурное, но и как своеобразная художественная форма, при помощи которого материально-вещное обретает свой культурный смысл.

Культурные атрибуты бурятских шаманов, их функциональная характеристика, культурная семантика связаны «не только с религиозной идеологией и обрядовой системой, но и с материальной культурой и искусством» [5, с.101]. Они описаны исследователями шаманизма дореволюционного, советского и современного периода. Хотя консерватизм древнейшего верования наиболее сказался на шаманской атрибутике, сохранив или трансформировав за долгую историю отдельные детали, способы их изготовления и т.д., меняющийся вокруг мир вносит неизбежные перемены и обновление.

Все предметы шаманского культа имеют особое символическое значение. Так, акт посвящения в шаманы *шанар* был особым событием в жизни улусно-родовой общины бурят ещё в начале прошлого века, и он представлял собой сложный комплекс символических процедур, имея огромную значимость для улуса или рода. Посвящённый шаман получает шаманский сан и определённое звание, которое он может последовательно повышать. Каждая из степеней посвящения требует от кандидата соответствующих знаний и умений, даёт право выполнять обряды разного уровня сложности, получить заслуженные атрибуты, основное назначение которых защита шамана от злых духов и повышение его силы.

К атрибутам шаманского культа относятся:

1. Шаманские трости (посохи) *хорьбиз*-х видов: конные *морин*, змеиные *могой* и «человеческие» *хун*, соответственно верхние их концы изображают голову коня, змеи или человека. Их изготавливают из специально отобранного дерева и железа, освящают, украшают ленточками, колокольчиками, полыми конусами из жести *холбого*. Служат средством передвижения шамана в потустороннем мире, для связи с богами и духами, символом власти и прав шамана в общине.

2. Пихтовая кора *жодоо* (*ёдоо*) 3-х видов: *мухар* – обычная кора для использования непосвящённым шаманом; *намаата* (ветвистая) – кора, насаженная на специальную веточку и *дурэн* (полная) – кора, насаженная на веточку и украшенная белой или тёмно-серой (чёрной) лентой, получаемые посвящёнными шаманами. Цвет ленточек определялся *утха* шамана – белого или чёрного. *Жодоо* поджигают при обрядах для благоволия (очищения) жертвенных животных, вина, продуктов, а также она символизирует шаманский сан (вторая степень посвящения) и право на культовую деятельность.

3. Кнут *минаа* или *ташуур*, украшен лентами и подвесками, в зависимости от степени посвящения шамана разной длины и формы.

Символизирует власть шамана над верующими людьми и низшими (непосвящёнными) шаманами, а также является орудием наказания провинившихся в руках посвящённого шамана или его ученика. [4, с.384].

4. Шаманский костюм *оргой* – важная принадлежность шамана, изготовлялся из выделанных тонких звериных шкур, а позже - из шёлковой или хлопчатобумажной ткани, причём белого цвета у белого шамана, тёмно-синего у чёрного. На него пришивали металлические фигурки человека, коня, птиц, змей, кружки, молоточки, *холбого*, ленточки и пр. Описанный М. Н. Хангаловым боевой *оргой* из толстых шкур с металлическими пластинами с зоо- и антропоморфными изображениями, железным поясом свидетельствует об участии шаманов в войнах в прошлом [19, с. 182-183]. Понятие *оргой* подразумевает на практике комплекс костюма с железной короной с рогами. Дополнительно к костюму прикрепляется съёмный подвесок *аркалан* (*архали*). *Оргой* применяется шаманом не всегда, на обряде с жертвоприношением, с вхождением в транс. В настоящее время посвящаемый шаман получает «*дэгэл*, а также шапочку с красной кисточкой на макушке, бахромой, пришитой к налобной части, с полосками разноцветной ткани с тыльной стороны, маленькими колокольчиками и кисточками, пришитыми к затылочной части. Помимо этого ему дают накидку, сшитую из ткани разного цвета, с кисточками и колокольчиками (вместо традиционных железных конических подвесок)» [5, с.130].

5. Шаманская корона *майхабши* – священный головной убор, изготовленный из кожи головы животного или зверя (олени, волка, рыси), снятой вместе с рогами (у оленя) и ушами. К нему пришивались ленточки, железные пластинки, *холбого*, миниатюрные ложечки, колотушечки, фигурки зверей, животных, птиц и рыб. Позже корона стала изготовляться из железа с двумя концами наверху в виде ветвистых рогов, освящалась, передавалась по наследству, использовалась во время камлания.

6. Бубен *хэсэи* колотушка *тойбор*. Бубен символизирует коня для путешествия в 3-х мирах: небесном, земном или подземном; ранее также служил щитом и сигнальным устройством. В качестве ударного музыкального инструмента усиливает впечатление верующих на обрядах, является принадлежностью только посвящённых чёрных шаманов. У шаманов, прошедших ряд посвящений, их могло быть много.

7. Шапка *малгай* - специальная шапка, сшитая из кожи с околышем из медвежьего меха, надеваемую под корону; имела наглазник *харабши* из медвежьей шкуры или бахромы (для защиты: закрывают глаза, чтобы заклинатель мог проникнуть в мир духов своим внутренним зрением[6]); на неё прикреплялись вороньи, орлиные перья и ленты (помощники шамана в путешествии в иные миры).

8. Ритуальное зеркало *толи* – обязательный атрибут, носят на ремешке на шее, их может быть 2-3, для защиты от злых духов и гадания. Бронзовые и нефритовые, привозные и местного производства, с изображением одноглавого орла, дракона, 12-и знаков зодиака, различных животных и зверей. Его форма - символ солнечного диска, вероятно, заимствован с юга.

9. Копьё *жада* было боевым оружием, знаком власти шамана. Его получали во время 2-3-го, а в старину даже 4-го посвящения.

10. Кортик, кинжал, нож. Нож, как «хранилище души, жизненной энергии» [1, с.41] его владельца, носил каждый бурят и использовал его для защиты от нападения, нарезания мяса и украшения костюма. Помимо этого ножи шаманов считались священными, служили амулетами и оберегами *харюуһан*, шаманы могли его заклясть. Кортики - позднее явление, результат русского влияния (бурятские *тайши*, *зайсаны* получали их как поощрение от русской администрации). Специальные кортики или шпаги (кинжалы) вручались посвящённым шаманам как знак власти и авторитета.

11. Волосяная верёвочка *зэли* с застёжками, подвесками использовалась в качестве амулета, оберега, предмета для изгнания злых духов. Некоторые шаманы имели несколько *зэли*.

По М.Н. Хангалову у отдельных групп бурят имелись также музыкальный инструмент *хуур* (для игры на камланиях и ворожбе, специальный ящик для хранения атрибутики *ширее*, берёзовая ветка с шаманскими украшениями, сабля, маска *абгалдай* (олицетворение духа-охранителя-помощника) и др. [10, с.180-183]. Кроме вышеперечисленных предметов необходимо отметить различные детали, которыми обильно украшали шаманский костюм. Кроме декоративного значения они имели самостоятельный символический смысл.

1. Изображения змей *могой* Забайкальские шаманы имели в своём наборе жгутики в виде змей, один из них изображал *абаргамогой* – дракона с множеством голов. Они служили для езды шамана в потустороннем мире. У шаманов западных бурят такие жгутики-змеи пришивали на шаманский костюм. Жгуты крепятся к съёмному спинному металлическому подвеску *аркалан* (*архали*) и к короне с рогами [10].

2. Колокольчики *шангинур*, русского производства, позднее явление. Вследствие влияния ламаизма в Забайкалье они заменили бубны, став принадлежностью белых шаманов. Помимо этого, они привешиваются к шаманскому костюму и тростям для шумового эффекта во время камлания.

3. Железки конической формы *холбого*, внутри полые, их сужающиеся концы оканчиваются крючком для прикрепления. Разные по величине, они привешиваются на *онгонах*, шаманских костюмах, тростях и т.д., символизируют власть и степень посвящения шамана.

4. Шкурки пяти видов сакральных зверьков *табанхуиуута* – горноста, белки, зайца, колонка и соболя, используются во время камлания, служат *онгонами* (вместилищами духов), оберегами.

В изготовлении костюма, головного убора, тростей, бубнов, копыя, *хура* и др. участвовали лучшие в улусе мастера (швей, чеканщики, кузнецы и др.). Большинство принадлежностей шамана (корона, *толи*, копьё, трости, ножи (кортики), *хур*, железный пояс, подвески) изготавливали из железа, начиная с эпохи бронзы и раннего металла. Ранее предметов культа было меньше и материалом для их изготовления были кожа, рога, кости, камни и дерево [5]. Часть предметов освящается на *шанаре* и периодически подвергается очищению *угаалга*.

Право на использование тех или иных атрибутов даётся шаманам в зависимости от происхождения *утха* (по отцу, по матери, кузнечному, «небесному» или др.), от наличия или отсутствия посвящения (градация внутри этих типов) и от принадлежности к белым или чёрным. Каждый из них имеет свой набор атрибутов. Т.М. Михайлов классифицировал посвящённых шаманов в следующем порядке: 1. *Шанартай* – посвящённый шаман (*шанар* – посвящение); 2. *Ёдоото* (*жодоото*) – с пихтовой корой, т.е. посвящённый, получивший пихтовую кору для проведения обрядов; 3. *Шэрээтэ* – обладающий алтарём, т.е. правом посвящать в шаманы; 4. *Нойтолһон* – принявший омовение; 5. *хорьбито* – имеющий трости; 6. *Оргойто* – имеющий железную корону с рогами; 7. *Хэсэтэ* – имеющий 1 или несколько бубнов; 8. *Дуурэн* – полный шаман, т.е. получивший все атрибуты после ряда посвящений; 9. *Заарин* – великий шаман, прошедший 9 посвящений [5, с. 99-101].

Б.Д. Базаров описал 9 посвящений прибайкальских шаманов, перечисляя получаемую ими атрибутику. 1. *Манжилайтай*. Атрибуты: пихтовая кора *мухаржодоо*, берёзовый посох с насечками-кольцами (с указанием числа поколений шаманов до 9 колена), шёлковый пояс, нож *хутага*, головной убор с околышком *залаа* своего рода, огниво *боо-хэтэ*. 2. *Нойтолһон*. Атрибуты: 2-ой деревянный посох *гэшуунэтэ хорьбо* (сучковатый посох на 2 ладони выше 1-ой трости). 3. *Жодоото*. Атрибуты:

адхаар дуурэнжсодоо (специальный ухват из 3-х берёзовых лучинок, завязанный *залмаа* – ленточками белого, синего и зелёного цветов), шаманские чётки, зеркало *толи*, кисет с трубкой, кнут *гутаар архан иэрбэлгэ*. 4. *Шэрээтэ*. Атрибуты: волосная верёвка *зэлэ*, звонарные тарелки *сан хэнгэрэг* и колокольчик *хонхоханхинуур*, а также музыкальный инструмент *хуур*, *заяаонгоны*; деревянный стол *иэрээ* со шкатулками и двумя тумбами (вокруг него завязывают *зэлэ*, и шаман может камлать, сидя за ним). 5. *Хэсэтэ*. Атрибуты: бубен *хэсэ* малого размера из козьей, оленьей или бычьей шкуры с колотушкой - для облётов земного пространства в состоянии транса *онго*. Бубен с вселённым в него *онгоном* называется *дохуур*. 6. *Норьбото*. Атрибуты: металлическая трость *хольбоготойнорьбо* - с конской головой, с 9 кольцами, со всеми символическими подвесками в виде орудий труда и конусовидными подвесками *хольбого*. Она позволяет шаману без призываний впускать в себя дух *онго*. 7. *Тэнгэриин Оргойто*. Атрибуты: металлическая корона *майхабиши*, шкурки пяти зверей *табанхушуута*, «оживлённая» плащ-накидка *оргой* (с металлическим *хольбого*, *хойлго*, *хонхо* – 9 штук), а также 3 бубна *тойбор* среднего размера с 9-ю иерархическими кольцами (на бубнах и колотушках), которыми они отличаются от *дохюура*. 8. *Тэнгэриин оргойто бухэли* (полный завершённый шаман). Атрибуты: 2-я трость с головой коня, повернутой влево в бок, *хольбого*, лестница с 8-ю ступенями на 9-м колечке трости и ленточки 5-и цветов *харгын хутэл* (трость с вселённым в него *онгоном* служит лошадей для посещения верхнего мира), головной убор *Дурбэн тушэлгэтэй малгай* с околышем розы ветров, с эмблемой огня от солнца с 3-мя *хольбого*. 9. *Тэнгэриин табилгатай Заарин* (вестник Тэнгринов). Атрибуты: 3-я трость с человеческой головой *онгон хорьбо*, способная стоять, прыгать в состоянии *онго*, *хэлтэгыхэхээр* (из шкуры оленя), бубен *далайхэсэ* (большого размера с ростом шамана из шкуры 5-летнего быка), бубен *хэлтэгыхэсэ* (из шкуры козла). Итого 9

бубнов и головной убор *заарина* с символом трёх сфер на макушке и с эмблемой солнца и луны на околышке [2].

Шаманы-кузнецы (*боо-дархан*) проходят двойное посвящение: *шанар* и обряд «Облачение в *дарханы*». По *утха* они бывают чёрные *хара-дархашуул* (*утха* от Восточных 44 *тэнгринов*) и белые *Божинтойн саган дархан* (*утха* от западных 55 *тэнгринов*) [3, с.20]. Чёрные шаманы не используют в предметах серебро, а только металл. Шаман-кузнец должен иметь атрибутику, включающую: 1) веер *дигуур*, 2) чётки *эрхи*, 3) *зэлэ*, к которой прикрепляют *онгонов-заянов* и *заянов*, позволения *хаанов* – ленточки, символизирующие дорогу-тропу к божествам *хатам* (*хашихаргы*), 4) *толи* 9-и видов, 5) 4-гранное копье *жада* в миниатюре, 6) лук и колчаном со стрелами в миниатюре, 7) камень *зада-шулун* с места удара молнии, 8) кисет с трубкой как символ усмирения и согласия, 9) накидку *орхимжо* синего цвета с 9-ю небесными *онгонами* с прикрепленными лентами *хутэл* 5-и цветов разных стихий: земли – зелёного, воды – голубого, воздуха – тёмно-синего, железа – чёрного, огня – красного [3, с.45].

Особенности атрибутов забайкальских шаманов и служителей шаманской общины «Тэнгэри» выделены А.Г. Гомбожаповым: «Облачение белого и чёрного шаманов не отличается ничем, кроме ритуальных предметов. Чёрному шаману дают бронзовое или медное *толи*, при 1-ом посвящении – берёзовые конные трости *хорьбо*, *соһьбо* (длиной около 1 м. Верхний конец её имеет форму конской головы. Ниже прикрепляют металлические скрученные подвески, которые называют конской гривой, а также миниатюрные стремена, копье, меч, топор, молот, лодку, весло и т.д.) После очередного посвящения он получает железные трости с конской головой, бубен с колотушкой, большие чёрные чётки и бич *бардаг*. Бич чёрного шамана делается из 3-х ивовых прутьев, скрепленных 3-мя медными кольцами, к которым прикрепляют

миниатюрные клещи, молот, наковальню, лестницу и другие подвески. Ручку бича делают из рога изюбра. Белый шаман получает серебряное или мельхиоровое *толи*, берёзовую трость (жезл) *баяг* с головой дракона, вместо бубна – бронзовый колокольчик, бич, сделанный из медной трубки, с ручкой из рога изюбра и такими же подвесками, как у чёрного шамана, а также буддийские чётки» [5, с.131]. Белый шаманизм подвергся более сильному влиянию буддизма, поскольку «белые дела» имеют с ним много общего. Белые шаманы дополняют свою атрибутику буддийскими предметами. Представители белого шаманизма специализировались на лекарстве, отличались меньшей воинственностью, чем чёрные шаманы, поэтому использовали меньше оружия и предметов, символизирующих оружие. В прошлом у агинских бурят были *жоодши*-ламы, которые проводили обряды по проводам душ умерших в мир мёртвых и представляли в одном лице ламу и шамана. Вместо шаманского бубна, тростей и бича они имели буддийские ритуальные предметы: колокольчик и ритуальные предметы, изготовленные из частей человеческого скелета: маленький барабанчик *дамаари* - из двух черепов, чашку *габала* - из черепа, музыкальный инструмент - из берцовой кости и т.п. [5, с.131].

Таким образом, предметы шаманского культа сохраняют сакральное значение, они обязательны и выполняют свои функции во время камланий, главные из которых защитная и усиливающая. Предметы менялись в своём составе, в материале, увеличивался их список, усложнялась семантика. Обладающие бесспорной культурной ценностью, шаманские атрибуты являются культурным наследием бурятского народа.

Список литературы

1. Бабуева В.Д. Мир традиций бурят. – Улан-Удэ: Улзы, 2001. – 141 с.
2. Базаров Б.Д. Таинства и практика шаманизма. Кн. I. Тайна посвящения в шаманы. – Улан-Удэ: Республиканская типография, 2008. – 235 с.

3. Базаров Б.Д. Таинства и практика шаманизма. Кн. III. – Улан-Удэ: Изд-во Бур.гос.ун-та, 2009. – 207 с.

4. Гомбожапов А.Г. Традиционные семейно-родовые обряды агинских бурят в конце XIX-XX вв. – Новосибирск: Наука, 2006. – 130 с.

5. Михайлов Т.М. Бурятский шаманизм: История, структура и социальные функции. – Новосибирск: Наука, 1987. – 288 с.

6. Михайловский В.М. Шаманство (сравнительно-этнографические очерки). – Вып.1 – М.: Т-во Скоропечатни А.А. Левинсон, 1892. – 117 с.

7. Религиоведение / Энциклопедический словарь. – М.: Академический Проект, 2006. – 1256 с.

8. Санжеева Л.В. Традиционная одежда как элемент этнической культуры бурят (Проблемы исследования). – Улан-Удэ, 2002. – 113 с.

9. Современные шаманы Бурятии (Местная религиозная община шаманов «Тэнгэри»). – Улан-Удэ, 2005. – 18 с.

10. Хангалов М.Н. Собр. соч.: в 3т. Т.I. / Под ред. Г.Н. Румянцева. – Улан-Удэ: Республиканская типография, 2004. – 508 с.: ил.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Ариунтуяа М. главный режиссер Монгольского Государственного кукольного театра. Монгол улсынхүүхэдэйн театр, Улаанбаатар, СБД, 1-р хороо, Чингисийнөргөнчөлөө, Улсын Драмын Эрдмийнтеатрынбайр, (Зүүнхаалга), г. Улан-Батор, Монголия, e-mail: info@puppettheatre.mn

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

Беляева-Сачук Вероника Александровна доктор этнологии, Ph.D., м. н. с., doktor, Katedra Etnologii i Antropologii Kulturowej, Щецинский Университет, Uniwersytet Szczeciński, г. Щецин, Polska, Польша, e-mail: belyaeva.veronika@gmail.com

Бердичевский Евсей Григорьевич кандидат технических наук, профессор кафедры художественной и пластической обработки материалов ФГБОУ ВПО Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, г. Великий Новгород, e-mail: bersev@mail.ru

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: idpi75mail.ru

Галимова Наиля Вагизовна аспирант кафедры культурологии Северо-Кавказского государственного института искусств, г. Нальчик, e-mail: hudshkolanal@mail.ru

Гудкова Ирина Николаевна кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры «Социальный и технологический сервис», ФГБОУ ВПО «Восточно-Сибирский государственный университет технологий и управления», г. Улан-Удэ, e-mail: vasilina182007@mail.ru

Захарова Елена Михайловна младший научный сотрудник кафедры теории и истории социологии, факультета социологии, ФГОУ ВПО Санкт-Петербургский государственный университет, г. Санкт-Петербург, e-mail: zem377@mail.ru

Ирхен Ирина Игоревна доктор культурологии, доцент, профессор кафедры философии, истории и теории искусства, ФГБОУ ВПО Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, г. Санкт – Петербург, e-mail: yulianairk@mail.ru

Клубникина Софья Анатольевна доцент кафедры культурологии и искусства АОУ ВПО ЛГУ имени А.С. Пушкина, член Союза художников России, г. Санкт-Петербург

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

Никифорова Марина Александровна директор ГБОУ СОШ № 535 Калининского района, г. Санкт-Петербург, e-mail: school535@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

Преображенская Ирина Владимировна доцент кафедры производственных и дизайнерских технологий, РГПУ им. А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург, e-mail: contact@irap.ru

Решетникова Татьяна Сергеевна преподаватель кафедры дизайна НОУ ВПО «Институт дизайна, прикладного искусства и гуманитарного образования», ведущий архитектор ООО «Центр Согласований», аспирант университета Баухаус Веймар, Германия (Bauhaus-UniversitätWeimar), г. Санкт – Петербург, e-mail: reshettarch@gmail.com

Самбуев Дамдин Батуевич старший специалист СПб ГКУ «Дома Национальностей», г. Санкт-Петербург, e-mail: damdin.sambuev@gmail.com

Санжеева Лариса Васильевна доктор культурологии, 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

Слесарь Валерий Федорович преподаватель художественного отделения Детской школы искусств, Ленинградская область, Выборгский район, п. Первомайское, e-mail: lyic_irina@mail.ru

Тоуз-Нойман Бэла Матвеевна кандидат педагогических наук, Ph.D., доцент кафедры «Иностранные языки и интеграция», Associate Professor für "Fremdsprachen und

Integration", Volkshochschule Stuttgart, г. Штутгарт, Germany, Германия, e-mail: belchoy@mail.ru

Федоренкова Валерия Степановна преподаватель кафедры алтайских языков, Институт Севера, РГПУ им. А.И. Герцена, г. Санкт-Петербург, e-mail: valeriya.d1969@gmail.com

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, e-mail: katja@atelier-zabel.com

Шкоркина Галина Пансеевна заведующая кафедрой дизайна НОУ ВПО «Институт дизайна, прикладного искусства и гуманитарного образования», член Союза художников России, г. Санкт-Петербург, e-mail: gshkorkina@mail.ru

Ясинская Елена Сергеевна директор ГБОУ ДОД ЦДЮТТ Кировского района, г. Санкт-Петербург, e-mail: sof3331@yandex.ru

Научное издание

АРТОСФЕРА: ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ И ИННОВАЦИИ

Материалы международной научно-практической конференции

ЦНИТ «АСТЕРИОН»

Заказ № 041. Подписано в печать 09.02.2016 г. Бумага офсетная.

Формат 60×84¹/₁₆. Объем 11,75 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