

УДК 378

Формирование эстетического восприятия национальных культурных ценностей во внеучебной работе

Виницкая Н.В., Шабалина Е.П.

Алтайский государственный гуманитарно-педагогический университет
имени В.М. Шукшина

Natigor007@yandex.ru, shabalinaep@mail.ru

Аннотация

В данной статье рассматривается проблема эстетического воспитания личности через национальные культурные ценности. Выделяются и описываются характерные особенности произведений искусства алтайских художников, проявляющих интерес к народной культуре, рассматриваемые во внеучебной работе.

В современных социокультурных условиях перестраивается практика работы всех образовательных учреждений с ориентацией на воспитанника как на личность.

Эффективность образования невозможно без создания новых форм обучения. В связи с этим большое внимание уделяется внеучебной деятельности. Внеучебная работа является составной частью всего учебного процесса, обеспечивая эстетическое и художественное развитие обучающихся.

Эстетическое воспитание заключается в активном, целенаправленном формировании и совершенствовании системы эстетических потребностей личности, той сферы её духовной жизни, которую обобщенно принято называть эстетической культурой. Формирование эстетической культуры подрастающего поколения может осуществляться по трём направлениям: через сознание, эмоциональное восприятие и через деятельность обучающихся и организацию практики их поведения.

Рассмотрим различные подходы к проблеме эстетического воспитания.

В.Н. Шацкая определяет эстетическое воспитание как воспитание способности целенаправленно воспринимать, чувствовать и правильно понимать и оценивать красоту в окружающей действительности в природе, общественной жизни, труде, явлениях искусства [1, с. 56].

По мнению Б.Т. Лихачева, только целенаправленное педагогическое эстетико-воспитательное воздействие, вовлечение обучающихся в разнообразную творческую деятельность способны развить их сенсорную сферу, обеспечить глубокое постижение эстетических явлений, поднять до понимания подлинного искусства, красоты действительности и прекрасного в человеческой личности [2, с. 52].

Существует множество определений понятия «эстетическое воспитание», но, рассмотрев лишь некоторые из них, можно выделить основные положения, характеризующие сущность эстетического воспитания:

- процесс целенаправленного воздействия;
- формирование способности воспринимать и видеть красоту в искусстве и жизни, оценивать ее;
- формирование эстетических вкусов и идеалов личности;
- развитие способности к самостоятельному творчеству и созданию прекрасного.

Эстетическое воспитание развивает человека для его активной эстетической жизнедеятельности. Наиболее удачно, на наш взгляд, отразил цель эстетического воспитания М.М. Рукавицын. «Конечная цель (эстетического воспитания) – гармоничная личность, всесторонне развитый человек... образованный, прогрессивный, высоконравственный, обладающий умением трудиться, желанием творить, понимающий красоту жизни и красоту искусства» Цель отражает особенность эстетического воспитания, как части всего педагогического процесса [3, с. 88].

Первая задача эстетического воспитания заключается в богатстве знаний, являющихся основой формирования широких интересов, потребностей и способностей, проявляющихся во всех способах жизнедеятельности, личность ведет себя как эстетически творящая.

Вторая задача эстетического воспитания состоит в формировании на основе полученных знаний и развития способностей художественного и эстетического восприятия таких социально-психологических качеств человека, которые обеспечивают ей возможность эмоционально переживать и оценивать эстетически значимые предметы и явления.

Третья задача эстетического воспитания связана с формированием у каждого воспитуемого эстетической творческой способности. Главное состоит в том, чтобы воспитать, развить качества, потребности и способности личности, которые превращают индивида в активного творца эстетических ценностей и этому способствует внеучебная работа.

Система эстетического воспитания во внеклассной работе нацелена на общее развитие обучающихся, как в эстетическом плане, так и в интеллектуальном. Это достигается путем решения следующих задач:

- овладение знаниями художественно-эстетической культуры;
- развитие способности к художественно-эстетическому творчеству;
- формирование эстетических качеств личности, которые выражены эстетическим восприятием, чувством, оценкой.

На примере художественного творчества Г.И. Чорос-Гуркина и Н.И. Чевалкова рассмотрим национальные культурные ценности.

Работы Н.И. Чевалкова находятся в художественных собраниях музеев Горно-Алтайска, Бийска, Барнаула, Новосибирска, Омска, Иркутска. Стремясь к профессионализму, художник искал выразительность изобразительных средств через лаконизм и красочность, присущих народному алтайскому искусству. В его творчестве природа Алтая и быт сливаются в единую тему гармонического согласия человека и природы. Национальная самобытность дарования Н.И. Чевалкова – в декоративности, орнаментальности композиции, опоре на фольклор.

Расцвет его творчества пришелся на рубеж XIX-XX вв., время непростое и интересное. Еще были сильны тенденции реалистической школы, но уже набирали силу новые веяния. Среди них модерн, стремящийся к эстетизации среды, утонченному гедонизму «искусства для искусства» и смелый модерн с грубоватой «уличной эстетикой». Отражение этих тенденций в творчестве конкретного мастера, их чередование или отрицание, оригинальное сплетение, стремление соответствовать канону или избежать его – одна из тем, интересующих современное искусствознание.

Вторая актуальная тема для исследователей связана с анализом периода становления самобытной сибирской (алтайской) художественной школы.

Творческая жизнь Г.И. Гуркина посвящена Алтаю. Он – ученик русской художественной школы в 1927 году принимает участие сразу в двух выставках союзного значения, проходивших в Москве. Тонкости живописи Г.И. Чорос-Гуркина, ойротского художника с Алтая, пропитаны любовью к Алтаю, наполненные этнографическим материалом, его работы выдержаны в реалистической манере [4, с. 28].

Творческая манера его современника, Н.И. Чевалкова, выросла и окрепла не на реализме передвижников, а на декоративном наследии тюркских племен.

Н.И. Чевалков искренне и наивно выразил мироощущение алтайцев, воплотив на языке современной живописи образ человека в единстве с природой. Однако то, на чем было основано искусство Н.И. Чевалкова, оказалось осуждено: авангард отнесен к формализму, а этнический примитив – к пережиткам. Возродил интерес к Н.И. Чевалкову искусствовед П.Д. Муратов [5, с. 45].

Сохранились как графические, так и живописные работы Н.И. Чевалкова. Художник сам признавал у себя «слабость» рисунка и недостаточность знаний в области анатомии.

Однако работы его самобытны и оригинальны и тем сильнее, чем ярче в них выражено декоративное начало и характерные для него приемы стилизации [6, с. 49].

В работе «Горный переход. Алтай» (1927) в ритмической организации изображения чувствуется ясность соотношений, пропорций. Устремленный ввысь горный массив обрамлен небесной и водной стихией. Сами же горы дробятся на три линии, три плана, три ступени. Вертикально расположенные массивы гор, тяжелая поступь уставших коней и напряженная поза наездников не создает излишне «тяжелой» композиции благодаря легкой штриховке-пунктиру в нижней части композиции (вода) и легких изысканных завитков-облаков. Так создается равновесие композиции, большую роль в которой играет треугольник (гора). Мотив горы как центра мироздания – лейттема сибирских мастеров. Алтай богат горами и в реальной жизни, но при кропотливом анализе работ обнаруживается определенная закономерность в их расположении и характере изображения. Происходит постепенная трансформация от реалистического образа к фигуративно-семантическим единицам знаков подобию, а потом и к знакам-символам. Речь в данном случае не идет «об обожествлении камня или дерева самих по себе», а поклонении им как сакральному центру мироздания. Этим объясняется большое количество пейзажей, созданных мастерами Алтая, в которых самая большая гора находится точно в центре изображения. И такая трактовка не зависит от творческого метода художника, стиля и характера изображения. Она уходит корнями глубоко в традиционное мышление, мифопоэтическое восприятие природы и обыденное сознание, хранящее в легендах и преданиях, произведениях устного народного творчества трепетное отношение к «священным объектам» природы [7, с. 44]. Такую трактовку горы (часто Белухи) как центра композиции, а шире и Алтая в целом можно обнаружить в творчестве Г.И. Гуркина. Таковы его работы «Вид на Белуху», «Катунь весной», «Морозное утро на Катунь», «Озеро Каракол», «Озеро горных духов» и, конечно, знаменитый «Хан-Алтай».

Необходимо отметить, что гора, дерево и река названы А.М. Сагалаевым в числе основных символов архаического мироощущения. Они могут расцениваться как семантическое ядро большого количества работ художников Сибири. Примечательно, что имя одного из земных духов Алтая – Дьер-су – может быть переведено как «земля-вода». «...этим словосочетанием алтайские тюрки обозначали понятие родины, понимаемой как совокупность земель и вод» [8, с. 58].

Изображение гор в работах Н.И. Чевалкова может быть различным – как центр мироздания и основная ось, центр композиции («Пастух» (1929)) и как ритмически организованная восходящая или нисходящая линия («Горный переход. Алтай», «Жатва»). Интересны приемы, помогающие показать динамику, устремленность вверх и вперед в данной композиции. Вертикали, заключенные в прямоугольник делают его шире [8, с. 22].

Это позволяет нижний ярус горного массива благодаря вертикальной штриховке зрительно увеличить, в верхнем же ярусе при одинаковости мотивов сокращается расстояние между ними. Заостренные вершины почти касаются края изображения, обрывая взгляд и одновременно позволяя мысленно продолжить линию восхождения в неведомую даль, в манящую бесконечность. Подобный прием, когда заданное направление мысленно продолжается, хотя линия, выражающая это направление, уже оборвалась, в этой работе вообще играет важную роль, организуя пространство и оставляя место недосказанности, намеку, угадываемому в неясных очертаниях теней [8, с. 23].

Другой прием обнаруживается в работе «Ойрот» (1927). При общей статичности изображения, художник прихотливо сталкивает ритм штриховки, дополняя центральную фигуру предметами, изображенными как простые геометрические фигуры (круг, треугольник, прямоугольник). И снова острые вершины треугольника-горы и треугольников-теней ведут взгляд вверх.

Композиция «Заготовка орехов» решена как жанровая сцена, в которой организующим началом стал кедр, расположенный в центре. Мотив священного «мирового дерева» можно встретить и в декоративно-прикладном искусстве алтайцев, и в

профессиональном творчестве сибирских художников часто. Дерево мыслится как ось мира, его сакральный центр, священная коновязь. Оно объединяет верх и низ, небо и землю, небесную сферу с земным и подземным миром. В разных культурных традициях Мировое дерево называется «древом жизни», «мировой осью», «древом познания добра и зла». Мифоритуальные традиции, связанные с деревом, охватывают и обряды инициации. А.М. Сагалаев приводит примеры, когда обряд, в рамках которого необходимо «взобраться на священное дерево» становился частью обряда посвящения юноши в полноправные члены рода, а мог быть элементом шаманской инициации [7, с. 87]. Реалистичное в своей основе творчество Н.И. Чевалкова могло и не предполагать сложной семантики этого образа, но несомненным является тот факт, что гора или дерево в творчестве художников Алтая часто становятся центральной осью композиции, играя роль «универсального символа», в основе которого лежат этнокультурные представления [9, с. 72].

В настоящее время российское искусствознание возвращается к изучению наследия сибирских художников начала XX в. Оценка и понимание их творчества не могло состояться в 20-30 годы прошлого века по ряду причин, в том числе и идеологических. Опирающееся на народные традиции искусство Н.И. Чевалкова и Г.И. Чорос-Гуркина не могло пройти мимо традиционных взглядов, относящихся к шаманизму. Наиболее развитые формы шаманизма наблюдаются у кочевников и охотников. Шаманизм сложился естественным путем (без вероучителя) на основе архаического, диалектически противоречивого мировоззрения, олицетворения и почитания природы. М. Элиаде называет шаманизм Центральной Азии и Сибири «настоящим», классическим, а его родину – Центральную Азию и Сибирь – классической родиной.

Художественное освоение этой темы начинается в творчестве Г.И. Чорос-Гуркина. Среди его этнографических зарисовок можно найти элементы национального костюма, предметов быта, рисунки на шаманском бубне. Впоследствии этот материал проанализировал С.В. Иванов, используя в качестве иллюстраций рисунки художника. Особый интерес представляет первая сюжетная картина Г.И. Чорос-Гуркина «Ночь жертвы. Камлание» (1895). Описание этой работы в качестве этапной в творчестве «аносского мастера» встречается в исследованиях В.И. Эдокова, Г.И. Прибыткова, Р.М. Еркиновой. Игравший важную роль в формировании традиционного мировоззрения тюрков, шаманизм по-разному оценивался и изображался в исследованиях и художественных произведениях XX века. Однако уже отчетливо осознавалось стремление к визуализации этого явления в опус-произведениях. Так, появляется «Страшный кам» В. Шишкова, музыкальные картины по шаманским мистериям «Талай-хан» А. Анохина, «Шаман у постели больного» Н.И. Чевалкова. Работа Н.И. Чевалкова решена в большей степени условно и схематично, а Г.И. Гуркина – показывает эстетическую сторону обряда. В целом же тема традиционных верований отражена как непосредственно в таких работах как «Устугу» (1907), «Начало камлания» (1912), «Камлающий шаман» (1931), «Проповедь миссионера» (1907), «Эрлик» (1928), «В юрте кама» (1910-е гг.), так и опосредованно. О проявлении шаманского мировосприятия в творчестве Г.И. Чорос-Гуркина на примере полотна «Хан Алтай» написал в своих исследованиях Е.П. Маточкин, используя понятие «скрытый этнокультурный подтекст». Основные персонажи – гора, кедр и орел им сравниваются с персонажами шаманского действия. Высокой поэтичностью отличаются пейзажи Г.И. Гуркина. Природа в них представлена как вневременная, непреходящая ценность. Образная сфера пейзажей Г.И. Гуркина простирается от прославления Алтая до тонкой лирики, характеризуется эпической неторопливостью и бесконфликтностью.

Во многих работах Н.И. Чевалкова также чувствуется настроение тишины и покоя, а излюбленными цветами являются чистые синие, желтые, фиолетовые и красные тона, основные цвета солнечного спектра. Таковы «Алтайцы на Телецком озере», «На Телецком озере», «Пастух». Это картины настроения. Особенно в последних двух ощущается национальный колорит – терпкое сочетание синего и желтого, огненно-красных пятен и насыщенной зелени. Такая «полярная» (по определению Б.М. Теплова) цветовая гармония (6,

с.62) встречается у наших современников, также опирающихся в своем творчестве на народные алтайские традиции (В. Тебеков, С. Дыков). Работы наполнены настроением гармоничного слияния с природой. Они сродни неторопливому повествованию сказителя. Возможно это дань черте народного характера алтайцев, в частности их склонности к мечте и созерцательности, на которые обращал внимание еще В. Вербицкий (одни из первых исследователей этой интересной и многогранной культуры).

Буйство красного цвета в работе «На Телецком озере» уравнивается спокойной голубизной воды и неба. Насыщенная зелень первого плана усиливает состояние покоя. По определению Кандинского, абсолютный зеленый – наиболее спокойный, никуда не движется, «не имеет призвуков печали, ничего не требует и никуда не зовет» [10, с. 70].

В работах Н.И. Чевалкова нет точного подражания природе как копирования. В них решается задача передачи настроения через обобщение, стилизацию при оригинальном использовании цветового пятна, геометрической фигуры, ритмической пульсации с сохранением национального колорита и уходящей глубоко в народную культуру декоративности. По сочности колорита его работы близки Матиссу, по стремлению отразить первозданную общность с природой – Гогену, в стремлении опереться в собственном творчестве на национальные истоки и фольклор – художникам, входившим в объединение «Бубновый валет». Даже в академическом искусстве, подчинявшем художников определенным правилам и нормам, у каждого мастера своя техника, свои излюбленные жанры или тематика, свой стиль. Еще ярче это проявляется в творчестве авангардистов, восставших против всяких канонов. Сложность исследования в их творчестве фольклоризма состоит в том, что ни один из них не подражал фольклору. За основу была взята техника или жанр как идея, некие характерные тенденции, которым следовал художник, и конкретные задачи, которые он перед собой ставил.

Первые десятилетия XX века, буквально пропитанные дыханием предстоящих и свершившихся войн и трех революций, фатальных социальных катаклизмов, разрушивших прежний мир, а вместе с ним и духовные ценности, не могли не отразиться на мировоззрении людей искусства, даже в такой глубокой провинции.

Творчество Н.И. Чевалкова отражает не только стремление найти «свой стиль», но и найти свое место в новом обществе с новыми возможностями и идеями. Очень часто в 30-е годы рисунки Н.И. Чевалкова можно было встретить в периодической печати. В противовес ранним увлечениям эти работы – путевые рисунки, наброски, линогравюры, живописные произведения – целиком натурные, посвящены самым простым житейским мотивам. Особенно он увлекается романтикой строительства новой жизни на Алтае. «В загсе», «Ликвидация неграмотности», «Алтаец-охотник», «Секретарь сельсовета», «Колхозник ойрот», «На съезд», «Женщина в прошлом и в настоящем», «Ученье – свет, безграмотность – тьма» – произведения, созданные художником в 30-х годах. Они сродни агитационному плакату. Для Н.И. Чевалкова как бы расширяются границы реализма, многообразие его проявления. В работах ощущается дух времени, наполненный оптимизмом и новыми надеждами. Это было время великих устремлений и великих подвигов. Агитационный характер произведений этого времени связан с отказом от тех традиций, которые подавляли индивидуальность человека, мешали идти по пути радости, счастья. С особой остротой начинает звучать тема о женском счастье, предназначении, роли в обществе. Тема эта проходит красной нитью через все виды искусства. В поэмах П. Кучияка, И. Эдокова, П. Чагат-Строева запечатлены многообразные индивидуальные характеры – непокорных, ищущих справедливости женщин-алтаек. Появляются стихотворения «Прежде и теперь» И. Попошева, «Жизнь женщин теперь» В. Моможокова и др. Появляется и полная оптимизма работа Н. Чевалкова «Женщина в прошлом и в настоящем». Новое содержание формирует новую манеру выражения чувств и мыслей. И у нового общества появляются новые герои. Молодые и энергичные, уверенные и сильные, устремленные в «светлое завтра», они смотрят прямо и открыто, в том числе и с полотен Н. Чевалкова.

В творчестве Н.И. Чевалкова и Г.И. Чорос-Гуркина произошло гармоническое слияние национального начала с общечеловеческим, продолжение национальных традиций и освоение новых направлений, течений и жанров. Они не просто создали новые по творческой манере и содержанию произведения, но заложили основы развития профессиональному изобразительному искусству на Алтае на долгие годы. Эстетическое начало заложено в деятельности творческих художников, направленной на преобразование окружающей жизни [11, с. 341].

Констатируя выше изложенное, следует отметить, что рассматриваемая проблема предполагает содействие раскрытию национальных культурных ценностей при реализации эстетических задач, способствующих выполнению следующих функций внеучебной деятельности: развивающая функция (выявление скрытых способностей, развитие склонностей, интересов обучающихся); воспитывающая функция (отражает влияние внеклассной работы на эстетическое воспитание и поведение личности в обществе, т.е. способствует социализации); коммуникативная функция – обучение определенным навыкам общения; функция самореализации (самореализация личности в практической деятельности).

Эстетическое воспитание, являясь одним из компонентов целостного педагогического процесса, призвано сформировать у обучающихся стремление и умение строить свою жизнь по законам красоты, обращаясь к истокам традиционных народных культур.

Библиографический список

1. Айбазова М.Ю. Мир красоты и воспитание эстетической культуры в народной педагогике Карачая. – Пятигорск, Изд-во Пятигорского госунивер., 1999. – С. 56.
2. Лихачев Б.Т. Теория эстетического воспитания школьников. – М.: Педагогика, 2002. – С. 52.
3. Веницкая Н.В., Шабалина Е.П. Эстетическое воспитание студентов средствами искусства // Мир науки, культуры, образования. – Горно-Алтайск, 2013. – № 1 (38). – С. 88-91.
4. Веницкая Н.В., Шабалина Е.П. Этнокультурные ценности как воспитательный потенциал молодежи // Мир науки, культуры, образования. – Горно-Алтайск, 2013. – № 2 (39). – С. 27-29.
5. Веницкая Н.В., Шабалина Е.П. Историко-культурное наследие как компонент туристско-рекреационного потенциала Алтайского края // Культурное наследие и устойчивое развитие туризма: материалы Международной научно-практической конференции 13-15 марта 2014 г. – Махачкала: АЛЕФ (ИП Овчинников М.А.), 2014. – С. 44-52.
6. Веницкая Н.В., Шабалина Е.П. Формирование общекультурных компетенций студентов на основе историко-культурного наследия Алтайского региона // Мир науки, культуры, образования. – Горно-Алтайск, 2015. – № 5. – С. 48-50.
7. Элиаде М. Священное и мирское. – М.: Издательство МГУ. – 1994. – С. 44.
8. Сагалаев А.М. Алтай в зеркале мифа. – Новосибирск: Наука, 1992. – 177 с.
9. Нехвядович Л.И. Этническая традиция в современном гуманитарном знании: монография АлтГУ, Науч.-исслед. лаб. фак. искусств «Изобразительное искусство и архитектура Сибири». – Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2010. – 96 с.
10. Логвиненко Г.М. Декоративная композиция. – М.: Гуманитар. Изд. Центр ВЛАДОС, 2005. – 144 с.
11. Веницкая Н.В., Шабалина Е.П. Эстетические ценности культуры сибирского региона / Воспитательный процесс в учреждениях образования: состояние, перспективы, инновации: Материалы Международной научно-практической конференции (г. Черкесск, 15-16 февраля 2018 г.) / науч. ред. Койчуева А.С. – М.: Логос, 2018. – С. 341.