

74.58
И.29

ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ РАБОТА И МЕРЫ ПО ЕЕ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЮ

Тезисы докладов межвузовской
преподавательско-студенческой
научной конференции

УЧРЕЖДЕНИЯ ОБРАЗОВАНИЯ
«ПИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ВЫСШИЙ БАНКОВСКИЙ КОЛЛЕДЖ
НАЦИОНАЛЬНОГО БАНКА РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ»
«БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭКОНОМИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ РАБОТА И МЕРЫ ПО ЕЁ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЮ

Тезисы докладов
межвузовской преподавательско-студенческой
научной конференции

Пинск, 25 мая 2006 г.

Пинск 2006

УДК 37+32+36(06)

ББК 74.58 + 66.0

Т 29 Тезисы докладов межвузовской преподавательско-студенческой научной конференции

И 29 Идеологическая работа и меры по её совершенствованию

Материалы печатаются в основном в том виде, в котором они были представлены авторами. Только в некоторых случаях они сокращены или отредактированы - там, где это было особенно необходимо.

Материалы печатаются по решению кафедры социально-гуманитарных дисциплин. Протокол. № 9 от 21.04.2006г.

Ответственный за выпуск М.В. Цуба

Идеологическая работа и меры по её совершенствованию: Тез: докл. межвуз. препод.-студен. научн. конф. Пинск, 25 мая 2006 г. 144 с.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Татаревич Валентина Федоровна</i> Идеологическое сопровождение воспитательной работы	5
<i>Макарушко Владимир Владимирович</i> Идеологическая работа и меры по ее совершенствованию	13
<i>Боричевская Валентина Васильевна</i> Информационная безопасность в сфере идеологической работы	17
<i>Игнатюк Елена Александровна</i> Эстетическая потребность: красота «формы»	20
<i>Можейко Павел Павлович</i> Христианство в современном мире	29
<i>Григорик Виктория Александровна</i> Конфессиональное состояние в г. Пинске (православие, католицизм)	37
<i>Гордич Анна Александровна</i> Конфессиональное состояние в г. Пинске (иудаизм, протестантизм)	42
<i>Ясинский С.А.</i> Спорт и идеология	46
<i>Фядзечка Сяргей Аляксеевіч</i> Фарміраванне ідэалогіі адносін да нацыянальных меншасцяў у II Рэчы Паспалітай	51
<i>Мисюковец Любовь Петровна</i> Социокультурная среда ВУЗа и её влияние на формирование личности студента	58
<i>Левченко А.Н.</i> Экономика и идеология	64
<i>Цуба Міхаіл Віктаравіч</i> Пачатак Першай сусветнай вайны і фарміраванне ідэалагічнай думкі на прыфрантавой паласе	69
<i>Гичун Д.И.</i> Партизанское движение в Беларуси.	86
<i>Шчэрба Галіна Аляксандраўна</i> Расійскі фактар і станаўленне беларускай дзяржаўнасці ў 20-я гады XX ст.	91
<i>Гагуа Руслан Борисович</i> Грюнвальдская битва в воспитании патриотизма при преподавании истории	99
<i>Грицкевич Татьяна Евгеньевна Шайковская Ольга Николаевна</i> Роль истории Отечества в формировании гражданской позиции современной молодежи	102

<i>Ковшик Татьяна Константиновна</i> Идеология как фактор развития белорусского общества на современном этапе	106
<i>Никитина Елена Васильевна</i> Идеология как основа формирования мировоззрения и гражданской позиции личности	111
<i>Евстафьев В.А.</i> Об эффективности идеологического влияния на молодежь	117
<i>Дмитриев Денис Андреевич</i> Идеология и проблемы молодежи	122
<i>Жилинский Павел Аркадьевич</i> Направление идейно-воспитательной работы в учебном заведении	126
<i>Петрушкевич Ольга Евгеньевна</i> Идеологическая работа в учреждениях образования	132
<i>Казакевіч Аляксандр Анатольевіч</i> Грамадска-палітычны рух на Беларусі ў пачатку XIX ст.	135

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПОТРЕБНОСТЬ: КРАСОТА «ФОРМЫ».

Игнатюк Е.А.

(ПГВБК)

Искусство обладает удивительной силой внушения. История развития искусства (классического и неклассического) сохранила огромное количество примеров, как под воздействием художественных произведений люди меняли свою жизнь. Проследим, как эстетика «содержания и формы»* воспитывала чувство гармонии в человеке. Ведь не случайно, когда мы

анализируем взаимосвязь сущностного и явленческого (содержания и формы) в объекте, мы чувственно - интуитивно понимаем её как диалектику *духовного* и *телесного*, особенно, когда *телесное* нам хочется видеть на более высоком уровне, в ином качественном состоянии. В самый раз здесь вспомнить притчу К. Туровского «О душе и теле». К. Туровский, писатель-философ, считал, что «*тело* - это низшая элементарная субстанция, что Бог сотворил *тело* вне Рая»[1] и что *душа* (в притче она- «слепец»), которая носит на себе «хромца», первая отвечает перед Богом за проступки человека...

Так что же могла внушать человеку эстетическая форма?

Может, мысль о тайнах и бесконечности мироздания, отражённого в небесных облаках, которые кем-то лепятся в зримые фигурки; то исчезают куда-то, то появляются снова...

Реально видимый мир в неклассической эстетике, в современном искусстве постмодернизма, оказавшись в информационном поле бесконечных интерпретаций, «деконструкций без цели»*, с одной стороны, всё больше теряет свою предметность, классический порядок. А с другой стороны, всё: и люди, и идеи, и артефакты этого мира - всё ищет новые формы, но при этом погружается «в сферу бессмысленного совершенствования чёткого образа», когда «образ не может вообразить реальность»[2] и перестаёт быть зеркалом реальности. Значит, в мире образов- форм всё меньше места остаётся для загадки. Представим, хоть на миг, что в окружающем нас мире исчезла сама *тайна* мира, а образ потерял свою *загадку* (иллюзию). Что тогда? Будет какой-то плоский натурализм, и мы не сможем увидеть-почувствовать мир в целом.

Картина Жана Бера «Площадь Конкорд»(1895г.) в интерпретации современной фотохудожницы Екатерины Рождественской - это яркий пример синтеза искусств, а также пример использования конструктивно – синтетического метода (см. иллюстрацию №1). Современному *созерцателю* предлагают быть творцом: поучаствовать в создании модели некого

идеального (синтетического) женского образа, т. е. принять некие условные диалоги в картинках между французским импрессионистом 19 века – Жаном Беро* и персонажем его картины – французенкой, назовём её Альбертиной, а также между современными фотографами-модельерами и фотомodelью, которая в реальной жизни певица, однако выполняет задачу актрисы. И это видно на фотографии: Ирину Понаровскую мы как бы видим глазами Жана Беро и одновременно наблюдаем момент превращения современной светской львицы в *беглянку* эпопеи «Поиски утраченного времени» М. Пруста (1871-1922). Здесь следует отметить, что Ж. Беро – один из самых ярких иллюстраторов книг М. Пруста.

Так это же «Игра в бисер», как у Г. Гессе?! - восклицает зритель. Главное, что в рамках такого интерпретационного поля, мало похожего на механическую конструкцию, не потерялась сущностная сторона первоначального главного образа, от которого исходит ассоциация, т. е. не потерялась сама *беглянка*, которую нарисовал Жан Беро.

Так неужели этот проект Е. Рождественской похож на *деконструкцию классической картинки без цели*? Конечно, нет. Вернуться обратно - от постмодернизма к импрессионизму, от импрессионизма - к высокой классике... Разве не об этом говорят глаза кокетки – Понаровской, которая почти с точностью, в линиях и жестах - передала образ *Альбертины*.

А может, наше ощущение идеальной формы связано с мерным лоскутом на столе у талантливого портного? Так сколько ткани нужно отмерить, чтобы получилась, например, ситцевая Афродита?

Вариации форм и их распрямления в искусстве довольно обширны. Они всегда отвечают идеалам конкретного исторического времени.

Поиски идеальной формы волновали умы философов и эстетиков Античности. С одной стороны, идеальную форму представляли как нематериальную и неземную. «Явления земной реальности суть лишь её более или менее испорченные копии»[3], - так мыслил Платон. С другой

стороны, идеальная форма понималась как совершенное целое, т. е. конструкция, которая состоит из правильных видимых пропорций.

К.Кларк в книге «Нагота в искусстве» приводит примеры различий между греческим и готическим представлениями о пропорциях женского тела. Сравнивает типичную готическую обнажённую 15 века – «Еву» из Венской галереи, приписываемую Мемлингу, с Афродитой Бельведерской – скульптурной моделью классической эпохи (см. иллюстрацию №2.): «основной шаблон для человеческого туловища – по-прежнему овал, увенчанный двумя сферами, но овал стал невероятно длинным, а сферы – огорчительно маленькими. Если мы применим наш модуль измерения – расстояние между грудями, то обнаружим, что пупок находится ровно в два раза ниже, чем в классической схеме (классический канон состоит в том, что в фигуре обнажённой женщины одинаково расстояние между грудями, от груди до пупка и от пупка до межножья). Увеличение длины туловища особенно заметно, поскольку туловище не имеет ни малейшего намёка на рёбра или мускулы. Части тела задуманы не как отдельные формы, кажется, что их вытягивали одну из другой, как если бы они сделаны из тягучего материала. Живописец готики хотел создать фигуру, отвечающую идеалам его времени и приятную для глаз. И по какому-то странному взаимодействию плоти и духа этот длинный изгиб живота стал средством, с помощью которого тело обрело стрельчатый ритм позднеготической архитектуры».[4]

Однако античный художник (высокой классики) мог истолковывать женский идеал по рецепту Зевксиса*. Зевксис «конструировал» свою Афродиту из пяти прекрасных девушек Кротоны. С этой мыслью, которая противоречит логике (ведь отдельные части не всегда можно соединить в прекрасное целое), по-своему не согласился *мастер* другой культурологической эпохи – писатель Н. Гоголь. В «Женитьбе» Н. Гоголь иронизирует над слишком прозаичным суждением об измерениях физической красоты; в пьесе высмеивается образ купеческой дочери, невесты Агафьи Тихоновны, которая мечтает об идеальном женихе

следующим образом: «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазаровича, да, пожалуй, прибавить к этому ещё дородности Ивана Павловича - я бы тогда тотчас решилась».[5]

В художественном средневековом сознании форму можно было понимать и как сущность, и как очертание, как внешнее и внутреннее. Форма воплощалась в каком-либо материале и могла выходить за его пределы. «Во всём сущем красота существует как сияние формы, т. е. в обличье - как в соразмерно соединённых частях материи, так и в разнообразии людей и их действий»[6], - эта мысль становится предметом дискуссии у Альберта Великого в трактате «О божественных именах».

В трудах средневековых схоластов чувство красоты слито с чувством соединения с Богом. Жить в красоте - значит жить в Боге. Бог - это свет и порядок. Отсюда - восприятие земного мира как дома Божьего - Храма (см. иллюстрацию №3), где красотой наделены все предметы. Двенадцатый век подарил миру прототип человека вкуса, почитателя искусства в лице аббата Сугерия. Дом Божий - это церковь, которую Сугерий сравнивал с миром драгоценных материалов. Камни - « топаз и яшма»[7], а также золотые вещи вызывали у него чувство *удивительного, колоссального, радостного*. Однако эстетическое чувство аббата-коллекционера больше растворено в мистическом. Художественную форму храма он , прежде всего, понимал как структуру, убранство.

Позднее, в 13-ом веке, Фома Аквинский, рассуждая о трансцендентной красоте и о феноменологии художественной формы, впервые поставит вопрос о соотношении формы и идеи, а не структуры.

Человек, который мыслит совершенными формами, живёт в гармонии с окружающим миром. Зачем прятать ему своё «индивидуальное лицо» от густых линий летних дождей?

Многие художники Возрождения воспитывались на искусстве античной классики, поэтому они мыслили совершенными образами, т. е.

образами с идеальным воплощением содержания в форме. Однако не всегда получалось такое идеальное сочетание. Например, Х. Мемлинг*, нидерландский мастер второй половины 15 века, в работе раннего периода «Страшный суд»* (см. иллюстрацию №4) заменил живые фигуры выразительными иероглифами, графическими знаками, какой-то азбукой линий, условной пиктограммой, словно предугадал (подобно Босху, или Брейгелю) сюрреалистическую болезненность нашего постмодернистского времени (здесь мастер далёк от классического стиля). Но уже Мемлинг-портретист в работе под названием «Севилла Самбета» (см. иллюстрацию №5), к которой можно применить понятие «классичность», рассматривает человека как индивидуальность благодаря поразительному рисунку линий, форм, которые уже сами по себе обладают законченной художественной ценностью. («Достаточно взглянуть на контур лица слева, на эту струящуюся и вместе непреклонно стремительную линию, которая, поглощая мелкие детали формы, уверенно подчёркивает всё то, что определяет индивидуальность лица. Нельзя не заметить и ту неразрывную связь, ту внутреннюю ритмику, которая объединяет полукруглые контуры - воротника, цепочки выреза платья, создавая своеобразное пластическое «крещендо» к глазам модели, над которой возникают уже встречные полукружия, направленные краями вниз - вуаль, край шапки и её верх, откуда линии водопадом вновь обрушиваются книзу».[8]).

Вуаль «Сивиллы Самбеты» Х. Мемлинга может вызвать ассоциацию тонкого, однако чуть затуманенного стекла. А вот стеклянные скульптурки Веры Мухиной (художница, вероятно, хорошо знала творчество Мемлинга, так как много путешествовала по городам Европы, изучала историю искусств) имеют несколько иную задачу: снять с художественного образа тяжёлые одежды, толстокожесть. Фигурки переливаются изнутри некими эмбрионами растущей красоты (см. иллюстрацию №6).

Художественная форма не всегда сосуд, до краёв наполненный молоком... А если молоко прольётся? Что делать? Увеличить сосуд или

уменьшить количество молока в сосуде? А может, пусть молоко перельётся через край? Жить станет проще. Ой, так ли?

Конец 19-ого – начало 20-ого века. Это время не всегда ясных интерпретаций классической формы. Это пространство не совсем ясного живописного языка. Символист К.Петров-Водкин (1878-1939) в работе аллегорического плана «Сон» (см. иллюстрацию. №7) использует холодную ритмизированную пластику швейцарского монументалиста Ходлера*. Внутренняя форма (состояние *летаргического сна*) полностью подчиняет себе внешнюю форму (т. е. стилевую пластическую неподвижность фигур: болезненной Красоты, крепко- здорового Уродства, спящего Поэта-гения).

Эпоха соцреализма продиктовала свою «святую» диалектическую формулу культуры («пролетарской по содержанию и национальной по форме»[9]). В советской философии, эстетике, в художественном пространстве царила идеологическая догматика, которая требовала такого соответствия формы содержанию, когда, например, эстетический эквивалент произведения уступал «социологическому». Внутренняя форма (сущностная сторона образа) куда-то бесследно исчезала, подменяясь явленческим. Когда на уровень явленческого накладывалась великая идея, например, о национальном герое, то форма образа не могла эту идею красиво удерживать. Вот почему женский идеал в советской эстетике 60- 70 годов выразился преимущественно в одном типе женщины - почти безликой крестьянке с серпом в руке.

И всё - таки, когда речь идёт о настоящем национальном искусстве, о единстве содержания и формы, то здесь на первый план выступает духовная *энергетика этноса*, которая питала творчество многих советских художников. Например, В.Колесник-фотограф создал гармоничный образ «Жнеи», показал женщину, красиво окутанную линейными формами: линии спины, голова женщины гнутся к земле дугой *полуночного месяца*, словно повторяют и линию *житнего серпа*. «Жнея» вобрала в себя земное и небесное, корни и крону. Она красива, исторична (см. иллюстрацию № 8).

Л. Выгодский в книге «Психология искусства» говорит по поводу формы: «Искусство начинается там, где начинается чуть-чуть, это все равно, что сказать, что искусство начинается там, где начинается форма»[10]. Автор этой фразы повторяет известную мысль Брюллова : «Форма в искусстве, как эмоциональное *чуть- чуть*». Форма - как малая величина, которая «всё изменяет, предопределяя работу нашего воображения». И оно балансирует где-то на грани между чувственно видимым и впечатлением *особенного безобразного*, которое можно назвать конечной целью изображаемого предмета. Это...словно стать на тропинку, что приведёт к краю чистой «лужи» - «лужи, в которую улыбнулся бог»[11].

«Лужей» назвал себя Олег Целков*. Ведь персонажи Олега Целкова (портреты с двойными лицами), которых обычно именуют «мордочками», «безликими масками» (см.иллюстрацию№9), кажутся такими мистическими уродцами только с внешней стороны, а изнутри - они спектрально светятся. Может, это небесная радуга пожелала иметь форму и пластику лица Олега Целкова: прошла по тропинке от ощущения *безликости* к «луже»- зеркалу...

Рассуждая об исчезновении видимых внешних форм в сегодняшнем почти «безликом» постмодернистском пространстве, хочется вернуться к ощущению *бестелесного, т. е. нетленного*, соединяя его с *прекрасным*. Например, хочется околдоваться «поэзой лесной опушки» и полюбить её, вторя поэту *серебряного века* Игорю Северянину:

«Ты бродила на опушке леса-
девушка без крови и без веса...

.....

Накорзинив рыжики и грузди,
с тихим смехом, в чуть весёлой грусти,
кушала лиловую чернику.
Брал тебя туман в свою тунику».[12]

Литература:

- 1.Тураўскі К. Слова пра сяпца і храмца //Мельнікаў А.
Кірыл. Епіскап Тураўскі.- Мн.: “Беларуская навука”, 2003.- с. 429-440.
- 2.Бодрийар Жан. Эстетика иллюзий, эстетика утраты иллюзий.- Лит.
проект: «Кризис»,1991.- №4.- с. 15.
- 3.Карнажицкая Т. Эстетика. - Мн.:ОДО «Равноденствие»,2004.-с.210-
211.
4. Кларк К. Нагота в искусстве. - СПб: Азбука - классика, 2004.- с.29-
31.
5. Гоголь Н. Сочинения в двух томах. – М.: «Художественная
литература», 1962.- Т.2.- с. 122.
6. Умберто Эко. Эволюция средневековой эстетики. - СПб.: Азбука-
классика, 2004.- с.35.
7. Умберто Эко. Эволюция средневековой эстетики.- СПб: Азбука -
классика, 2004.- с.54.
8. Герман М. Ю. Мемлинг.- Л.: Искусство,1983.- с.102-103.
9. Салеев В. Нацыянальная па форме //Мастацтва ,2004.- №5- с. 34-35.
10. Выгодский Л. Психология искусства.- Мн.: «Современное
Слово»,1988.- с.37.
11. Роже Пьер Тюрин. «Он сделал нам честь» //Огонёк, 1992- №3- с.
20.
- 12.Северянин Игорь. Стихотворения. - Таллин: Ээсти раамат,1988. –
с.25.

* «содержание и форма» считаются центральными категориями эстетики;
в классической эстетике на первый план выходит *единство содержания и формы*, а не
их ДИАЛЕКТИЧЕСКОЕ соотношение, как в философии.

*Жан Бодрийар (р.1929г.)- философ эстетики постмодернизма; ввёл понятие
симулякра, что означает утрату принципа реальной вещи, его заменяют фетиш, проект
(концептуальное искусство).

***Жан Боро** родился в 1849г. во французской семье. Жил в г. Санкт-Петербурге. Черпал вдохновение у импрессионистов. Ж. Боро является самым известным автором картин, отображающих жизнь парижского общества времени М. Пруста.

***Зевксис**- др.-греч. живописец конца 5-ого –начала 4 –ого в.в до н. э.; одним из первых использовал в картинках, известных по античным литературным источникам, светотеневую моделировку («Елена», «Младенец Геракл»).

***Х. Мемлинг (1450-1494)** родился в Германии, возле Майнца. В конце 1450 г. он обосновался в Брюсселе, где учился живописи у Рогира Ван дер Вейдена .

***Триптих «Страшный суд» (1466-1473)** - ныне находится в Гданьском музее в Польше. Одно из определяющих качеств автора триптиха - единое настроение, не несущее в себе противоречий: некое задумчивое ликование.

***Нидерландская живопись 15 века** во многом отличалась от итальянской: северные мастера не знали античных памятников; доверялись скорее интуиции, нежели научным основам рисунка; довели до совершенства острую пронзительную индивидуальность персонажа.

*** Фердинанд Ходлер (1853-1918)**- швейцарский живописец и график, автор работ символично-аллегорической направленности: «Ночь», 1890; «День»,1899; «Истина», 1903 и др.

***Олег Целков (род. в 1934 г. в Москве)**- художник - экзистенциалист. С 1977 года живёт во Франции. Пишет полотна, которые воспринимаются как экзистенциальные притчи.