

ИК

ISSN 2222-8853

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА



**№ 4(40)
2020**

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИЗДАЕТСЯ С ЯНВАРЯ 2011 ГОДА
ВЫХОДИТ ЧЕТЫРЕ РАЗА В ГОД

**№ 4(40)
2020**

Учредитель – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова»
Founder – Educational Establishment
“Vitebsk State P.M. Masherov University”

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
«ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА»

Главный редактор:
М.Л. Цыбульский (Беларусь);
заместитель главного редактора
В.П. Прокопцова (Беларусь)

Редакционная коллегия:
ответственный за раздел «Искусствоведение»

Е.О. Соколова,

ответственный за раздел «Культурология»

М.А. Слемнев,

ответственный за раздел «Педагогика»

Ю.П. Беженарь

М.Г. Борозна, Е.А. Василенко, В.Н. Виноградов,
Т.В. Габрус, В.И. Жук, В.В. Кулененок, Я.Ю. Ленсу,
А.И. Локотко, В.Ф. Мартынов, М.А. Можейко,
И.В. Морозов, В.И. Прокопцов,
А.В. Русецкий, В.А. Салеев, А.И. Смолик, Р.Б. Смольский,
И.А. Сысоева, Г.С. Федьков, Г.Ф. Шауро

Редакционный совет:

Оярс Спаритис (Латвия), Эдуард Клявиньш (Латвия),
Марис Чачка (Латвия), Александра Шляхова (Латвия),
Алге Андриулите (Литва), Тояна Рачюнайте (Литва),
Барбара Литерска (Польша), Ивона Люба (Польша),
Габриэла Швитек (Польша), Виталий Бойчук (Украина),
Виachesлав Бабияк (Россия), Михаил Киселев (Россия)

*Журнал «Искусство и культура» включен
в Перечень научных изданий Республики Беларусь
для опубликования результатов диссертационных
исследований по искусствоведению, культурологиче-
ской и педагогической (педагогические проблемы
в сфере культуры и искусства) отраслям науки*

Адрес редакции:
Учреждение образования
«Витебский государственный
университет имени П.М. Машерова»
Московский пр-т, 33
210038, г. Витебск, Беларусь
Тел.: +375 (212) 58-48-93
E-mail: nauka@vsu.by
<http://www.vsu.by>

SCIENTIFIC AND PRACTICAL JOURNAL
“ART AND CULTURE”

Editor-in-Chief:
M.L. Tsybulski (Belarus);
Deputy Editor-in-Chief
V.P. Prokoptsova (Belarus)

Editorial Board:
in charge of the Art Studies section

E.O. Sokolova,

in charge of the Cultural Studies section

M.A. Slemnev,

in charge of the Pedagogy section

Yu.P. Bezhanar

M.G. Borozna, E.A. Vasilenko, V.N. Vinogradov,
T.V. Gabrus, V.I. Zhuk, V.V. Kulenenok, Ya.Yu. Lensu,
A.I. Lokotko, V.F. Martynov, M.A. Mozheiko,
I.V. Morozov, V.I. Prokoptsov,
A.V. Rusetski, V.A. Saleyev, A.I. Smolik, R.B. Smolski,
I.A. Sysoyeva, G.S. Fedkov, G.F. Shauro

Editorial Council:

Oyars Sparitis (Latvia), Eduard Kliavynsh (Latvia),
Maris Chachka (Latvia), Alexandra Shliakhova (Latvia),
Alge Andriulite (Lithuania), Toyana Rachiunaite (Lithuania),
Barbara Leterska (Poland), Ivona Liuba (Poland),
Gabriela Shvitek (Poland), Vitali Boichuk (Ukraine),
Viacheslav Babiyak (Russia), Mikhail Kiselev (Russia)

*Journal "Art and Culture" is included
in the List of Scientific Publications of Belarus
for publication findings of dissertation research
in Art Criticism, Cultural and pedagogical
(pedagogical problems in the field of Art and Studies)
fields of science*

Edition address:
Educational Establishment
“Vitebsk State
P.M. Masherov University”
33 Moskovsky Prospect
210038 Vitebsk, Belarus
Tel.: +375 (212) 58-48-93
E-mail: nauka@vsu.by
<http://www.vsu.by>

Журнал зарегистрирован
в Министерстве информации Республики Беларусь за № 838 от 23.11.2010 г.
Подписано в печать 27.11.2020. Формат 60 x 84 ¹/₈. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 13,02. Уч.-изд. л. 10,29. Тираж 100 экз. Заказ 148.

Искусствоведение

Цыбульскі М.Л. Мастак Алег Прусаў (1970–1996): у калысцы фантазій і сноў (да 50-гадовага юбілею творцы) 5

Кенигсберг Е.Я. Становление кураторства современного искусства в Беларуси в 1990-х гг. на примере проектов галереи «Шестая линия» 20

Силина А.В. Оформление Комитета по борьбе с безработицей. Особенности проекта и реализации 29

Вакар Л.У. Народная ідылія ў жывапісе Антаніны Маісеевай 35

Федорец Я.В. Цветочный натюрморт Валерианы Жолток и Светланы Катковой 1970-х годов 40

Богданова Ю.А. Творчество белорусского художника Александра Соловьева в контексте историко-культурных событий 1960–1970-х гг. .. 45

Ефремова И.В. Музыкальный контекст бальной практики Средневековья 52

Старикова В.В. Эволюция источниковедческой основы исследования музыкально-исполнительского искусства в XIX–XX вв. 57

Культурология

Морозов И.В. Дом-Самость, или Музей будущего во сне-наяву (между 145-летием начинания и 60-летием кончины К.Г. Юнга (1875–1961)) ... 63

Должонок А.А. Роль музея в сохранении культурного наследия исторического города 71

Чжэн Чао. Формирование и развитие китайско-белорусского культурного диалога в рамках концепции «Один пояс и один путь» 76

Педагогика

Молчанова Н.В., Шестакова О.Е. Образная сфера как основа формирования музыкальной культуры личности обучающегося 81

Шкирандо Ф.И. Педагог и художник Д.И. Рохлин 88

Хроника 96

Art Studies

<i>Tsybulski M.L.</i> Artist Oleg Prusov (1970–1996): in the Cradle of Fantasy and Dream (to mark the painter’s 50th anniversary)	5
<i>Kenigsberg E.Ya.</i> Shaping Contemporary Art Curatorship in Belarus in the 1990s on the Example of Sixth Line Gallery Projects	20
<i>Silina A.V.</i> Decoration of the Committee for Unemployment Combating. Features of the Project and the Implementation	29
<i>Vakar L.U.</i> Folk Idyll in Antanina Maisyeva’s Painting	35
<i>Fedorets Ya.V.</i> The 1970-s Flower Still Life of Valeriana Zholtok and Svetlana Katkova	40
<i>Bogdanova Yu.A.</i> Creative Activity of the Belarusian Artist Alexander Solovyov in the Context of Historical and Cultural Events of the 1960-ies – 1970-ies	45
<i>Efremova I.V.</i> Musical Context of the Middle Ages Ball Practice	52
<i>Starikova V.V.</i> Evolution of the Source Basis for Researching Musical and Performing Arts in the XIXth–XXth Centuries	57

Cultural Studies

<i>Morozov I.V.</i> The Home-Samost (Self) or the Museum of the Future in Dreams-Reality (between the 145th anniversary of the initiative and the 60th anniversary of K.G. Yung’s (1875–1961) death)	63
<i>Dolzhonok A.A.</i> Role of a Museum in Preserving Cultural Heritage of the Historic Cityr	71
<i>Zheng Chao</i> Shaping and Development of China-Belarus Cultural Dialogue in the Framework of the Concept “One Belt and One Road”	76

Pedagogy

<i>Molchanova N.V., O.E. Shestakova</i> Figurative sphere as a basis for shaping student prsonality musical culture	81
<i>Shkirando F.I.</i> Teacher and Artist D.I. Rokhlin	88

Chronicle	96
------------------------	----

МАСТАК АЛЕГ ПРУСАЎ (1970–1996): У КАЛЫСЦЫ ФАНТАЗІЙ І СНОЎ (да 50-гадовага юбілею творцы)

Цыбульскі М.Л.

Установа адукацыі “Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава”, Віцебск

Алег Прусаў... У гісторыі віцебскага мастацтва канца ХХ стагоддзя, мабыць, немагчыма знайсці больш суцэльную і яркую постаць мастака, святаўспрыманне якога так выразна і паэтычна шматпланавы раскрылася б адразу ў некалькіх відах мастацтва – у жывапісе, графіцы, паэзіі і прозе. Але гэтага мастака ведаюць, на жаль, далёка не ўсе даследчыкі мастацтва дадзенага часу, хоць яго імя і выставы яго твораў у складзе групы “Убікус” у канцы 1980 – сярэдзіне 1990-х літаральна ўзарвалі зусім не інэртную ў тую гады мастацкую прастору Віцебска.

Творчасць А. Прусава ў значнай ступені аўтабіяграфічная. Гэта праяўляецца ў творах мастака па-рознаму: і калі ён піша свой аўтапартрэт, стварае палатно з персанажамі, у нечым падобнымі на яго і сяброў, ці калі ўключае ў кампазіцыю толькі асобныя элементы, рэчы, аксесуары, злучаныя з яго жыццём. У партрэтных выявах мастак зусім не імкнецца да максімальнага знешняга падабенства, больш увагі надае глыбіні і выразнасці ўнутраных характарыстык вобраза.

У артыкуле разглядаецца шырокі дыяпазон метафар, міфалагем, сімвалаў і архетыпаў у жывапісных і графічных творах, паэзіі і прозе Алега Прусава, прааналізавана дзейнасць мастака ў складзе групы “Убікус”. У шырокім кантэксце грунтоўна даследаваны вобразы цыклаў работ (“Вялікія заваёўнікі”, “П’яніцы”), асобных фігуратыўных кампазіцый і партрэта, а таксама нацюрморты А. Прусава, у якіх ён не столькі піша натуру, колькі стварае партрэты рэчаў.

Ключавыя словы: Алег Прусаў, мастацтва ХХ стагоддзя, жывапіс, графіка, Віцебск, “Убікус”.

(Искусство и культура. – 2020. – № 4(40). – С. 5–19)

ARTIST OLEG PRUSOV (1970–1996): IN THE CRADLE OF FANTASY AND DREAM (to mark the painter’s 50th anniversary)

Tsybulski M.L.

Education Establishment “Vitebsk State P.M. Masherov University”, Vitebsk

Oleg Prusov... In the history of the late XXth century Vitebsk art one can’t possibly find a more solid and bright figure of the artist whose world perception could so expressively and poetically reveal itself in several arts simultaneously – in painting, graphics, poems and prose. However, this artist is known by far not all that period art researchers though his name and exhibitions within the group of UBIKUS in the late 1980s – early 1990s exploded the art space of Vitebsk which was not at all inert then.

Oleg Prusov’s creative work is to a great extent authorbiographical. This is manifested in the artist’s works to different degrees: either when he writes or paints his self-portrait, creates a canvas with characters resembling his friends and himself, or when includes into the composition only special elements, things, accessories connected with his life. In portrait images the artist does not strive for maximal outer resemblance; he pays more attention to the depth and expressiveness of the inner characteristics of the image.

In the article a wide range of metaphors, mythologemes, symbols and archetypes in Oleg Prusov’s paintings and works of graphics, poems and prose is considered; the painter’s activities within UBUKUS group is analyzed. In a wider context images of the cycles of works (“Great conquerors”, “Drunkards”) are deeply analyzed, as well as figure compositions and portraits, still-lives by Oleg Prusov in which he not only depicts nature but also creates portraits of objects.

Key words: Oleg Prusov, the 20th century art, painting, graphics, Vitebsk, UBIKUS.

(Art and Cultur. – 2020. – № 4(40). – P. 5–19)

Адрас для карэспандэнцыі: mtsbulsky@ Rambler.ru – М.Л. Цыбульскі



Сігнатура (подпіс), якую Алег Прусаў пакідаў на кожным са сваіх твораў, уяўляе сабой прыгожы эстэтычны знак у выглядзе злёгка зашыфраванай манаграмы. Падобная не толькі на старажытны меандр, але і на элемент лабірынта, яна, на наш погляд, выдатна адпавядала асобе гэтага творцы і стылістыцы яго работ. Гэты знак мастак ставіў у верхнім левым ці правым вугле, нібыта разгортваючы ім першую старонку знаёмства з персанажамі сваіх палотнаў, нагадваючы пра неадназначнасць вобразных сэнсаў у сваіх творах. “Мае словы доўгі лабірынт”, – пісаў Алег Прусаў у дачыненні да ўласных тэкстаў [1], але не менш складаныя лабірынты вобразаў і сэнсаў ён “ствараў” у сваіх жывапісных і графічных работах. Нібы спрабуючы папярэдзіць гледача аб гэтым і ўзмацніць таямнічасць і неардынарнасць сваіх твораў, мастак нават распрацоўвае ўласную каліграфію, якую выкарыстоўвае ў подпісах да іх, а побач з сігнатурай на рабоце часам ставіць не толькі год стварэння, але малюе знак задзяка, пазначаючы месяц, калі яна выконвалася. Гульня з гледачом – вось што вабіць мастака. І менавіта таму з яго боку гучыць прапанова сутворчасці, бо іншы глядач мастаку проста не цікавы [2, с. 87–89].

Алег Прусаў выдатна разумее, што “азбука” яго палотнаў і графічных твораў у прамым і пераносным сэнсе шмат у чым не падобная на звыклую тыпалогію “вобразаў” і не простая для ўспрыняцця. Але “гэта мой шлях, я абраў яго”, – падкрэсліваў сам мастак, перакананы ў правільнасці свайго рашэння [3].

Мэта дадзенага артыкула – прааналізаваць жыццёвы і творчы шлях віцебскага мастака Алега Прусава, разгледзець шырокі дыяпазон метафар, міфалагем, сімвалаў і архетыпаў

у яго жывапісных і графічных творах, дзейнасць мастака ў складзе групы “Убікус”.

У сваіх жывапісных і графічных творах Алег Прусаў імкнуўся да адлюстравання не столькі рэалій навакольнага свету, колькі перш за ўсё ўласных пачуццяў. “Не спрабуйце прымерыць да іх «штодзённае адзенне рэальнасці», – пісаў ён, звяртаючыся да сваіх гледачоў. – Гэта мой свет, мая казка, мая выдумка. І тое, што натуральна ў гэтым свеце, недапушчальна ў тым, створаным мной, і дзівосы таго свету не вымярайце нормай звыклага нам” [3]. І разам з тым мастак разумее, што, як усякая выдумка, яго мастацкі свет “увабраў у сябе рысы рэальна існуючага”.

Фарміраванне светаўспрыняцця мастака, афармленне яго вобразна-стылістычных прыярытэтаў. Алег Прусаў (13.06.1970–11.09.1996) нарадзіўся ў Віцебску, вучыўся ў СШ № 25 (1977–1986) – школе з мастацкім ухілам. Пасля яе заканчэння бацькі хацелі, каб ён паступаў вучыцца на мастацка-графічны факультэт Віцебскага педінстытута¹. Але Алег вырашыў ехаць у Мінск, у мастацкае вучылішча імя А. Глебава.

Перыяд вучобы ў вучылішчы (1986–1990) для А. Прусава – гэта час найбольш актыўнага фарміравання яго поглядаў на мастацтва, афармлення яго вобразна-стылістычных прыярытэтаў, у аснове якіх своеасаблівае светаўспрыняцце мастака, філасофска-паэтычнае, падкрэслена асабістае. І разам з тым вытанчанае, эмацыянальна-вобразнае, непазбаўленае іроніі, рамантычных і трагічных інтанацый. Алег Прусаў любіў чытаць і чытаў шмат. Захапляўся філасофіяй, сярод любімых аўтараў былі Шапенгаўэр, Салаўёў, Бярдзьеў...

¹ З інтэрв’ю В.М. Прусава ў тэлеперадачы “А4” Віцебскага тэлерадыёаб’яднання, 1998 г.



Большасць грошай з продажу ўласных карцін А. Прусаў, па прызнанні яго бацькі Віктара Міхайлавіча, траціў на набыццё кніг².

Менавіта ў вучылішчы А. Прусаў знаёміцца з В. Ласмінскім, які вучыцца на курс вышэй, разам з ім ён стварае групу “Убікус”. Узгадваючы сваё знаёмства з В. Ласмінскім, Алег прызнаваўся: “Даўно я не бачыў у Віцебску чалавека, які б так адносіўся да жывапісу”³. У гэтым дуэце на працягу шэрага гадоў Алег Прусаў “быў больш ідэйным натхняльнікам, а прабіўной сілай, арганізатарам выстаў быў Віктар Ласмінскі”, – падкрэслівае бацька А. Прусава⁴.

Першая выстава групы адбылася ў 1989 годзе ў памяшканні вучылішча. Экспазіцыя прадставіла даволі шырокі дыяпазон пошукаў маладых мастакоў. Як узгадваў В. Ласмінскі, “там было ўсё: ад натуралізму да супрэматызму”. “Гэта была першая выстава, якую дазволілі зрабіць студэнтам вучылішча ў яго сценах, – адзначаў у адным з інтэрв’ю Алег Прусаў. – Час для нас быў даволі рэвалюцыйны. Мы спрабавалі даказаць, што мы нечага вартыя, што мы можам пісаць карціны, выстаўляцца. Тады ж з’явілася і назва “Убікус” як вытворнае ад слова, што ў прамым перакладзе абазначае «красліны і жывёлы здольныя выжыць у любых умовах». Для нас вельмі важна была гэта фраза «выжыць у любых умовах». Гэтым мы хацелі даказаць, што, калі будзе трэба, мы будзем пісаць у падвалах, у любых умовах, мы будзем пісаць тое, што мы жадаем і будзем выстаўляцца...”⁵. Ці не было гэта адчуваннем

несвоечасовасці паэтыкі і стылістыкі, якую яны прапаноўвалі ў сваіх творах? Магчыма, таму першая выстава маладых мастакоў успрымалася прыблізна так, “як быццам бы масціты пеўнік з негадаваннем глядзеў на спробы жаўтаротага кураняткі ўзляцець на плот” [4].

Пасля заканчэння вучылішча А. Прусаў некалькі гадоў вучыўся ў Беларускай акадэміі мастацтваў (1990–1993). Па ўспамінах “два гады з трох, якія ён там правёў, пайшлі на вайну з выкладчыкамі – даводзілася адстойваць права быць непадобным на сваіх настаўнікаў” [4]. У 1991 годзе Алег Прусаў становіцца лаўрэатам выставы-конкурсу “Твор года” (Віцебск), а ў наступным, 1992 годзе – дыпламантам конкурсу на “Лепшую працу года – 91”. Журы, у склад якога ўваходзілі вядучыя мастацтвазнаўцы Дзяржаўнай Трэцякоўскай галерэі, супрацоўнікі Міністэрства культуры Расійскай Федэрацыі, адзначыла дзве яго жывапісныя кампазіцыі – “Трэцяя крыніца святла” і “Чырвоны сервіз”.

Пачынаючы з 1992 года пастаянна арганізуюцца выставы “Убікуса”. Заняпоўныя шэсць гадоў група правяла 13 выстаў, асноўнымі сярод якіх былі: “Танцуючых імгненняў след” (Мінск, 1991), “Ubiqus-Art” (Віцебск, Мінск, 1992), “Каменны дождж” (Віцебск, 1993; Полацк, 1994), выстава групы (Мінск, 1994), “Сны з левага вока” (Віцебск, Полацк, Наваполацк, Масква, 1995). Да некаторых з выстаў былі падрыхтаваны і выдадзены буклеты [5]. А. Прусаў разам з В. Ласмінскім і яшчэ чатырма мастакамі бяруць удзел у выставе “6 мастакоў з Віцебска – 76 гадоў пасля Марка Шагала” (Дордрэхт, Галандыя, 1996). Апошні праект творчага саюза пад назвай “Месяц Ай” не адбыўся з-за смерці А. Прусава.

² З інтэрв’ю В.М. Прусава ў тэлеперадачы “А4” Віцебскага тэлерадыёаб’яднання, 1998 г.

³ З відэа інтэрв’ю з А. Прусавам і В. Ласмінскім, 1995 г.

⁴ З інтэрв’ю В.М. Прусава ў тэлеперадачы “А4” Віцебскага тэлерадыёаб’яднання, 1998 г.

⁵ З відэа інтэрв’ю з А. Прусавам і В. Ласмінскім, 1995 г.

Сённяя зразумела, што “Убікус” быў супрацоўніцтвам двух даволі розных па сваім тэмпераменце, складзе характару, вобразным мысленні творцаў. Самі мастакі неаднойчы прызнаваліся, што даволі часта не проста спрачаюцца, але сварацца, абмяркоўваючы творы, рыхтуючыся да выстаў. Магчыма, сапраўды “сэнс існавання гэтага творчага дуэта быў у сяброўстве, шчырасці і амаль памежнай патрабавальнасці адзін да аднаго” [2]. Алега Прусава і Віктара Ласмінскага аб’ядноўвалі ў першую чаргу ракурсы поглядаў на мастацтва і свет вобразаў, да якога яны дакраналіся. “У абодвух мастакоў досыць часта сустракаюцца тэматычныя супадзенні, нібы яны вызначаны асаблівым, зразумелым толькі ім адным, асяроддзем існавання” [6, с. 22–23]. Але галоўным для сябе сябры лічылі магчымасць увасабляць у сваіх творах эмоцыі і пачуцці, падкрэсліваючы, што “філасофія павінна быць прыправай да жывапісу”⁶.

Ва ўласных ранніх жывапісных працах А. Прусаў стылістычна надзвычай розны. Сярод іх і яшчэ вучнёўскія, амаль натуралістычныя краявіды (“Віцебск” (1984), і створаныя хутчэй за ўсё падчас вучобы на I–II курсах вучылішча графічныя (“Троіцкае прадмесце” (1987) і жывапісныя кампазіцыі. У гэтых работах можна ўбачыць розныя прынцыпы арганізацыі жывапіснай прасторы, спробы “асэнсаваць” пластыку кубізму, мову сезанізму, так і нават жаданне размаўляць на мове сюрэалізму.

Сярод жывапісных кампазіцый, што былі напісаны ўжо падчас вучобы на старэйшых курсах вучылішча, палатно “Мой дом” (1988). Гэта партрэт маці мастака, якая паўстае ў дадзенай рабоце як своеасаблівы сімвал паняцця “дом”, знак роднага ачагу, цеплыні, утульнасці і спакою. Пагрудная выява жанчыны скампанавана ў гарызантальным фармаце і напісана шырокімі жывапіснымі плоскасцямі. Халоднае вечаровае святло, якое падае на шыю і бакавую частку яе твару, удала падкрэслівае пластыку гэтага самага блізкага і дарагога для мастака чалавека.

У 1989 годзе была напісана адна з першых работ цыклу “Вялікія заваёўнікі”. Кампазіцыя “Кароль блазнаў” (уласнасць С. і А. Пановых, г. Самара, РФ) мала вядомая аматарам жывапісу А. Прусава і ў нечым (стылістычна і каларыстычна) стаіць асабняком у яго творчасці. Гэты твор мастак толькі аднойчы экспановаў на выставе “Убікус Арт” у 1992 годзе. Потым палатно было падаравана і да лютага 2019 года пра гэту работу нічога не было вядома. Ёсць меркаванне, што правобразам персанажа, які адлюстраваны ў дадзенай кампазіцыі, мог

стаць Віктар Авілаў – вядомы савецкі акцёр тэатра і кіно, які сыграў галоўнага героя Эдмона Дантэса ў савецка-французскім трохсерыйным мастацкім фільме рэжысёра Г. Юнгвальд-Хількевіча “Вязень замка Іф”, што быў зняты па матывах рамана А. Дзюма “Граф Монтэ-Крыста” ў 1988 годзе на Адэскай кінастудыі.

Ужо ў ранніх нацюрмортах А. Прусаў не столькі піша натуру, колькі стварае партрэты рэчаў. Адчуванне таго, што “кожны прадмет мае сваю душу, характар і нават настрой”, як сцвярджаў мастак⁷, нібыта прымушаюць яго супрацьстаяць звыклай візуалізацыі ўтылітарнасці рэчаў. Некалькі нацюрмортаў, што былі напісаны ў 1989–1991-м гадах, ужо рэпрэзентуюць тую паэтыку і архітэктоніку кампазіцыі, якія пазней стануць уласцівыя большасці твораў А. Прусава. Сярод іх “Чырвоны сервіз” (1989). Характэрныя для гэтай работы вытанчаная лаканічнасць і пластычны мінімалізм, што праявіліся ў адсутнасці аб’ёмнай мадэліроўкі формы, неглыбокай прасторы, падкрэсліваюцца перспектыўнымі скажэннямі геаметрыі прадметаў, умоўнасцю і дэкаратыўнасцю колераў.

Акцэнтны ў вобразах свядома перанесены з візуальнага падабенства на індывідуальную выразнасць форм і драматургію іх канцэптuallyна-сэнсавых узаемадачынненняў. Непасрэдна ў жывапісе мастак часам выкарыстоўвае каляровую контурную абводку асобных выяў, адрывістыя жывапісныя мазкі, лесіровачнае і пастознае пісьмо. У нацюрмортах нярэдка пануе змрочнае асвятленне, мадэлюецца сітуацыя вечара, прыцемкаў. Таму, магчыма, раннія нацюрморты мастака адрозніваюць асаблівае каларыстычнае стрыманасць, дамінаванне ў палітры ўбрысткарычных, вохрыстых адценняў (“Тры плюс адзін” (1989), “Нацюрморт у прыцемках” (1990); “Нацюрморт з сінім бакалам” (1990), “Аранжыроўка ў шэрым” (1990), “Кветкі. Апошні дзень верасня” (1991). Ужо ў гэты час у каларыстычным строі твораў А. Прусава пачынаюць гучаць мінорныя ноты.

Ідзе час, мастак шукае сваю мову... У жывапісных творах ён не адмаўляецца ад “арфаграфіі” рэалізму, але выкарыстоўвае яе ў кантэксте зусім іншай паэтыкі. Паэтыкі для тагачаснага глядача часам дзівоснай і загадкавай... Алег Прусаў не хаваў таго, што стылістычна ён нібыта ідзе па туга нацягнутай нітцы, па баках якой дзве супрацьлегласці. “Іду, чэрпаючы сілы з іх, злучаючы іх, адмаўляючыся ад іх. Іду па нітцы паміж усходнім сімвалізмам і заходняй «выяўленчасцю», паміж дэкаратывізмам

⁶ З відэа інтэрв’ю з А. Прусавым і В. Ласмінскім, 1995 г.

⁷ Тамсама.

і валёрным жывапісам, паміж манахромнасцю і шматколернасцю, паміж рэалізмам і беспрадметным мастацтвам. Іду злучаючы іх ідэі, але не рэстаўруючы іх сутнасць” [1].

Пошукі сваёй стылістыкі, арыгінальнага рашэння кампазіцыі, адмаўленне ад звыклых правілаў яе пабудовы відавочныя ад пачатку творчасці А. Прусава. Паступова ўсё выразней праяўляецца аўтарская перспектыва прасторы і аб’ектаў. Гэта датычыцца не толькі перспектывы рэчаў і прасторы ў цэлым, але ракурсу рэпрэзентацыі аб’екта адлюстравання. У нацюрмортах прастора становіцца ўмоўнай, а плоскасць, на якой знаходзяцца прадметы, паказваецца даволі фрагментарна. З цягам часу больш выразнай і падкрэслена аўтарскай становіцца манера жывапіснай мадэліроўкі мастацкай прасторы. Мастак выкарыстоўваў імпрыматуру, па якой пісаў дробнымі (адрывістымі) мазкамі больш светлымі фарбамі, час ад часу сплаўляючы іх у больш выразныя каларыстычныя плямы, ці ствараючы вібрацыю жывапісных плоскасцей. Важным сродкам выразнасці як у графічных, так і ў жывапісных творах Алега Прусава становіцца лінія – заўжды напружаная, экспрэсіўная і падкрэслена сэнсавая.

Аб’екты ў нацюрмортах Алега Прусава надзелены антрапаморфнымі рысамі, ачалавечаны, адухоўлены. Яны паўстаюць як носьбіты нейкіх пачуццяў, думак, эмоцый, як сапраўдныя героі, здольныя весці дыялог. Кожная рэч, нават прадстаўленая фрагментарна, ці толькі ўласным ценем, мае свой характар [7, с. 224]. Важным вектарам вобразнасці ў нацюрмортах мастака з’яўляецца інтэлектуальнасць.

Вельмі істотнай для Алега Прусава заўжды была назва твора як дадатковая магчымасць увасаблення пэўнага сэнсу. Імкненне даваць метафарычныя, асацыятыўныя назвы відавочна ад самага пачатку творчасці мастака (прыгадаем яго кампазіцыю “Мой дом”). Як і жаданне надаць нейкую загадкаваць, таямнічасць, вобразам (“Тры плюс адзін” (1989), “Ілюзіён з гнілым яблыкам” (1991)). Практычна ніколі назва не дубліруе, не апісвае намалёванае на палатне, а хутчэй становіцца нейкім ключом да асэнсавання сутнасці адлюстраванага. Больш таго, нярэдка “назвы твораў утрымліваюць пэўны элемент адасобленасці ад пластычнага вобраза твораў” [2]. Часам у твораў з’яўляюцца двойныя назвы, як разнавіднасць інтэлектуальнай гульні з глядачом, як спосаб пабудовы шляху да вобраза ці лабірынта на гэтым шляху?

Пастаяннымі персанажамі, па сутнасці вобразнымі архетыпамі ў нацюрмортах

А. Прусава, становяцца стул, карціна і чайнік. Але мы не бачым, што намалёвана на большасці карцін (ці іх фрагментах), што адлюстраваны ў палотнах мастака. Рамы карцін аказваюцца быццам бы пустымі. Парушаючы геаметрыю элементаў формы, выкарыстоўваючы “вольную” лінію яе абрысаў мастак паказвае гэтыя аб’екты ў самых розных сітуацыях. Найбольш выразна падобныя вобразы “гучаць” ужо у кампазіцыях – “Трэцяя крыніца святла” (1991) і “Аранжыроўка ў шэрым” (1990).

У працяг такога падкрэслена “ачалавечанага” ўсведамлення рэчаў, як носьбітаў “адбіткаў” і “дотыкаў” нейкіх канкрэтных асоб, паўстае “Партрэт невядомага” (1991) з намалёванай на ім парай чаравікоў. Уяўляючы своеасаблівы парафраз вядомай карціны Ван Гога, твор А. Прусава адсылае нас да асэнсавання характара невядомага гаспадара гэтых рэчаў. Такой жа глыбіннай метафарычнасцю вылучаецца яго нацюрморт “Вячэрнія цені” (1992), дзе ўваткнуты ў стальнічыну відэлец, разам з кружкай, што стаіць на сталі, адкідваюць на яго доўгія цені. Мастак нібы то разважае над характарам, індывідуальнымі “партрэтнымі” характарыстыкамі іх дзівосных сілуэтаў... Не менш значымымі і загадкавымі ў гэтай кампазіцыі аказваюцца бачныя ў праёме стала босыя ногі чалавека... Праз два гады дадзены выяўленчы матыў з відавочнай інтэрпрэтацыяй кампазіцыі і каларыту быў паўтораны А. Прусавым у палатне “Партрэт невядомай” (1994). Нярэдка важным для мастака становіцца і ўзгаданне ў назве карціны гаспадара тых ці іншых рэчаў. Як, напрыклад, у палатне “Гаспадыня сырадою” (“Зорка сырадою”) (1996).

Пачынаючы з 1992 года нацюрморты па стылістыцы ўжо падкрэслена прусаўскія. Характар форм і ліній, дамінаванне тых, ці іншых элементаў у архітэктоніцы і пластыцы адлюстраваных аб’ектаў дапамагаюць перадаць іх індывідуальнасць, “настрой”. Так, “Белы нацюрморт” (1992) – гэта ўжо не проста жывапіс, злучаны з паэтычна-вобразным канструктам, але сапраўдная пластычная сімфонія, у якой роля ліній, рытмаў, колеравых плям вызначальная.

У 1993 годзе А. Прусаў стварае шэраг нацюрмортаў, у якіх вобразнай дамінантай становіцца эмацыянальны настрой, які мастак перадае праз колер і агульную пабудову кампазіцыі (“Нацюрморт” (1993), “Сумны нацюрморт” (1993), “Жоўты нацюрморт” (1993). А за год да смерці мастака ў яго жывапісных нацюрмортах з’явіцца і тэма адзіноты (“Кубак халоднай гарбаты” (1995), “Мышыны бутэрброд” (1995), “Раніца панядзелка” (1995). У “Кубку халоднай гарбаты”

пачуццё “халоднасці” – усеагульнае, яно ахоплівае ўсю прастору ў карціне. А цень ад кубка – такі ж раўнапраўны сімвал, яркая паэтычная метафара, як і сам кубак. Мастак скарачае да мінімуму колькасць прадметаў для адлюстравання, максімальна вызваляе прастору карціны ад усяго лішняга і да таго ж яшчэ парушае ў кампазіцыі раўнавагу, быццам бы яе няўстойлівасцю спрабуе ахарактарызаваць пачуццё адзіноты.

Але незалежна ад таго, што гэта – “Безымянны стул” (1993) ці “Крэсла імператара” (1996), мастак імкнецца падкрэсліць адметнасць індывідуальных характарыстык, “партрэтнасць” рэчаў з дапамогай інтэрпрэтацыі іх пластыкі, рытмікі кампазіцыі, арганізацыі асвятлення, агульнага каларыстычнага ладу карціны. Увогуле, слова “партрэт” адкрыта выкарыстоўваецца А. Прусавым і ў назвах яго нацюрмортаў, як, напрыклад, у “Партрэце няяснай Ілоны” (1993), ці “Партрэце зялёных нажніц” (1994). У самім аскетичным спалучэнні аб’ектаў у апошнім нацюрморце адчуваецца напружанасць, нават нейкая экзальтаванасць. Адлюстраваныя на аранжавым фоне зялёныя нажніцы вострымі канцамі ўваткнутыя праз белую драпіроўку ў стол выглядаюць даволі ваяўніча побач з умбрыста-зялёнай бутэлькай і чырвоным яблыкам... Ці не таму дадзеная работа была аднесена самім мастаком да серыі “Вялікія заваёўнікі”?

Нацюрморты ў творчасці А. Прусава – гэта сапраўдныя “дыялогі” і “маналогі” адлюстраваных рэчаў. Так выглядае вобразна-сэнсавая аснова практычна ўсіх нацюрмортаў мастака, як больш традыцыйных, натуральных, ці дэкаратыўных (“Бегонія” (1992), “Нацюрморт з чайнікамі” (1993), “Чырвонае віно” (1994), “Белы сервіз” (1995)), так і тых, што сваёй таямнічай загадкаваасцю вядуць гледача па лабірынтах свядомасці і фантазіі (“Нацюрморт з чорным апельсінам” (1992), “Акно” (1995). Асабліва важнымі для вызначэння “зместу і інтанацый” такога дыялога аказваюцца не толькі форма і колер аб’ектаў, але і іх дыспазіцыя ў прастору карціны (“Кава і гарбата” (1994). Апошняя, дарэчы, становіцца ўсё больш неглыбокай і ўмоўнай... У некаторых палотнах А. Прусаў захапляўся дэталёвай дэкаратыўнай распрацоўкай плоскасці, у чым праяўлялася яго ўлюбёнасць у творчасць аўстрыйскага мастака Густава Клімта. Карыстаючыся некаторымі прыёмамі слаўтага майстра, Алег Прусаў разам з тым заставаўся верны ўласнай творчай манеры.

Сябры, што бывалі ў гасцях у мастака, угадвалі: “Усе рэчы ў яго доме былі жывымі.

Поўнае адчуванне, што ў кожнага пакоя – свой характар. Кожная рэч у яго мае сваю душу, жыве сваім самастойным жыццём” [7, с. 224]. А любое піццё чаю ў Алега Прусава “ператваралася ў чайную цырымонію (...). І ўсё разам: кубкі, водар гарбаты, вочы, голас, шэпт гадзінніка, завіруха за акном – стварае тую самую атмасферу дзіўнай уласнай казкі” [7, с. 222–227].

Партрэтныя вобразы і фігуратыўныя кампазіцыі, што былі напісаны А. Прусавым ці не з самага пачатку яго захаплення мастацтвам, вядуць гледача па шляху філасофскіх разважанняў пра складанасць і неадназначнасць чалавечага жыцця, пра сяброўства, каханне, пра шчасце, пра перамогі і пра адзіноту... У творах мастака шмат да канца не разгаданых, таямнічых метафар, тропай. Вобразы ў А. Прусава заўжды прачытваюцца неадназначна, менавіта таму, што на вечныя пытанні ніколі немагчыма знайсці адзіныя і канчатковыя адказы, паколькі ісціна, як вядома, недасяжная.

“Галоўная задача, якую павінен ставіць перад сабой мастак, – казаў Алег Прусаў у інтэрв’ю тэлебачанню, – шчырасць. І гэта часцей мінор”⁸. Ці не таму для большасці сюжэтных сітуацый у сваіх карцінах мастак выбірае вечар, прыцемкі, а для псіхалагічнай характарыстыкі персанажаў – стан суму і адзіноты... Ёсць меркаванне, што такая таямнічасць вобразаў у творах А. Прусава была выклікана яго хваробай і прадбачаннем кароткага веку адмеранага яму ў жыцці на гэтай зямлі. Магчыма, гэтым былі абумоўлены нязвыклы для яго маладога ўзросту трагізм, іронія і часам “чарнаваты” гумар не толькі ў творах, але і ў жыцці.

Творчасць А. Прусава ў значнай ступені аўтабіяграфічная. Гэта праяўляецца ў творах мастака ў рознай ступені: і калі ён піша, ці малюе свой аўтапартрэт, стварае палатно з персанажамі ў нечым падобнымі на яго і сяброў, ці калі ўключае ў кампазіцыю толькі асобныя элементы, рэчы, аксесуары, злучаныя з яго жыццём. У партрэтных выявах мастак зусім не імкнецца да максімальнага знешняга падабенства, больш ўвагі надае глыбіні і выразнасці ўнутраных характарыстык вобраза.

Аўтапартрэт заўжды з’яўляўся выдатным спосабам самапрэзентацыі творцы, адлюстравання ўнутранага дыялогу мастака з самім сабой. Звычайна гэта не проста перадача яго знешняга вобліку, але вызначэнне індывідуальнасці, паказ псіхалагічных перажыванняў майстра. Да таго ж аўтапартрэт – выяўленчая форма самарэфлексіі творчай

⁸ З відэа інтэрв’ю з А. Прусавым і В. Ласмінскім, 1995 г.

асобы, унікальная квінтэсенцыя аўтарскага творчага пачатку, праз якую паўстае сучасная для мастака эпоха. Усё сказанае вышэй уласціва і аўтапартрэтам Алега Прусава.

Першы вядомы нам аўтапартрэт А. Прусаў піша ў 1990 годзе і называе яго даволі загадкава – “Аўтапартрэт з чужым тварам”. Звычайна твар многае кажа пра асобу чалавека і аб яго характары. Але ж мастак у дадзеным аўтапартрэце імкнецца звярнуць увагу на нешта візуальна нябачнае. Фрагментарная выява твару на амаль што квадратным палатне пакідае больш пытанняў, чым дае адказаў. Відавочным застаецца толькі тое, што мастак указвае на неадпаведнасць знешняга вобліку ўнутранай сутнасці сваёй мадэлі. Пазнанне сябе як “Іншага” ўключае і пазнанне сябе іншым. Зварот “да сябе”, гэта не сыход “у сябе”, хутчэй наадварот, гэта здабыццё новых ведаў пра сябе як пра асобу, як пра мастака.

У 1994 годзе нібытаўпрацяг “фізіягнамічных гульняў” мастака і яго разважанняў над самім сабой, сваёй сутнасцю, з’явіцца “Аўтапартрэт з чужымі вачамі”. У ім галоўная ўвага сканцэнтравана на вачах – сапраўдным індикатары настрою персанажа, “люстэрку” душы і думак.

Не пазбаўленае значнай долі самаіроніі палатно “Знаўца прыгожага” (1991) прадстаўляе нам яшчэ адзін вобраз самога мастака. Сябры А. Прусава невыпадкава ўзгадвалі, што ён і ў жыцці бываў даволі розным, шматаблічным. Так, Наталля Сідарэнка пісала: “Я ўбачыла цябе яшчэ да таго, як даведалася хто ты і чым займаешся. Першае ўражанне: які паэтычны, вытанчаны хлопчык. Хвіліна. Погляд. Яшчэ хвіліна і ўражанне змянілася. Перада мной стаяў сумны няшчасны арлекін з меланхалічна-саркастычнай усмешкаю. Здзіўляла імгненнасць змены – ад юнака да чалавека сталага веку. І ўсё гэта былі толькі змены стану тваёй душы – душы мастака і паэта!” [7, с. 222].

Рысы аўтапартрэтнасці сустракаюцца ў вобразах іншых работ А. Прусава. Аўтапартрэтнасць выглядае як свядомая гульня з рознымі вобразамі, асэнсоўваецца як уласцівасць мастакоўскага бачання, якое ў большай меры фіксуе падабенства ўнутранае, чым знешняе. Сярод такіх твораў “Падарунак да дня нараджэння” (1994). У гэтым палатне мастак у першую чаргу звяртае ўвагу на настрой свайго персанажа. Адзінокая фігура з жоўтым яблыкам у руцэ паказана нібы то ў стане спыненага руху. Лёгкая цень усмешкі лунае на вуснах знешне падкрэслена сур’ёзнага персанажа, апранутага ў строгі чорны касцюм...

Міфалагема Мастака – адна з асноўных у творчасці Алега Прусава, якая нясе рысы

аўтапартрэтнасці. Так, атмосфера творчасці становіцца лейтматывам кампазіцыі “Вячэрняя расподыя” (1993). На палатне намалёвана ўмоўная прастора інтэр’ера, нібыта залітая жоўта-аранжавым святлом электрычнай лампы з фрагментам акна ў цэнтры кампазіцыі. За акном вячэрні гарадскі матыў. Гэты ж матыў, адлюстраваны на карціне, што стаіць на мальяберце, перад якой спіной да гледача намалёваны і сам мастак... Але ў гэтым эпічным сюжэце ёсць яшчэ адзін персанаж. За круглым сталом у намалёваным пакоі сядзіць жанчына так падобная на маці мастака...

У доме А. Прусава, як сцвярджалі яго сябры, “інакш ішоў час. Ён быў нібыта жывы, адчувальны” [7, с. 222–227]. Вобраз часу востра хваляваў мастака, ён адчуваў хуткаімгненнасць жыцця, калі пісаў: “Што мне дадзена, то прыйдзе, і дні бліснуць манетай дробнай...” Ці шукаў іншую асацыяцыю – “шчоўкаюцца семачкамі дні”, “на асфальце горкай шалупіння прымасцілася памяць ...”

Метафара часу – “хутка лятучага і бязлітаснага” знойдзе адлюстраванне як у вершах, так і ў жывапісных палотнах Алега Прусава, сярод якіх “Чалавек без часу” (1995). Свайго героя мастак паказвае на фоне вялікага цыферблата, на якім няма гадзіннікавых стрэлак. Але пры гэтым іх нябачнаму руху – руху часу – рытмічна нібы супрацьстаяць пасунутая ў левы бок палатна паўфігура і нахіленая галава персанажа. Гадзіннік без стрэлак, цыферблат паўстаюць у творы мастака як увасабленне хуткаімгненнасці жыцця. Яшчэ адной кампазіцыяй, дзе А. Прусаў пакажа сваіх герояў на фоне цыферблата, на які падае святло з акна, стане “Мая работа” (1996). Дзве фігуры, што прадстаўлены ў дадзеным творы, – гэта сам А. Прусаў і Аксана Сідарэнка, якая ў апошнія гады дапамагала арганізоўваць яго выставы.

Палатно “Палач і ахвяра” (1996) было напісана амаль што сляпым мастаком і стала апошнім у яго творчасці. На ім адлюстраваны два персанажа. “Можна гадзінамі адгадаць: хто з іх хто? Адказ на гэтае пытанне (...) дае апавяданне «Карціна», запісанае блізімі Алега пад яго дыктоўку ўлетку 1996” [8]. А таму дазволім сабе працытаваць яго фрагмент. “На першы, мімалётны погляд, гэтыя двое вельмі падобныя адзін на другога. Каротка астрыжаныя рыжыя валасы, аднолькавыя, у буйную клетку, кашулі. Але, падыйшоўшы бліжэй, вы не зможаце не заўважыць, што ў аднаго валасы крыху цямнейшыя і ў ягонай усмешцы больш суму, чым радасці. Другі, наадварот, пасміхаецца вам па-добраму, як старому і надзейнаму сябру. Гэты другі круглейшы тварам, сам твар больш грубай лепкі – ён прасты

і адкрыты. У параўнанні з ім першы замкнёны, над рысамі ягонага твару працаваў вытанчаны скульптар” [9, с. 95–99]. І разам з тым мастак не дае адказу на пытанне, хто ж з гэтых персанажаў на карціне ахвяра, а хто кат, пакідаючы рашэнне гэтай праблемы глядачу.

Галоўны герой апавядання А. Прусава “Карціна” Бенджамін у партрэце, які быў напісаны мастаком у тым жа 1996 годзе, выглядае сумным і задумлівым. Гэта работа мастака своеасаблівы твор-спадарожнік “Палача і ахвяры”, у якім працягваюцца разважанні над сутнасцю чалавечых характараў і лёсаў.

Адну з выразных мастацкіх канстантаў творчасці А. Прусава ўяўляюць казачна-міфалагічныя вобразы. І гэта не выпадкова: перыяд постмадэрнізму стаў сапраўды энергетычным полем для міфалагізацыі творчасці ў цэлым, для з’яўлення аўтарскіх міфаў у выяўленчым мастацтве. У гэты час у творах мастакоў у ролі міфа нярэдка выступаюць бытавая міфалогія, тэксты і падзеі мінулага, “усё што заўгодна” [10, с. 72–130].

Асновай рамантычна-казачнага свету А. Прусава былі ў значнай ступені яго ўласнае жыццё і своеасаблівы паэтыка-метафарычны тып светаўспрыняцця, які яскрава прадэманстравалі вершы мастака. “Кожны павінен мець смеласць жыць у сваёй казцы, – сцвярджаў А. Прусаў. – І чым менш людзей жыве ў тваёй казцы, тым лепей” [7]. Успрымаючы мастацтва як “іншую дзяржаву” (“а не правінцыю нашага быцця”), мастак будзе яго прастору па яму аднаму вядомых законах. “Ключы ад брамы” ў гэты свет Алег Прусаў “хавае” часам пад загадкавымі і мудрагелістымі назвамі сваіх карцін.

Архетыпы і матывы аўтарскай міфалогіі, што сустракаюцца ў творах А. Прусава, безумоўна, народжаны яго асабістым экзістэнцыяльным вопытам і ў аднолькавай ступені ўяўляюць сабой як фрагменты біяграфіі мастака, так і спецыфічныя вобразы рэальнасці. Уласная паэзія А. Прусава таксама пастаянна прысутнічае ў вобразна-сэнсавым полі яго жывапісных і графічных твораў як устойлівая міфалагема.

У сваіх творах мастак прадстаўляе розныя тыпы эмацыянальна-псіхалагічных, духоўных становішчаў уласных герояў, іх паводзін, імкнення паказаць свет ва ўсёй яго разнастайнасці. Драматургія сюжэтна-вобразнай прасторы ў творах А. Прусава ўключае прынцыпы карнавалізацыі, не пазбаўлена некаторай тэатральнасці і драматызму. Любая, здавалася б, шматбаковая інтэрпрэтацыя вобразаў гэтага мастака не вычэрпвае ўсяго шматслойнага філасофскага зместу яго твораў,

але дапамагае зразумець істотна важныя аспекты іх паэтыкі і семантыкі.

У 1991–1992 гадах у творах А. Прусава з’яўляецца вобраз анёла. Спачатку ў графіцы, пазней – у жывапісе. У сваіх вершах ён будзе называць анёла на “Вы”. Жывапісная кампазіцыя “Дзяжурны анёл” (1992) захавалася, на жаль, толькі на чорна-белым фотаздымку. Графічных вобразаў анёла шмат, але пра іх гаворка будзе пазней.

Адна з загадкавых кампазіцый мастака – “Месяц Ай” (1991). Цэнтрам кампазіцыі з’яўляецца выява быка, на спіне якога паказаны маленькія фігуркі. Вызначаючы падкрэслена міфалагічна кантэкст твора, немагчыма не адзначыць, што бык з’яўляецца адным з вядомых герояў міфаў і яго вобраз надзвычай папулярны ў выяўленчым мастацтве. З глыбокай старажытнасці бык лічыўся свяшчэннай жывёлаю, успрымаўся як увасабленне жыццёвай сілы і магутнай энергіі; урадлівасці і царскай улады, пладавітасці і мужчынскай сексуальнасці. Бык сімвалізаваў прыродныя стыхіі, а яго рогі, падобныя на знак Месяца, былі ўвасабленнем боскасці. І сёння глядач можа выбіраць, што лічыць вызначальным у вобразнасці “Месяца Ай” А. Прусава: імкненне мастака засяродзіць увагу на старажытных сэнсах іканаграфіі гэтай шматоблічнай істоты, жаданне стварыць новы падкрэслена аўтарскі міфалагічны кантэкст, ці нешта яшчэ? Напрыклад, жаданне прадставіць інтэрпрэтацыю ці візуальную рэмінісцэнцыю выдатнага верша любімага ім Веліміра Хлебнікава. “Гэта было ў месяц Ай...” [11, с. 37].

Архітэктоніка кампазіцыі “Пераможца” (1990) збліжае прадстаўлены мастаком вобраз з вобразам падаючага Ікара. Фігура “пераможцы”, з падкрэслена ўмоўна намалёваным тварам, павернута дыяганальна і адлюстравана фрагментарна, з раскінутымі ў розныя бакі рукамі. Фон вакол выявы запоўнены драматычна чырвоным колерам і, як і фігура, пазбаўлены прасторавых характарыстык.. А побач з пераможцам – меч... Дык хто гэты пераможца: паспяховы матадор, “espadas”, сапраўдны герой ці самападмануты пацярпелы? Разважанне аб гэтым мастак зноў пакідае глядачу...

Вобраз Ікара ў аўтарскай інтэрпрэтацыі А. Прусава, безумоўна, іншы, чым у класічных міфах. Палатно мастака “Сляпы па імені Ікар, або той, хто ўбачыў сонца” (1993) – выдатнае таму пацвярджэнне. Але адчуванне трагедыі назіраецца і ў яго Ікары. Апантаны вялікімі памкненнямі, але зламаны суровай рэальнасцю, яго герой глядзіць стомленымі блакітнымі

вачамі, што страцілі зрок, на свято, якое трапляе праз вокны ў пакой. А перад Ікарам кавалак хлеба, кубак ды пяро ад загубленых крылаў...

Сімволіка-метафарычныя вобразы палотнаў “Гандляр зімовымі туманамі” (1992) і “Захавальнік горада” (1993) створаны на мяжы паміж міфам і казкай. У першай з прыгаданых кампазіцый важнае значэнне належыць зімоваму пейзажу, у прастору якога ўключана фігура казачнага чараўніка – “гандляра туманамі”. Кампазіцыя “Захавальнік горада” прадстаўляе сабой больш адкрытую метафару, у адрозненне ад іншых твораў А. Прусава, дзе часцей мы сутыкаемся з філасофскай закадзіраванасцю вобразаў. Сярод такіх твораў кампазіцыя “Дзень рыжай сініцы” (1991). Гэта своеасаблівае разважанне мастака аб няволі, свабодзе і... аб адзіноце... Агульнавядома, што сінічкі – гэтыя жыццярэдасныя маленькія прадстаўнікі фаўны, вельмі хуткія, рухомыя, дзёрзкія, любяць сваркі і бойкі, пры гэтым валодаюць вялікай мужнасцю. Нягледзячы на тое, што сінічка амаль заўсёды выдатна адаптуецца да новых умоў, няволю сінічкі пераносяць дрэнна, часта ў кроў разбіваюць сабе галоўку, спрабуючы прабіцца скрозь пруты клеткі... Але ж стан адзіноты, у якім застаецца гаспадар птушкі, што выпускаў яе на волю, у палатне прачытваецца не менш выразна і таксама хвалюе мастака...

У А. Прусава нямала твораў з выразнай сімволіка-алегарычнай вобразнасцю, у якіх дамінантнымі становяцца як асобныя персанажы, так і дыялогі паміж імі. Падобным творам уласціва вобразная полісемантыка, якая і дапамагае глядачу ствараць новыя сэнсы. Мастак імкнецца “пагрузіць” глядача ў аўтарскія, падкрэслена філасофскія разважанні пра душу, каханне, справядлівасць, рэлігію, дзяцінства і нават... смерць. Часам форма выказвання А. Прусава набліжаецца да метаметафары ці прытчы. Далёка не заўсёды гэта разгорнутыя метафары, часам проста эмацыянальна афарбаваныя паэтычныя канструкцыі (“У ноч на нядзелю” (1994), “Цуды заўжды павінны збывацца” (1992)).

Кампазіцыя А. Прусава “Троіца” (1994) – своеасаблівая даніна постмадэрнізму, што становяцца ў 1990-я гады ўсё больш папулярным. У розныя эпохі старазапаветны сюжэт “Гасціннасць Аўраама”, выкладзены ў XVIII главе біблейскай кнігі Быцця, атрымліваў неаднолькавыя тлумачэнні, аднак ужо ў IX–X стагоддзях пераважным стаў пункт погляду, згодна з якім з’яўленне Аўраама трох анёлаў сімвалізавала вобраз Адзінасутнага Бога – Святой Троіцы. Гэты сюжэт быў вельмі

папулярны ў сярэднявечных ікананістаў. Аднак “Троіца” Андрэя Рублёва ўяўляе сабой яскравы прыклад парушэння царкоўных канонаў. Замест традыцыйнай шматфігурнай сцэны трапезы ў доме Аўраама мастак адлюстравуе гутарку трох анёлаў пра тое, як выратаваць свет.

Звяртаючыся да тэмы “Троіца”, Прусаў не цытуе Рублёва, што, дарэчы, было адным з любімых прыёмаў постмадэрнісцкага мастацтва, а выкарыстоўвае ўсяго толькі інтэртэкстуальную дасылку да гэтага ўсім вядомага твора. Парадаксяльнасць перасэнсавання класікі Прусавым праяўляецца ў звароце да сучаснага кантэксту, да гульні і нават іроніі як тыпалагічных прыкмет культуры постмадэрнізму.

Кампазіцыя Прусава не менш таямнічая, чым “Троіца” А. Рублёва. Сярод адлюстраваных персанажаў няма персаніфікацыі вобразаў (як і ў Троіцы, дзе ўсе тры анёлы напісаны практычна з аднолькавымі лікамі). Як і ў рублёўскай іконе, у “Троіцы” Прусава таксама прысутнічае адмаўленне ад традыцыйных апавядальных дэталей, атрыбуты трапезы зведзены да мінімуму. Уся ўвага засяроджана на “маўклівай размове” трох персанажаў, ракурсы паўфігур якіх у нечым падобныя на рублёўскія прататыпы. Погляд глядача плаўна рухаецца ад правай і цэнтральнай фігур улева і спыняецца на крайняй фігуры (дарэчы, у Рублёва злева паказаны Анёл, які непасрэдна ўяўляе Хрыста!). Але калі ў іконе Анёл правай рукой бласлаўляе з’яўшчытую чашу, то ў кампазіцыі Прусава шчэпленыя адна з адной у замок далоні рук, пакорліва апушчаная галава і позірк персанажа, здаецца, прыводзяць глядача зусім да іншых высноў...

Гэта карціна, як і ікона, цікавая тым, што яна шматпланавая, яе можна прачытаць па-рознаму. Як да спасціжэння Вучэння аб Троіцы, так і да разумення вобразнасці ў працы Прусава не існуе адзінага “ключа”. Разнастайныя падыходы, мадэлі і парадыхмы не выключаюць адна адну. Што ўяўляе гэты “маўклівы дыялог” персанажаў: сучасную Святую Троіцу, “Прадвечны савет” (іншая назва “Троіцы” Рублёва), трынітарны вобраз або нейкую парадыхму чалавечай асобы? Відавочна, што сентэнцыя “Тры-ў-Адным і Адзін-у-Трох” – гэта ў дадзеным разе не проста багаслоўская загадка. Адзінства думкі, слова і духу, які напаўняе думку, слова і дзеяння, – так раскрываюцца рысы, уласцівыя Святой Троіцы, у душы чалавека і сёння.

У шэрагу фігуратыўных кампазіцый Прусава вельмі кранальнай паўстае тэма дзяцінства. (“Дню, які прайшоў” (1992), “Малінавае варэнне” (1993). Квінтэсенцыяй асэнсавання тэмы

дзяцінства, на наш погляд, з'яўляецца палатно "Дзіця" (1994). Гэта партрэт пляменніка мастака – Станіслава Прусава. Кампазіцыю твора падказаў мастаку хутчэй за ўсё фотаздымак, дзе маленькі Станіслаў стаіць каля стала... Аднак настрой і вобразнае рашэнне А. Прусаў знайшоў сваё: не проста дадаў колер, але псіхалагічна і эмацыянальна прэзентаваў маналог свайго героя.

Некаторыя работы А. Прусава прасякнуты трагічным дыханнем нераздзеленага кахання. Сярод іх кампазіцыя "Piccolo bambino" ("Адзінота ўдваіх") (1992). Не выключана, што стварэнню вобраза ў гэтым палатне паспрыяла і песня А. Вярцінскага "Пікала Бамбіна" ("Маленькі хлопчык"), напісаная ім у Парыжы ў 1933 годзе. У аналагічным вобразным ключы створана крыху раней і палатно А. Прусава "Адзінокі прытворшчык" (1991), дзе таксама гучыць тэма адзіноты. У большасці твораў, незалежна ад таго да якога жанру яны належаць, у вобразнасці прасочваецца нейкая псіхалагічная драма, сюжэтны фінал якой зусім не прадвызначаны аўтарам.

Асабліва важная роля ў палатнах Прусава надаецца сілуэтам фігур, абрысам форм. Свабодная дэфармацыя фігуры і твару чалавека звычайна накіраваны на акцэнтацыю неардынарнасці вобраза. Фрагментаванасць у творах А. Прусава – з'ява даволі частая: мастак кадрыруе выяву хоць і вольна, але не выпадкова, пакідаючы для гледача ў мастацкім полі кампазіцыі важныя элементы сэнсаў... Выдатны прыклад такой вобразна-пластычнай інтэрпрэтацыі – палатно "Сляпяя" (1993). У статычнай кампазіцыі гледачу бачныя толькі частка твару і вусны. А яшчэ пра стан персанажа многае кажуць пакладзеныя адна на адну кісці рук з заручальным кальцом ...

Алег Прусаў тонка адзначыў душэўны стан сваіх герояў, узаемаадносіны паміж імі. У шэрагу кампазіцый, што былі напісаны мастаком, мы бачым шырокую палітру эмацыянальных і інтэлектуальных настройў, часам даведзеных да гратэску і разам з тым імкненне да партрэтнай ідэнтыфікацыі вобразаў ("Яе чорна-белы сум" (1991), "Пятніца ці субота" (1993), "Неспакойнае лета" (1994). У апошнім з прыгаданых палатнаў дзякуючы дынамічнай кампазіцыі, напружанню ў лініях жаночай фігуры, трывожнаму жоўта-аранжаваму колеру і халоднаму каларыту падкрэслены дысанансы ўнутранага стану персанажа і вобраз гучыць асабліва выразна.

Прататыпамі многіх вобразаў у палатнах Прусава былі яго сябры, тыя людзі, якія складалі атачэнне Алега. Сярод умоўна натуральных партрэтных кампазіцый работа "Анастасія" (1992).

Гэты твор пазней быў перапісаны мастаком. Але захаваўся даволі якасны фотаздымак з ранняга варыянта работы. У кампазіцыі быў перапрацаваны фон, зменена яго рытмічная структура і каларыстычны строй.

Партрэт сваёй сяброўкі Аксаны Гайдуковіч, відавочна, зусім невыпадкова названы «Гісторыя беллага воблака» (1993), Алег Прусаў напісаў яго пад уражаннем, зачараваны абаяннем, чысцінёй і непасрэднасцю сваёй мадэлі...

А парная кампазіцыя "Мужчына і жанчына" (1995) прадстаўляе нам рытмічна ўраўнаважаны, маўклівы дыялог герояў будучага сямейнага дуэта (В. і Л. Борздые). Жэсты рук, выраз твараў персанажаў карціны, якія сядзяць за сталом, дапамагаюць гледачу адчуць настрой і зразумець сутнасць таго, што адбываецца.

Шэраг самых разнастайных па вобразным ладзе жывапісных кампазіцый прадстаўляе яшчэ адзін архетып у творчасці А. Прусава – п'яніцу. Серыя "П'яніцы" была напісана ў перыяд з 1993 па 1995 год і прадстаўлена шасцю творамі. У інтэрпрэтацыі мастака п'яніцы – гэта зусім не сацыяльна апушчаныя тыпы, што злоўжываюць алкаголем, не забулдыгі і не ханыгі. Гэта сябры мастака, якіх ён называе так, магчыма, іранізуючы над іх сумеснымі сустрэчамі, пасядзелкамі (за віном, ці чаем), доўгімі размовамі і спрэчкамі... Пры ўсёй канкрэтыцы пратапытаў у кожнага з вобразаў, мастак не імкнецца падмацаваць гэтыя паралелі ў творах партрэтным падабенствам. Даволі часта персанажы гэтай серыі пагружаны ў стан задумлівасці, што асабліва выразна бачна ў іх позах, міміцы, палажэнні і жэстах рук. У цэнтры ўвагі аказваецца стан душы п'яніцы-музыканта, п'яніцы-філосафа, п'яніцы-сябра і нават п'яніцы-цыніка ("П'яніца" (1993) (С. Сідарэнка), "П'яніца" (1994) (В. Копач), "П'яніца. Сябра" (А. Паўлючук) (1995), "П'яніца. Музыкант" (С. Сідарэнка) (1995), "П'яніца. Цынік" (магчыма сам А. Прусаў) (1995). Кампазіцыі гэтых твораў у большасці сваёй вельмі дынамічныя, часам падкрэслена фрагментарныя. Скажэнні абрысаў фігур, падкрэслена іх пластычная нязграбнасць узмацняюць выразнасць вобразаў. Бутэлька ці кубак, якія мастак часам (але не ва ўсіх партрэтах) памяшчае на стале перад персанажам нібы сімвал дыялогу, вобраз суразмоўцы – маўклівага і невядомага... Дарэчы, як і цыгарэта ў руцэ яго герояў.

Асабліва выразна і ёмка прастора падобнага дыялога з сябрам паўстае ў двухфігурным палатне "П'яніцы" (1995), дзе прадстаўлены вобразы Алега Прусава і Віктара Ласмінскага. Своеасаблівае рытмічнае ладу кампазіцыі,

пластычная свабода ў трактоўцы персанажаў дапамагаюць стварэнню яскравых і глыбокіх вобразаў. Карціна “П’яніцы” (1995) пасля апошняй прыжыццёвай выставы Алега Прусава (у 1996 г.) была прададзена (як і палатно “П’яніца” (1994) (В. Копач)) і сёння знаходзіцца ў прыватнай калекцыі мастака Яар De Jonge (Галандыя) у галерэі Ганны Паўлавай (г. Дордрэхт, Галандыя).

Цыкл жывапісных палотнаў “Вялікія заваёўнікі” сам мастак лічыў адным з важнейшых у сваёй творчасці. “У мяне шмат работ завершаных, цэльных і грунтоўных, – падкрэсліваў А. Прусаў, – але я іх не люблю. Таму што яны завершаны. На гэту тэму я ўжо не магу казаць. Гэта тэма мяне ўжо не хвалюе. Ёсць іншыя... Я іх не прадам і не падару... Яны павінны заставацца са мной... Калі я гляджу на іх, то ў мяне ўзнікае жаданне пісаць далей”⁹.

Хто яны гэтыя вялікія заваёўнікі, што паказаны ў палотнах “Пераможца настурцый” (1994) ці “Утаймавальніца пчол” (1994)? Дзіўныя істоты, перамогі якіх выглядаюць усяго толькі амбіцыямі і ілюзіямі саміх трыумфатараў? Мастак іранізуе над сваімі персанажамі і разам з тым спрабуе пагрузіцца ў іх псіхалогію, зразумець іх... Ці сапраўды “Перамога – ілюзія філосафаў і дурняў, як пісаў У. Фолкнер? І што ўвогуле можна лічыць ёю?? Ці не з’яўляюцца ўсе нашы перамогі пародыяй, імітацыяй, фікцыяй?!

У серыі “Вялікія заваёўнікі” відавочна вылучаецца кампазіцыя “Выкрадальнік ідэй” (1994). На ёй мастак напісаў свой аўтапартрэт такім, якім ён бачыў сябе ў будучыні. За спіной персанажа на сцяне вісяць пустыя рамы... А сам ён, абапіраючыся на рукі, далоні якіх сціснуты адна ў адну ў замок, праз цёмныя акуляры задумліва глядзіць на нас...

Блізкая па вобразнасці да тыпажу “вялікіх заваёўнікаў” і кампазіцыя “Апошнія каралі” (1993), тым не менш не была ўключана мастаком у гэтую серыю. На ёй адлюстраваны дзве фігуры арлекінаў, што стаяць перад глядачом. Адзін з герояў, зняўшы тэатральную маску з усмешкай на ёй, паўстае перад намі зусім не вяселым і бесклапотным. Задумлівыя твары гэтых “каралёў”, пустыя вачніцы якіх зіхацяць, як у герояў А. Мадільяні, прымушаюць нас задумацца аб жыцці гэтых персанажаў за кулісамі, у няпростай і часам трагічнай рэальнасці.

Некаторыя вобразы ў жывапісных і асабліва ў графічных кампазіцыях А. Прусава становяцца больш зразумелымі, калі мы знаёмімся з яго вершамі і апавяданнямі. Яны ўзаемадапаўняюць адзін адно. “Паэзія

Алега Прусава прадугледжвае размову адзін на адзін, паколькі мастака турбуюць вечныя каштоўнасці, слуханне сваёй душы” [7, с. 222–227]. У першай палове 1990-х у асяроддзі сяброў і аматараў творчасці мастака “па руках хадзілі” яшчэ нідзе не надрукаваныя, перапісаныя ад рукі вершы Алега Прусава. І толькі ў 1995 годзе быў выдадзены зборнік яго вершаў “Саната для флейты з марыянеткай” [12].

Мастак і паэт непадзельныя ў творчасці Алега Прусава. “Словы і жывапіс – для мяне розныя мовы”, – адзначаў мастак, аднак і ў вершах, і ў карцінах імкнуўся да сакавітых вобразных метафар. Амаль зусім не звяртаючыся ў жывапісе да жанру пейзажа, ён у сваіх вершах тонка вылучаў характар “меланхоліка-горада”, акупаўся ў “чорнага ворсу ноч”, з захапленнем апавядаў аб “расшытых сонцам лугах”, ці “дрэвах па калена ў парным тумане”, адчуваў “дождж, які стукае слабым кулаком па маставой”, разумеў “вецер, што зганяе статак пахаў”, уяўляў “як раніца схавала ў далонь сны...” Не менш яскравыя паэтычныя імправізацыі выклікалі ў яго праявы высокіх чалавечых пачуццяў. Падобныя вобразныя мадэлі цудоўна ўвасобіліся ў графіцы А. Прусава, характар паэтыкі якой пераклікаецца з жывапіснымі кампазіцыямі мастака.

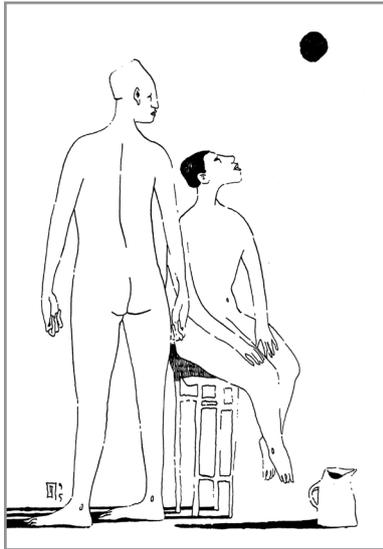
Вобразы ў графічных творах мастака.

Графіка А. Прусава ў пераважнай большасці прадстаўлена невялікімі па памерах замалёўкамі. Сярод персанажаў – шырокі дыяпазон вобразаў, хоць, безумоўна, ёсць і дамінуючыя тыпажы. У малюнках сустракаюцца як падкрэслена юнацкія, аптымістычныя вобразы (“Вецер надзеі” (1990), “Вецер і снег” (1992), “Марскі вецер” (1993)), так і зусім неўласцівыя маладому чалавеку разважанні на тэмы жыцця і смерці (“Самазабойца” (1990)), “Жывая вада, мёртвая вада” (1992). Часам здаецца, што А. Прусаў успрымаў жыццё, як іранічную гульню, разумеючы, што той “хто ведае правілы гульні, можа не баяцца”.

Імкнучыся “сідраць шэрую плесень тумана з нашых вачэй”, прабіць “павуцінне будзённасці”, перамагчы “колер абыякавых вачэй” глядача, мастак асабліва спадзяваўся на яго эмацыянальны водгук. Нібы адзінокі матылёк, Алег Прусаў нястомна стукаўся “ў шкло” душ сваіх сучаснікаў, дакранаючыся да іх сваімі “крыламі трывогі”. Ці не таму анёлы – асабліва частыя вобразы ў яго паэзіі, жывапісных і графічных творах – паўстаюць перад глядачом як больш зямныя, а не нябесныя істоты?

Сапраўды, Анёл – адзін са знакавых вобразаў у графіцы А. Прусава. У яго малюнках анёлы не столькі валодаюць звышнатуральнымі Боскімі магчымасцямі,

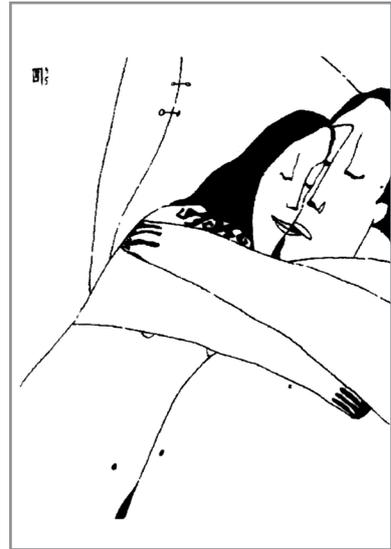
⁹ З відэа інтэрв’ю з А. Прусавым і В. Ласмінскім, 1995 г.



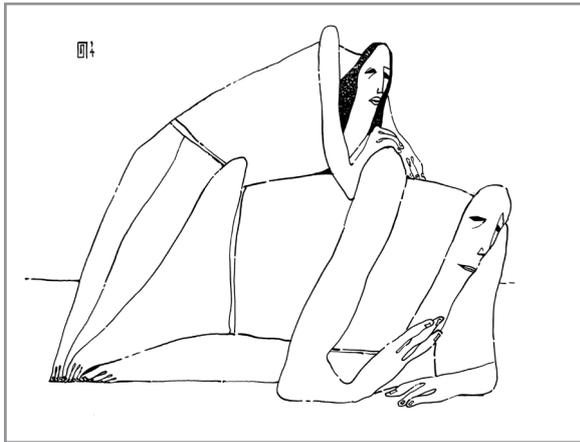
Кажуць, там зайжды ідуць дажджы.
1995



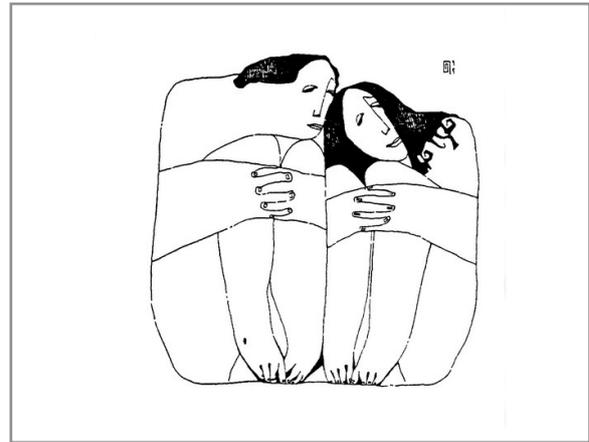
Елегія. 1995



Закаханья. 1995



Сфінксы. 1994



Звездары. 1995

колькі звычайна выглядаюць сумнымі, стомленымі і задумлівымі (“Анёл смерці” (1991), “Анёл маўчання” (1993), “Дзяжурны анёл” (1992), “Бяскрылы анёл” (1995).

Яшчэ адзін з архетыпаў у графіцы А. Прусавы – Мудрэц. Серыя гэтых персанажаў хутчэй за ўсё была пачата аўтарам яшчэ ў 1989 годзе. У Прусавы мудрэц, як і ў многіх культурах, старэйшына, чалавек сталага ўзросту з доўгімі сівымі валасамі і барадой. Вобраз мудраца ў працах мастака звычайна паўстае аскетычна лаканічным, з дакладна акрэсленым эмацыянальна і функцыянальна профілем дзейнасці (“Мудрацы. Летуценнік” (1990), “Мудрацы. Пустэльнік” (1990), “Мудрацы. Пілігрым” (1990), “Мудрацы. Паэт” (1991), “Пад нагамі маімі белы снег, як цяжка ісці па беламу” (1990), “Адзін з братоў” (1992). У нечым

блізкія па знешніх абрысах фігуры мысляроў вылучаюцца плаўнасцю ліній, вытанчанасцю і лаканічнасцю. У іх профільных выявах выразна прачытваюцца спакой, сабранасць, канцэнтраванасць, няспешнасць. У Прусавы гэта не проста людзі вялікага розуму, настаўнікі жыцця, але і філосафы, мысліцелі, інтэлектуалы, якія ў сваіх паводзінах кіруюцца законамі дабрачыннасці. Як і яго героі, мастак імкнецца да ісціны, спрабуе зразумець яе, але не прэтэндуе на валоданне ёю. Зварот А. Прусавы да вобразаў мудрацоў, да мудрасці як крытэрыю інтэлектуальнага стану чалавека выразна і вызначана адлюстроўвае жыццёвыя прыярытэты гэтага мастака.

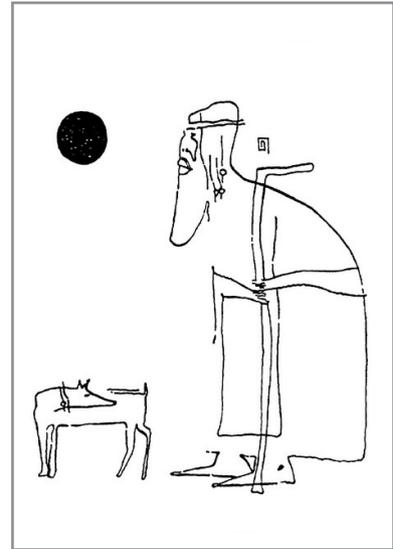
У графіцы, як і ў паэзіі, важнай для мастака з’яўляецца інтанацыя, рытміка. У дадзеным сэнсе Алег Прусаў арыгінальны, шматаблічны



Белыя ночы. 1994



Марскі вецер. 1993



Пилигрим. Серыя «Мудрацы». 1990



Голы кароль. 1994

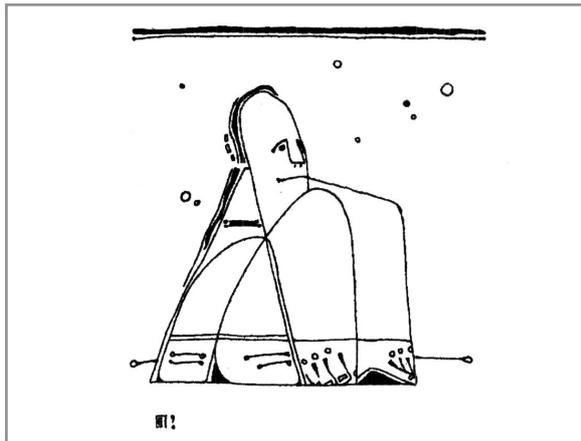


Плюшавая коўдра. 1995

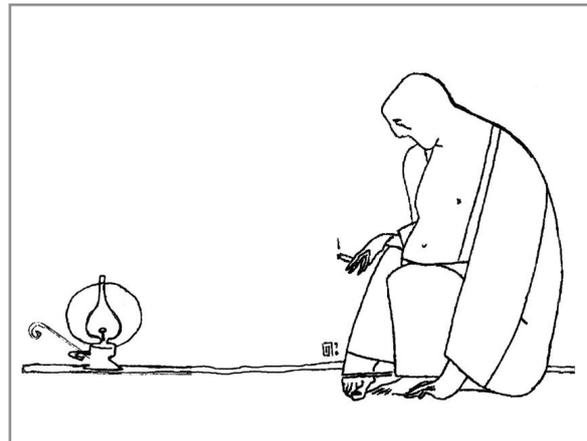
і па-філасофску разважлівы. Музычныя інтанацыі ў вобразнасці – гэта яшчэ адна характэрная рыса яго графічных твораў. І не толькі такіх, як “Калыханка” (1993), дзе яны відавочныя і тэматычна арганічныя.

У сваіх графічных працах мастак “проста лірык, ён як быццам адкрыта забяўляецца, з захапленнем даследуючы магчымасці лініі, якая стварае, мадэлюе форму. Мастак робіць гэта з тонкасцю і вытанчанасцю, не пераследваючы фармалістычных мэт, а проста рухаецца дзякуючы жывому эстэтычнаму пачуццю. Прусава можна назваць малявальшчыкам-псіхалагам” [2]. Побач з вытанчанасцю лінейных абрысаў важную ролю мастак надае далікатнаму размеркаванню ў кампазіцыі плямаў чорнага і белага (“Саната для шчаслівых” (1995), “Элегія” (1995), “Закаханыя” (1995), “Саната для вясны” (1992).

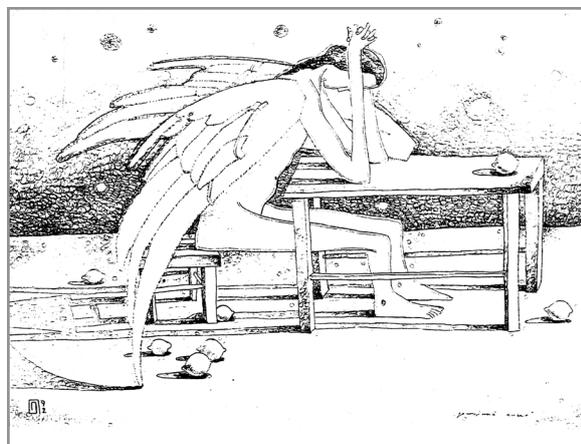
Выявам у графічных работах мастака ўласціва эмацыянальная выразнасць асоб, ракурсаў і пастаў, часам, разам з тым, зведзеная амаль да знака, сімвала. Дзеля ўзмацнення характарнасці вобразаў А. Прусаў спецыяльна парушае звыклыя для гледача правілы пластычнай анатоміі, перспектыву, балансуе на грані псіхалагічнай індывідуалізацыі вобраза і ўмоўнасці. Стан спакою, сузірання і адначасова нейкай закрытасці, замкнёнасці мастак перадае праз рукі (пакладзеныя адна на адну або абхапіў імі калені), праз абдымкі героям самога сябе. Сітуацыя роздуму найбольш распаўсюджаная і ўласцівая персанажам незалежна ад таго, што гэта падкрэслена фантазійны вобраз, або вобраз больш набліжаны да сучаснай рэальнасці (“Голы кароль” (1994), “Вячэрняя песня” (1994). Шчасце



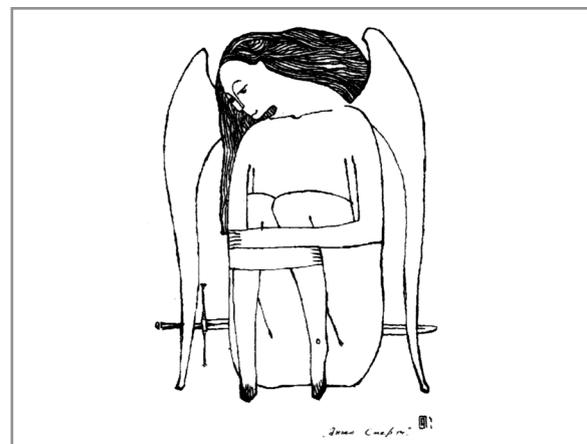
Звездар. 1990



Ноч. 1993



Дзяжурны анёл. 1992



Анёл смерці. 1991

Ў мастака нібы асацыіруецца са спакоем, утульнасцю, пшчотай (“Я больш адыходзіць не буду” (1990), “Плюшавая коўдра” (1991).

Як і ў жывапісе А. Прусава, у яго графіцы мы сустракаем з тэмай закаханых у самых разнастайных яе вобразных інтэпрэтацыях (“Закаханыя” (1993), “Сфінксы” (1994), “Саната для шчаслівых” (1995), “Звездары” (1995), “Элегія” (1995), “Закаханыя” (1995). Асноўная адметнасць гэтых выяў у парных кампазіцыях – злітнасць абрысаў, якая сімвалізуе еднасць пачуццяў, памкненняў, лёсаў... Але часцей у вобразным строі прысутнічае не толькі рамантычная ўзнёсласць, але і меланхалічна-саркастычная ўсмішка, іронія і сум...

Тэма і вобраз ночы, сну – даволі частыя ў графіцы Прусава – (“Начныя дбанні” (1992), “На чужых азёрах сну” (1992), “Поўнач” (1993). Цэнтральнае месца ў малюнках займае вобраз летуценніка, які ўглядаецца ў таямнічую бездань неба, у зоркі (“Звездар” (1990), “Кажуць, там заўжды ідуць дажджы”

(1995). Мастака прыцягваюць “букет сноў” і прыемная ўтульнасць гэтай прасторы: “Тут мой сон, тут мой дом,” – пісаў А. Прусаў. У створанай ім “малой дзяржаве яго сноў” нібы спраўджваецца сентэнцыя аб тым, што “мудрым рашэнні ноччу прыходзяць” (Рыгор Багаслоў). У той жа час “у чорнай вазе мутнай ночы” з усіх сноў Алег памятае адзін – “разбілася ваза, пралілася вада, кветкі апалыя раскіданыя па падлозе ...”.

Тэма ночы ў вобразах графічных твораў даволі часта злучана са станам адзіноты: (“Ноч” (1990), “Танец адзінокага сэрца” (1993), “Поўня” (1992), “Разганяючы воблакі” (1992), “На краі зямлі” (1993), “Марскі вецер” (1993), “Я не хачу пра гэта казаць” (1993), “Сядзячы на камяні” (1994).

Разгледзець увесь спектр вобразаў у жывапісе, графіцы, паэзіі і прозе Алега Прусава праблематычна, ды і наўрад ці гэта неабходна. Іх дыяпазон вялікі. Да таго ж мастак з тых творцаў, чые работы не трапляюць у звыклых

схемы сюжэтно-вобразных інтэрпрэтацый і патрабуюць непасрэднага, індывідуальнага кантакту, асобаснага пагрузжэння, дотыку. Выдатна ўсведамляючы гэта, А. Прусаў разам з В. Ласмінскім імкнуліся не толькі прыцягнуць гледача феерычна яркімі і ўражлівымі назвамі сваіх выстаў, але і вельмі адказна, сур'ёзна і прафесійна працавалі над іх канцэпцыямі, арганізацыяй прасторы экспазіцыі, стварэннем афіш і буклетаў да выстаў і інш.

Характэрна, што А. Прусаў і В. Ласмінскі не толькі з захапленнем працавалі над праектамі сваіх выстаў, але зрабілі некалькі арыгінальных афіш і інсталяцый для тэатральных прэм'ер драматычнага тэатра імя Якуба Коласа. Усё гэта было часткай іх сумеснай працы над стварэннем ВЯЛІКАЙ МІФАЛОГІІ І ФАНТАЗІЙНАЙ ПРАСТОРЫ "Убікуса" і, канешне ж, над рэалізацыяй індывідуальных задум мастакоў.

Нягледзячы на слепату¹⁰, што прагрэсіравала, мастак працягваў працаваць да апошніх дзён жыцця. "Страту зроку кампенсавалі з дапамогай павелічальнага шкла, яна паступова станавілася ўсё мацней. Здолеў тварыць нават, калі амаль нічога не бачыў" [13, с. 6].

11 верасня 1996 г. Алег Прусаў трагічна памёр пасля працяглай хваробы. Кропка ў жыцці мастака, канешне ж, аказалася заўчаснай. Усяго 26 гадоў... Здаецца, што ён прадбачыў час свайго ранішняга адыходу, бо часта казаў: "Трэба спяшацца працаваць" [7, с. 222–227].

Заклучэнне. За сваё нядоўгае жыццё Алег Прусаў стварыў каля двухсот жывапісных і графічных работ. Ён змог адлюстраваць у сваіх творах той свет, у якім спрабаваў выжыць, у поўным сэнсе гэтага слова, захоўваючы ў душы гэту ўнікальную здольнасць – верыць у вялікую сілу чалавечых думак і пачуццяў. Жывапісныя творы А. Прусава літаральна прасякнуты паэтычнымі метафарамамі, кожная з якіх прадстаўляе нам яркія і неардынарныя вобразы. Архетыпы паэтычнага свету, што пададзены ў яго графічных мініяцюрах, таксама напоўнены глыбокім сэнсам і эмацыянальна вельмі выразныя.

У 1996–1997 гг. (пасля смерці мастака) выставы твораў А. Прусава адбыліся ў Віцебску, Полацку, Наваполацку. У 1997 годзе быў выдадзены другі зборнік вершаў "Саната для флейты: проза, вершы, паэтычныя мініяцюры, прытчы", у які ўвайшлі творы 1988–1996 гг. І толькі праз дваццаць гадоў – у 2017 годзе адбылася чарговая выстава жывапісу і графікі А. Прусава "Я ўваходжу ў гэты горад ..." у Ваенна-гістарычным музеі г. Лёзна, а таксама

выстава яго графікі "Прыўзняў край хмары" ў Віцебскім цэнтры сучаснага мастацтва. Сёння працы Алега Прусава знаходзяцца ў Музеі Марка Шагала ў Віцебску, у прыватных калекцыях і галерэях Беларусі, Расіі, Даніі, Швецыі, Германіі, Галандыі. Але асноўная частка твораў захоўваецца ў сям'і мастака.

За апошнія дзесяць год пляменнік А. Прусава Станіслаў змог не толькі сабраць і сістэматызаваць творчую спадчыну Алега, правесці атрыбуцыю некаторых не падпісаных кампазіцый, але і знайсці шэраг яго твораў у прыватных калекцыях. Быў арганізаваны не рэалізаваны ў свой час Алегам Прусавым выставачны праект "Месяц Ай", які з поспехам экспанавалася ў шэрагу гарадоў Беларусі (2018–2019).

Алег Прусаў вельмі адказна і крытычна ставіўся да сваёй творчасці, не цяпеў павярхоўнасці ў сэнсавай арганізацыі вобразаў. "Многія мяне не зразумеюць, – казаў мастак, – але баяцца гэтага, значыць ніколі нічога не стварыць. (...) Быць перакладчыкам сваіх работ з жывапісу я не магу... Я спрабаваў"¹¹.

ЛІТАРАТУРА

1. Прусов, О. Перед Вами мои работы [Электронный ресурс] / О. Прусов // Олег Прусов. Главная страница. – Режим доступа: <https://prusovsite.ru/main/>. – Дата доступа: 25.08.2019.
2. Міхневіч, Л. Жыццё як творчы акт / Л. Міхневіч // Калосьсе. – 1998. – № 6. – С. 87–89.
3. Прусов, О. Сны из левого глаза [Изоматериал]: живопись, графика / О. Прусов, В. Лосминский. – Витебск: Творч. группа «Убикус», 1994. – 4 с.
4. Виктор Лосминский, Олег Прусов: «Искусство – это другое государство, а не провинция нашего бытия» // Витьбичи. – 1995. – 8 июня. – С. 8.
5. Прусов, О. Каменный дождь [Изоматериал]: выставка творческого союза «Убикус», Витебск, 1993 / О. Прусов, В. Лосминский. – Витебск: Арт-центр Марка Шагала, 1993. – 4 с.; Прусов, О. Сны из левого глаза [Изоматериал]: живопись, графика / О. Прусов, В. Лосминский. – Витебск: Творч. группа «Убикус», 1994. – 4 с.
6. Базан, Л. Адлюстраваная рэальнасць / Л. Базан // Мастацтва. – 1996. – № 1. – С. 22–23.
7. Сідарэнка, Н.М. Цыбульскі Лісты ў адвечнае // Маладосць. – 1997. – № 8. – С. 222–227.
8. Картины Олега Прусава [Электронный ресурс] // Олег Прусов. Главная страница. – Режим доступа: <https://prusovsite.ru/paints/45/>. – Дата доступа: 25.08.2019.
9. Прусов, О. Картина / О. Прусов // Калосьсе. – 1998. – № 6. – С. 95–99.
10. Барт, Р. Миф сегодня / Р. Барт // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс; Универс, 1994. – С. 72–130.
11. Велимир Хлебников. Это было в месяц Ай... // Хлебников Велимир. Собрание сочинений: в 6 т. / В. Хлебников / под общ. ред. Р.В. Дуганова; Рос. акад. наук, Ин-т мировой литературы имени А.М. Горького; Общество Велимира Хлебникова. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. – Т. 2: Стихотворения. 1917–1922. – С. 37.
12. Прусов, О. Соната для флейты с марионеткой, 1988–1994 / О. Прусов. – Витебск: ПКП СІПІ-АРТ, 1994. – 92 с.
13. Бирюлькова, Л. Я вхожу в этот город / Л. Бирюлькова // Сцяг Перамогі. – 2017. – 28 крас. – С. 6.

Паступіў у рэдакцыю 12.10.2020

¹⁰ 3-за дыягназу цукровага дыябету, які быў пастаўлены А. Прусава дактарамі ўжо ў 11 год.

¹¹ 3 відэа інтэрв'ю з А. Прусавым і В. Ласмінскім, 1995 г.

СТАНОВЛЕНИЕ КУРАТОРСТВА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В БЕЛАРУСИ В 1990-Х ГГ. НА ПРИМЕРЕ ПРОЕКТОВ ГАЛЕРЕИ «ШЕСТАЯ ЛИНИЯ»

Кенигсберг Е.Я.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

В статье впервые в отечественном искусствоведении анализируется становление кураторства современного искусства в Беларуси в 1990-х гг. Материал является первым искусствоведческим исследованием проектов галереи «Шестая линия», одной из первых независимых галерей сегодняшнего искусства нашего государства, действовавшей в Минске с 1992 по 1998 год. Изучение сохранившихся архивных материалов галереи, отзывов прессы, интервьюирование кураторов и художников дало возможность осмыслить процессы становления кураторства в Беларуси в 1990-х гг., осмыслить выставки и акции, выявить творческие стратегии художников и кураторов проектов. Исствоведческий анализ наиболее значимых кураторских проектов, осуществленных в галерее, позволил сделать вывод о том, что в галерее «Шестая линия» в 1992–1998 гг. были апробированы новые на тот момент для Беларуси модели проектно-художественной кураторской деятельности: куратор и художник как равноценные авторы проекта, куратор-исствовед как автор идеи, куратор-администратор, куратор-экспозиционер, художник как куратор выставки или проекта.

Ключевые слова: галерея «Шестая линия», куратор, художник, проект, выставка, акция, современное искусство.

(Искусство и культура. – 2020. – № 4(40). – С. 20–28)

SHAPING CONTEMPORARY ART CURATORSHIP IN BELARUS IN THE 1990S ON THE EXAMPLE OF SIXTH LINE GALLERY PROJECTS

Kenigsberg E.Ya.

Education Establishment “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk

In the article E.Ya. Kenigsberg for the first time in the domestic art history analyzes the shaping of contemporary art curatorship in Belarus in the 1990s. The material represents the first art history study of the projects of Sixth Line Gallery, one of the first independent galleries of contemporary art in Belarus, which operated in Minsk between 1992 and 1998. The study of the archival materials of the gallery, press reviews, interviewing curators and artists made it possible to comprehend the processes of shaping curatorship in Belarus in the 1990s, to analyze exhibitions and events, to identify creative strategies of artists and project curators. An art history analysis of the most significant curatorial projects that were carried out in the Gallery allowed us to conclude that the models of project and art curatorial activity new for Belarus at that time: the curator and the artist as equal authors of the project, the art historian curator as the author of the idea, the administrator curator, the exhibitor curator, the artist as the curator of the exhibition or project were tested at Sixth Line Gallery in 1992–1998.

Key words: Sixth Line Gallery, curator, artist, project, exhibition, event, contemporary art.

(Art and Cultur. – 2020. – № 4(40). – P. 20–28)

Становление кураторства современного искусства в Беларуси началось в 1990-х годах, что связано с возникновением первых независимых галерей («Соляные склады» и «У Пушкина» в Витебске, «Шестая линия», «А.В.» в Минске и др.). Кураторами неформальных

выставок, художественных акций и фестивалей, выставок неофициального искусства выступали чаще всего сами художники или искусствоведы. Актуальность темы исследования обусловлена недостаточной изученностью и отсутствием обобщающих научных

Адрес для корреспонденции: international@bdam.by – Е.Я. Кенигсберг

трудов, комплексно раскрывающих проблему становления и развития кураторской проектно-художественной деятельности в сегодняшнем изобразительном искусстве Беларуси конца XX – начала XXI в.

Цель исследования – выявление и анализ многокомпонентной проектно-художественной деятельности кураторов выставок и выставочных проектов современного изобразительного искусства конца XX в.

Галерея «Шестая линия» была создана в Минске в 1992 году по инициативе художников Виктора Петрова, Игоря Кашкуевича и Алексея Жданова, став своеобразным структурным подразделением фирмы «Белтехнология и М», специализировавшейся на машиностроении. «Шестая линия» – новая некоммерческая галерея, расположившаяся в девятом корпусе Белорусского государственного политехнического института (ныне Белорусский национальный технический университет) на улице Якуба Коласа и получившая наименование (по предложению художника Алексея Жданова) благодаря одному из минских топонимов – 2-й улицы Шестая Линия, частично сохранившейся на карте сегодняшнего Минска. Эта улица до Второй мировой войны заканчивалась вблизи здания галереи «Шестая линия».

В документальных источниках – плакатах, пригласительных, пресс-релизах разных лет – можно найти несколько вариантов названия выставочного пространства: галерея современного искусства «Шестая линия» (с 1992), центр модернистского искусства (три выставки 1994 года), независимый центр авангардного искусства (1995), галерея «Шестая линия».

Выставка белорусских художников-авангардистов. Первой экспозицией актуального искусства новорожденной галереи стала выставка белорусских художников-авангардистов в сентябре 1993 года. Вниманию зрителей предлагалось всё еще непривычная альтернатива – концептуальные высказывания, преимущественно в абстрактной живописи Владимира Акулова, Егора Галузо, Жанны Грак, Андрея Дурейко, Алексея Жданова, Александра Забавчика, Игоря Ермакова, Артура Клинова, Тодара Копши, Валентина Нуднова, Натальи Рачковской, Анатоля Ржеусского, Александра Родина, Алесь Тарановича (Алесь Эротича), Максима Тыминько, Валерия Песина, Виктора Петрова, Андрея Плесанова, Кирилла Хлопова и других, а также керамические объекты Лявона Трацевского, Григория Протасова, Ирины Ковалёвой. Восприятию бессюжетных

композиций, непривычных символов, необычных ракурсов способствовали музыкальные импровизации в джаз-рок-авангарде известной группы «Князь Мышкин».

Срез новейшего искусства независимой Беларуси был представлен разными поколениями авторов – сложившимися мастерами андеграунда, сознательно отказавшимися от устоев соцреализма еще в 1970-е годы, и совсем молодыми художниками, начинавшими в 1990-е свой творческий путь. После Первой республиканской выставки нетрадиционного искусства «Панорама» (Минск, 1989), где впервые открыто экспонировались произведения членов неофициальных групп «4-63», «Плюрализ», «Бисмарк», «Галіна», «Форма», творческого объединения «Квадрат», сообщества «БЛО», андеграундное, авангардное, новейшее современное искусство не было представлено на специально сформированных выставках. Галерея «Шестая линия» выставкой белорусских художников-авангардистов начала новый отсчет в презентации современного искусства независимой Беларуси.

К сожалению, архивы галереи 1992–1993 годов почти не сохранились, документация выставок стала вестись несколько позже. Следует отметить, что имеющиеся архивные материалы галереи недостаточно систематизированы и изучены, документация собиралась непрофессионально и бессистемно, многие материалы не имеют подписей, наблюдается путаница в хронологии выставок, в данных участников экспозиций, в датировках публикаций.

Акция перманентного искусства «ZEBAR». 1994 год начался с акции перманентного искусства «ZEBAR», искусствоведческое сопровождение которой осуществляла Ольга Копенкина. В акции приняли участие Егор Галузо, Наталья Залозная, Владимир Зленко, Светлана Зябкина, Игорь Ермаков, Екатерина Калашникова, Игорь Кашкуевич, Александр Кирель, Тодар Копша, Витольд Левченя, Андрей Логинов, Эдуард Мартинес-Соколовский, Валентин Нуднов, Людмила Русова, Виктор Савченко, Ольга Сазыкина, Алесь Таранович, Игорь Тишин, Виктор Петров, Владимир Федоров, Алена Харламова.

Целью акции была социализация художников и их прямая коммуникация со зрителем. Художники получили возможность в течение недели создавать новые работы непосредственно в пространстве галереи – в общей «мастерской», а зрители могли собственными глазами увидеть процесс творчества авторов

авангардного направления, задать им вопросы, стать своеобразными соавторами произведений.

В архиве галереи сохранились два машинописных листа с анонимной концепцией акции перманентного искусства «ZEBAR»: «Акция – шанс нарушить священные правила игры, приоткрыть то, что навсегда остается тайной, ввести зрителя в художественное пространство, сделать его свидетелем творчества, превратить художественный процесс в коммуникативный акт. Галерея становится в буквальном смысле художественным пространством: живым, творящим, коммуникативным, существующим по естественным законам, и, как всё живое, оно непредсказуемо и полно неожиданностей, ибо в непредсказуемости путей – возможность рождения направлений будущего» [1].

Свободная и творческая атмосфера содействовала спонтанным жестам, острым дискуссиям, совместному творчеству. Так, например, Ольга Сазыкина и Виктор Савченко разделили и в переносном, и в буквальном смысле слова один холст, создав на нем две работы, объединенные общим названием «Стать облаком, или Посвящается всем воздушным змеям, погибшим во время Второй мировой войны». Молодые художники Владимир Зленко, Светлана Зябкина, Андрей Логинов провели акцию «Зачатие», продемонстрировав собственное понимание путей рождения нового и светлого мира будущего через потрясения настоящего.

«Экзистенциально одинокими казались художники, устроившие акцию перманентного творчества в галерее “Шестая линия”, демонстрировавшие творческий процесс публике и друг другу. Заметным нюансом оказалась верность художников картине как неприкосновенной форме изобразительного искусства и использование ее возможностей быть инсталляцией, объектом, реди-мейдом и некоей формой, рождающей новое пространство, в котором художник чувствует себя защищенным» – писала О. Копенкина в 1995 году в московском «Художественном журнале» [2, с. 67–68].

Произведения, возникшие в результате акции перманентного творчества, составили экспозицию выставки. Важнейшими характеристиками всего проекта стали единство и различие: единство времени, пространства и действия; различие концептуальных, художественных и коммуникативных высказываний каждого из участников.

Выставка «Мир на квадратных километрах». Важной вехой в современном

искусстве Беларуси стала персональная выставка живописи Шуры Родзима (Александра Родина) «Мир на квадратных километрах» (март 1994). Высказывание А. Родина, приведенное на первой странице черно-белого буклета, выпущенного к выставке, прозвучало как манифест художника: «Погружаясь в тонкие миры структур чистого сознания, преодолевая ошибочные начинания внешних существ, пытаюсь пластически увязать таинственные нити бесформ с трансцендентными неизмеримых состояний бытия» [1]. Как считал Алексей Андреев, написавший текст к буклету выставки, «бессмысленно ставить на путях познания шлагбаумы – они не работают» [1]. Выставка не только представила особые ментальные, структурные и концептуальные связи, поиски и сомнения художника за последние 10–15 лет, но и стала одним из факторов, определившим вектор его дальнейшего движения. При всех сложностях восприятия тогдашним зрителем такой насыщенной экспозиции, перегруженной смыслами и лишенной подсказок в виде подписей к работам и разъясняющих кураторских (или) искусствоведческих текстов, выставка была воспринята положительно. Соседство почти фотографической точности в изображениях и сознательное гипертрофирование деталей или отдельных структурных элементов, объемность и многозначность, метафоричность и динамичность произведений оказывали завораживающее воздействие.

Именно в буклете этой выставки впервые в документации галереи «Шестая линия» появляется слово «куратор» – им названа Алёна Дорошевич. Ни кураторской концепции, ни кураторского высказывания к данной выставке не сохранилось. В последующих экспозициях этого года – выставке интуитивной живописи Игоря Ермакова «Я свет и тьма» (апрель 1994), персональной выставке Леонида Щемелёва (май 1994), выставке живописи Валерия Песина «Деревья под дождем» (июнь 1994) – лишь в последней указан куратор, и это опять Алёна Дорошевич. Любопытно, что текст для буклета выставки Игоря Ермакова написал Алесь Таранович, выставки Валерия Песина – Ольга Копенкина. При исследовании архивных документов галереи «Шестая линия» не были выявлены кураторские тексты Алёны Дорошевич, таким образом, можно достаточно уверенно утверждать, что она выполняла роль куратора-администратора, отвечавшего за процессы организации и коммуникации.

Проект «Sequenda». Согласно идее студентки-искусствоведа Белорусской

государственной академии искусств Надежды Короткиной, проект «Sequenda» (октябрь 1995) должен был наглядно продемонстрировать взаимосвязь скульптуры как классического вида искусства и фотографии, которая в Беларуси в середине 1990-х годов еще не всегда понималась как вид искусства. Беломраморная камерная серия «Мраморный человек» и пластическая композиция «Двое» Константина Селиханова отсылали к классическим образцам скульптуры. Пластические объекты мифологических структур «Белое окно», «Дерево жизни», «Начало», «Космос» Игоря Зосимовича, подсвеченные определенным образом, приобретали дополнительное измерение и графичность, не свойственную скульптуре. Черно-белые, фрагментарные, чаще бессюжетные снимки Владимира Парфенка из разных серий («Lucida momenta», «Без названия (из серии “Хокку”）」, «Без названия. 4/1992», «Причудливой мелодии не доставит нашим желаниям») напоминали о статике запечатленных моментов и о символической неподвижности пластических объектов. Скульптура и фотография, по утверждению Н. Короткиной [3], впервые и непривычно выставленные в одном пространстве, создавали синтетическую экспозицию, объединенную светом, тенью, пятном, линией.

Перспективной амбициозной целью Надежды Короткиной как куратора-дебютанта, контактировавшего с отдельными представителями минской школы фотографии, было включение белорусской фотографии в контекст современного искусства. Следует заметить, что интерес иностранных кураторов, коллекционеров, галеристов к фотографии СССР, и к белорусским фотоадам в частности, стал активно проявляться во время перестройки. С конца 1980-х годов снимки белорусских фотографов экспонировались на крупных зарубежных выставках, среди которых «New Soviet Photography» («Новая советская фотография»; Оденсе, Дания; Стокгольм, Швеция; Хельсинки, Финляндия; 1988–1990), «Photo Manifesto: Photography of Perestroika» («Фотоманифест. Фотография перестройки»; Нью-Йорк, США, 1990), «Aspects of Contemporary Soviet Photography» («Аспекты современной советской фотографии»; Норт Дартмут, США, 1990). После распада СССР началась достаточно активная презентация работ фотографов независимой Беларуси за рубежом: выставка «Современная белорусская фотография» в 1993 году экспонировалась в Варшаве, Кракове, Вроцлаве, Белостоке (Польша), «Three from Minsk» («Трое

из Минска»: Валерий Лобко, Виктор Журавков и Владимир Парфенко) в том же году была показана в Висбю (Швеция), в 1994 году в Сопоте (Польша) была представлена выставка «Nowa Fotografia Bialoruska» («Новая белорусская фотография») и, наконец, выставка «Fotografie aus Minsk» («Фотография из Минска»), кураторами которой выступили Эв Фишер и Барбара Барш, в 1994 году была продемонстрирована в галерее Института связей с зарубежными странами в Берлине (Германия) [4, с. 19–20].

Целеполагание Надежды Короткиной можно объяснить относительной герметичностью искусствоведческой среды Беларуси, едва ли контактировавшей с кураторскими и искусствоведческими сообществами, действовавшими в мировом поле современного искусства.

Выставка «Sequenda» – в переводе с латыни «а затем» – должна была представить новые языки искусства и стать катализатором идей и форм. Проект реализовали в рамках гранта белорусского представительства Фонда Сороса.

Акция «Описание жизни Андрея Воробьева». Акция «Описание жизни Андрея Воробьева» состоялась 13 июня 1996 года. Художник вписал в пространство галереи вытянутый прямоугольник из длинной и узкой бумажной белой ленты, исходящей из деревянного барабана. Ряды бумаги были неплотно размещены в несколько рядов на основе. Конструкция напоминала огромный свиток, размотанный, разорванный кое-где на части и небрежно надставленный прямоугольниками коричневатой или голубой бумаги. Рисунок свитка был везде одинаков: черный – где-то более, где-то менее отчетливый штамп-отпечаток детской фигуры, негативное изображение автора в детстве. Рисунок сопровождался подписями на белорусском языке («мне один год», «мне 10 лет», «Я хорошо себя помню в это время», «мне 18 лет», «Я поступил! Какая радость!», «Пошел в армию», «Свадьба», «Наша группа в мастерской БелАИ», «Я мечтал» и др.), пестрел датами. Неподвижный ребенок как будто бы двигался, забегал на пережегавшие ленту разноформатные рисунки разных лет, черно-белые фотографии из семейного альбома, похвальные грамоты, страницы из школьного дневника, объявления. Каждый отпечаток соответствовал прожитому дню. Над очередной фигуркой лента заканчивалась надписью «13.06.1996. Сегодня открытие».

Андрей Воробьев презентовал концептуальное осмысление собственного

жизненного пути. Отпечаток черной фигуры, не увеличивающийся в размере на протяжении многих лет, включенных в описание, обобщал путь и напоминал о последовательности движения вперед. Монотонный сюжет заставлял обращать внимание на авторские комментарии и артефакты, принявшие на себя роль информационного ресурса. Акцию «Описание жизни Андрея Воробьева», инициированную искусствоведом и куратором Михаилом Борозной, можно считать первой коммуникативной моделью концептуальной направленности, связавшей частную биографию художника, историческую хронику и нынешнюю эпоху. Ранее в поле современного искусства Беларуси такого рода коммуникационные процессы и нарративные линии отсутствовали.

Проект «Новые банкноты, или Белорусский реализм». Проект Тимофея Изотова «Новые банкноты, или Белорусский реализм» (октябрь 1996) был осуществлен при поддержке белорусского представительства Фонда Сороса. Автор в ироничной форме обращался к новым денежным знакам, введенным в обращение в 1994 году, заменяя или дополняя по собственному разумению изображения на купюрах. По мнению Ольги Копенкиной, курировавшей проект, выставка была посвящена теме «материальной зависимости художников и искусства» и носила «коммерческий характер, потому что ее темой стали деньги» [3]. Тимофей Изотов создал 13 классических по технике (холст, масло) полотен, каждое из которых имело собственное название («Гусеница», «Куколка», «Насекомое», «Венера», «В жаркий полдень», «Разъезд», «Памятник архитектуры XIX века», «Атланты и кариатиды», «Новый Гулливер», «Ясь», «Канюшина», «Грудной позвонок») и собственный номинал от 10 рублей до 1.000.000. На наклоненных стендах, задрапированных красной или зеленой тканью, были выставлены 12 работ (одна была изъята по цензурным соображениям) на низком подиуме в центре зала хаотично были разбросаны съедобные облатки-монеты. «Эксперимент Тимофея Изотова, на мой взгляд, основан на том, чтобы поменять местами определяемое и определенное: ценность сделанных им банкнот определяется не цифровым номиналом на них, а качеством картинок, которые обычно служат только фоном для денег», – убежден критик Юрась Борисевич. Сам же Тимофей Изотов отнес свои работы к «арт-маразму» [3].

Бумажные банкноты привычно используются каждым человеком, отличающим их

друг от друга по номиналу, размеру, цвету. Изображение на банкноте, сюжет, художественный образ рядовому плательщику интересны, как правило, при появлении новых денег, будь то незнакомые платежные средства той или иной страны или купюры собственной страны, меняющей денежные знаки. Замена или ироническое дополнение объектов на банкнотах, изменение их формата, применение классической техники живописи, выполненные Тимофеем Изотовым, были любопытной, но сильно запоздавшей попыткой искусственной пересадки вариации поп-арта на белорусскую почву.

Проект «По ту сторону банальности». Новый, 1997 год, в галерее «Шестая линия» начался с проекта Игоря Савченко «По ту сторону банальности», созданного в сотрудничестве с молодым искусствоведом Надеждой Короткиной, выполнившей роль идеолога и экспозиционера [3]. Игорь Савченко представил 102 произведения, из которых 82 были черно-белыми фотоработами с авторскими подписями из малоизвестной белорусскому зрителю серии «Комментированные ландшафты» (1994–1995), и 20 так называемых текстовых фотографий, имеющих такие же признаки снимков, как и другие серии, но содержащие только подписи к изображениям, но не само изображение. Все выставленные фотоработы были желатино-серебряными отпечатками на матовой фотобумаге с баритовой подложкой, имели один и тот же размер и были одинаковым способом – без рам, с помощью четырех гвоздей в углах каждой работы – в нелинейном порядке прикреплены к стенам и полу. Небольшой размер снимков (примерно 10,5x16 см), непривычные с точки зрения неискушенной публики сюжеты изображений, угловатый нечеткий почерк Игоря Савченко, сложная схема развески значительно затрудняли визуальное восприятие.

Три источника света точечно освещали галерею в строго определенных местах. Необходимо было сделать ряд усилий, чтобы попытаться понять экспозицию, напоминавшую прямоугольные сотовые конструкции, рассыпанные по залу звучащей музыкой Вагнера. Выбор фрагмента «Полет Валькирии» из знаменитой оперы «Валькирия» не был случаен. «Сложное взаимодействие индивидуального и коллективного мифов в искусстве, условность граней, разделяющих обыденное и гениальное начала, и, наконец, элементы абсурда как дань настоящему моменту истории – именно в этом ареале следует искать

закономерность», – гласил текст-эпиграф к либретто, прикрепленному к стене [1]. От прямоугольника либретто узким веером к противоположной стене тянулся широкий веер нитей, словно лучи солнца от нарочито желтой лампы, подсвечивающей текст.

«Комментированные ландшафты» – пограничная фотосерия Игоря Савченко, ознаменовавшая постепенный отказ автора от фотографирования. Сюжеты снимков, сделанных фотоаппаратами «Вилия» и «Зоркий» вблизи Минска – в Ждановичах, на Минском море, в Дроздах, кажутся случайными, как будто бы автор по рассеянности нажал на затвор, не особо задумываясь о результате и качестве съемки. Так, торопясь, на бегу, но все же подробно в последний раз снимают дорогу к дому, который скоро будет покинут навсегда. Перелески, край отбойника на заснеженном шоссе, река в зеленой кайме деревьев, столб на пустыре, рельсы, сужающиеся вдаль... Кажется, что важен не сюжет, а текст – воспоминание о том, что было, чего не было или не будет: «Та, которая сейчас откроет свое окно ему навстречу», «Луна, которая сегодня ночью будет стоять прямо над этой дорогой», «Попытка перехватить обессилевший солнечный свет, который устремился к ее окну в надежде найти там пристанище до завтрашнего утра». Но для Савченко важны и примитивность камер, и особый тончайший побудительный момент конкретного мгновения, вызвавший стремление взять в руки именно этот фотоаппарат и нажать на кнопку спуска именно в этой точке, и настроение момента рождения текста к кадру.

«По ту сторону банальности» – проект не о банальности, если понимать под банальностью высказывание, лишенное оригинальности. Антоним банальности, ее противоположность – незаурядность. Но Игорь Савченко не показывает ни подавляющую рутинность повседневных действий, ни выдающуюся незаурядность гениальных поступков, он демонстрирует результаты практического эксперимента по поэтизации остановленного мгновения. Вербализация визуального крайне важна для И. Савченко, таким образом он создает авторскую идентичность, структурирует собственную реальность, формирует новые смыслы.

В своем биографическом списке Игорь Савченко позиционирует «По ту сторону банальности» как персональную выставку, замечая в скобках «совместный проект с Надеждой Короткиной» [5]. По словам Н. Короткиной, «идея сделать проект» возникла у нее «на основании изображений», выбор

которых был «обусловлен хронологическими причинами» [3]. «Комментированные ландшафты» – серия продуманная, цельный и самодостаточный проект. История кураторства знает немало примеров использования серий и даже выставок художников в крупных, тщательно выверенных кураторских проектах. В данном конкретном случае, поскольку архивный поиск не выявил ни четкой кураторской концепции, ни текстов к проекту авторства Н. Короткиной, необходимо согласиться с ее позиционированием себя как экспозиционера [3]. Проект «По ту сторону банальности» стал наглядным примером превалирования нарративного мышления художника над усилиями начинающего куратора.

Выставка «Путешествие с фонарем в глубину замыслов». В последний день февраля 1997 года в галерее открылась выставка «Путешествие с фонарем в глубину замыслов», задуманная как персональная экспозиция Тодара Копши, яркого представителя белорусского авангарда, творчество которого до сих пор недостаточно изучено. Кураторские функции выполнял во многом определявший политику галереи художник и перформер Виктор Петров, друживший с Копшей. Во время трехдневного монтажа стало понятно, что «малевидлы» Тодара Копши, как их назвал поэт Алесь Рязанов в буклете к выставке, занимают не весь объем галереи. По взаимному согласию в экспозицию была включена живопись Виктора Петрова, и «Путешествие с фонарем в глубину замыслов» стало выставкой двух авторов.

Тодар Копша представил живописные произведения сюрреалистического характера и коллажи в стилистике оп-арта, созданные чаще всего из журнальных цветных репродукций. В манифесте к выставке он писал: «Искусство общественно необходимо и обязательно. Цивилизация без мечты (а живопись одна из форм мечты – миф) должна закостенеть и замереть; мечты художника владеют даром забегать вперед, дальше, чем завтра и послезавтра, именно потому, что они не предвидены и не связаны с дискурсивной мыслью, конкретной необходимостью. (...) Мое творчество держится на трех китах – сила, тайна, печаль. Сила – это несогласие, сила – это против, сила – это наступление. Это состояние, когда движешься вперед, не обращая внимания на град пуль, когда смеешься в лицо убийце. Тайна, таинство – не имеет формы и содержание нельзя увидеть, услышать, потрогать или понюхать. Это невыразимая задача. Бесконечная печаль – грусть – одиночество – один на один с кошмаром (...)» [1].

Для Тодара Копши, ограниченного физически, основополагающими были интеллектуальный подход, эмоциональный настрой, логическое построение формы и образа, поэтическое осмысление реальности. Его работы раскрывали живой интерес художника к окружающему миру, образность мышления, демонстрировали индивидуальные методы познания и переработки информации, способы передачи творческого импульса и формирования энергетического поля произведений.

Виктор Петров именно на этой выставке впервые экспонировал работу «Монахи Дзэн», позже названную им «Апокалипсис. Предупреждение» – объемное произведение размером 430x445 см, выполненное маслом на бумаге. Это творение, нигде не показывавшееся после 1997 года, а также несколько малоформатных монохромных живописных произведений, представленных на выставке «Путешествие с фонарем в глубину замыслов», были включены куратором Михаилом Борозной в проект «Kodex» Павильона Республики Беларусь на 54-й Венецианской биеннале в 2011 году [6].

На открытии Виктор Петров выступил с перформансом, играла музыкальная группа NRM [7, с. 9]. Выставка «Путешествие с фонарем в глубину замыслов», с 28 февраля по 21 марта 1997 года презентовавшая индивидуальные миры и мифологии Тодара Копши и Виктора Петрова, стала одной из самых заметных творческих акций современного искусства Беларуси конца 1990-х годов.

Выставка «Традиции и эксперименты». С 23 мая по 20 июня 1997 года в «Шестой линии» можно было увидеть выставку «Традиции и эксперименты», имевшую подзаголовок «Международная выставка проектов современного искусства». Экспозиция была организована при поддержке Польского института в Минске. Идея совместной выставки появилась во время фестиваля «In-Formation'96», проходившего в Витебске в 1996 году, где были представлены обширная коллекция работ художников Флюксуса, произведения художника мейл-арта, теоретика современного искусства Анастасия Богдана Вишневецкого и последователей его теории так называемого «тейп-арта» – художников Анджея Домбека, Тадеуша Мысловского, Нины Дунина, Леопольда Деки, Грейс Кольч, Эулалии Домановской [8, с. 89–90].

Эулалия Домановска, имевшая опыт кураторской деятельности в международных проектах, отвечала за интернациональную составляющую выставки «Традиции и

эксперименты». Ее кураторская стратегия заключалась во введении в контекст мирового искусства имен сегодняшних польских авторов. Основополагающей частью экспозиции стали документация работ и произведения известных художников – представителей международного течения Флюксус Бена Вотье (Франция), Ларри Миллера (США), Джеффри Хендрикса (США); участника международной выставки Construction in Process III (Лодзь, Польша, 1990) Луиджи Пасотелли (Италия), работавшего в визуальной поэзии; художника, издателя, куратора Юргена О. Ольбриха (Германия), представителя конкретной и визуальной поэзии, мейл-арта и копи-арта, участника всемирной выставки современного искусства «documenta 8» (1987); поэта и художницы сюрреалистического направления Эрны Розенштейн (Польша). Им вторили концептуально близкие работы нынешних польских художников Ришарда Луговского, Анджея Домбека, Анджея Урбаньского, Эулалии Домановской, Веслава Лучая, Павла Новака и американских авторов польского происхождения Тадеуша Мысловского, Катажины Черпак, Леопольда Деки, Грейс Кольч. Таким образом, был показан интернациональный контекст современного искусства Польши и создана международная компонента выставки. Куратор Эулалия Домановска настаивала на том, что отличительной чертой «Традиций и экспериментов» является «то, что объекты традиционного искусства, такие, как живописные полотна, графика и скульптура, составляют только незначительную ее часть. Большинство работ, представленных в экспозиции, можно назвать экспериментальными в самом широком значении этого слова» [1].

Как локальная часть вошли произведения белорусских художников Людмилы Русовой, Ольги Сазыкиной, Игоря Савченко, Сергея Бабарико и Витольда Левчени. Следует отметить, что тяга к эксперименту, стремление к созданию синтетических произведений, концептуальный подход в высшей степени присущи, например, Людмиле Русовой и Ольге Сазыкиной. Так, в этой выставке проектов современного искусства Ольга Сазыкина презентовала проект «Единица персонального измерения», ставший точкой отсчета в работе художницы с личными посланиями как художественными медиа и постижением времени с их помощью. Инсталляция представляла собой ткацкий станок, восстановленный по памяти народным умельцем из Гродненской области. Возле станка располагалась лавка и корзина с рабочим материалом – письмами

и ножницами. Бесконечное движение руки ткачихи похоже на движение руки при письме, а процесс создания тканого полотна подобен переписке с внешним миром. Эти аналогии О. Сазыкина положила в основу проекта. Из сохраненных старых писем друзей и близких, разрезанных на длинные ленты, ткалось вполне читабельное полотно – переплетенные нити мыслей, смыслов, идей. Рандомно вплетенные части писем на разных языках сформировали новый международный контекст, использующий исторический аспект ремесленных умений, утилитарные предметы, обыденные события в концептуальном мире современного искусства. Осмысление рукописных посланий как медиа можно проследить в дальнейшем творчестве О. Сазыкиной – инсталляции «Диалог, или Скатерть из лепестков» (1997), проекте «Бременский дневник» (1998) и других проектах [9, с. 70–73].

Людмила Русова показала заключительную часть проекта «Мумифицированное письмо». Проект, насыщенный ритмами, графическими структурами, событийными элементами, продемонстрировал перформативность видения художницы. Вербальная работа Игоря Савченко – текстовые фрагменты и фразы на прозрачной бумаге, закрепленные на стеклах огромных окон галереи, создавали иную реальность, акцентировали кратковременность события на фоне постоянной изменчивости природных явлений.

Международная выставка проектов современного искусства «Традиции и эксперименты» – удачный опыт интернационализации интеллектуальных составляющих нынешнего искусства.

Проекты молодых художников. Любопытным событием стал проект Инны Каюты «Тропою Креса», экспонировавшийся в галерее «Шестая линия» в ноябре 1997 года. По словам куратора Ольги Копенкиной, проект «находится в русле традиционных дискуссий авангарда XX века об истоках творчества, его началах и концах, оригинальности и повторяемости произведения, его пути от рождения идеи до воплощения в материальном знаке, о необходимости или исчерпанности этого знака, о вечной новизне творческого акта, реализуемого в живописном священнодействии, и его воспроизводимости» [1]. Инна Каюта попыталась развить идею о жизни человека как отражении пути в пространственных лабиринтах. Метафизические и спиритуальные связи пути и пространства художница выразила в геометрической фигуре каркаса пирамидальной

формы и в распечатанных на цветном принтере фрагментах работ из серии «Тропою Креса». Путь, закодированный в пространстве, терялся в повторах и проявлялся неожиданными отрезками в полной темноте, при выключенном свете. Инна Каюта показала то, что она понимала как единственно верное направление движения художника в пространстве. Авторская концепция и художественное воплощение проекта были недостаточно поддержаны кураторской составляющей, что привело к неубедительному высказыванию, плохо считываемому зрителем.

Проект Виталия Трофимова «GRAFFITI», продемонстрированный с 3 января по 13 февраля 1998 года, был результатом совместной работы трех студентов Белорусской государственной академии искусств: художника-сценографа Виталия Трофимова и искусствоведов, начинающих кураторов Дениса Романовского и Ольги Позняк. Обращение к теме граффити, популярному явлению молодежной субкультуры Запада, выглядело закономерным. Художник представил серию холстов разного размера, каждый из которых назывался «Фрагмент». Фрагменты, содержащие надписи, линии, рисунки, указатели, странные портреты, остатки небрежно сорванных афиш, а также разбросанные по залу раскрашенные автомобильные шины создавали городское пространство, открытое для всех. На вернисаже Виталий Трофимов выступил в роли типичной для туристических мест крупных европейских городов живой скульптуры, меняющей позу через определенный промежуток времени, и провел акцию, характерную для работников белорусских жилищных служб, закрасив белой, в тон стены, краской, одну из работ. На закращенном произведении появилась табличка «Писать на стенах запрещается», на которую сбоку крупным шрифтом была добавлена частица «Не», отчего надпись приобрела противоположный смысл. По утверждению кураторов, выставка представляла «иллюзию во фрагментах» и последовательно выдавала желаемое за действительное [3]. Сам же художник ставил вопросы о том, почему рисуют или не рисуют на стенах, и его выставка стала аллюзией на тему городских пространств.

Заключение. Современный кураторский дискурс начал формироваться за рубежом во второй половине XX в. С конца 1960-х гг. выставочное пространство становится не просто помещением, где экспонируется то или иное произведение искусства, но благодаря

деятельности первых независимых кураторов «местом, в котором это произведение адаптировалось и изменялось в соответствии с контекстом каждой конкретной выставки» [10, с. 25]. В 1990-х гг. куратор становится признанной и значимой фигурой современного искусства.

В Беларуси кураторство начало развиваться после обретения республикой независимости в 1991 году. Так, в галерее «Шестая линия» в 1992–1998 гг. были апробированы новые на тот момент для страны модели проектно-художественной кураторской деятельности: куратор и художник как равноценные авторы проекта, куратор-искусствовед как автор идеи, куратор-администратор, куратор-экспозиционер, художник как куратор выставки или проекта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кенигсберг, Е.Я. Галерея «6-я линия». 1992–1998 [Электронный ресурс] / Е.Я. Кенигсберг // Творческое объединение «Студенческий центр современного искусства "Alla prima"». –

Режим доступа: <http://allaprima.by/галерея-6-я-линия-1992-1998/>. – Дата доступа: 24.03.2015.

2. Копенкина, О. Неизвестная Европа, или Оправдание пустоты / О. Копенкина // Художественный журнал. – 1995. – № 6. – С. 67–68.

3. Art-Gallery 6. Line [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/channel/UCDvEj_H4cUA4vMSA8X3CvWQ/videos?view=0&sort=dd&shelf_id=0&pbjreload=10/. – Дата доступа: 29.07.2019.

4. Кенигсберг, Е.Я. Выставочный проект в современном изобразительном искусстве Беларуси (на примере белорусско-немецких выставочных проектов 1990-х – 2010 г.): монография / Е.Я. Кенигсберг. – Минск: БГАИ, 2013. – 160 с.

5. Игорь Савченко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://igor-savchenko.com/frames.htm>. – Дата доступа: 24.07.2019.

6. Проект «Кодех». Павильон Республики Беларусь на 54-й Венецианской биеннале 2011. – Минск, 2011. – 56 с.

7. Віктар Пятроў: “Жыву пакуль тут”... // Наша Ніва. – 1997. – 7 крас. – С. 9.

8. Копенкина, О. Выставки / О. Копенкина // Художественный журнал. – 1996. – № 13. – С. 89–90.

9. Кенигсберг, К. Галоўная ідэя тварэння – творчасць (канцэптуальныя праекты Вольгі Сазыкінай) / К. Кенігсберг // рARTisan. – 2004. – № 3. – С. 70–73.

10. О’Нил, П. «Культура кураторства и кураторство культур(ы)» / П. О’Нил. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 272 с.

Поступила в редакцию 26.02.2020

ОФОРМЛЕНИЕ КОМИТЕТА ПО БОРЬБЕ С БЕЗРАБОТИЦЕЙ. ОСОБЕННОСТИ ПРОЕКТА И РЕАЛИЗАЦИИ

Силина А.В.

Учреждение «Государственный архив Витебской области», Витебск

Приезд Казимира Малевича в Витебск осенью 1919 года коренным образом изменил жизнь Народного художественного училища. Оформление Комитета по борьбе с безработицей было первой большой показательной работой приверженцев супрематизма, будущих членов Уновиса. Проект «юбилейного украшения мастерских Комитета по борьбе с безработицей» был указан как совместная работа К. Малевича и Л. Лисицкого. Художники декорировали здания Комитета, зал городского театра, создали супрематические знамена.

В исследовании сформулированы вопросы, связанные с оформлением и не решенные до сих пор. В частности, в разных источниках указано неодинаковое число украшенных зданий. Особое внимание в статье уделено сравнению эскиза декорирования и реализованного оформления. Ряд источников показывает, что проект и выполненное украшение отличаются.

Сохранившиеся немногочисленные документы не позволяют нам в полной мере реконструировать оформление всех мастерских, однако дают основание для дальнейших рассуждений и предположений. Анализ известных материалов с привлечением недавно опубликованных документов помогает иначе взглянуть на данную тему.

Ключевые слова: *Витебск, Витебское народное художественное училище, К. Малевич, супрематизм, Уновис (Утвердители нового искусства), оформление Комитета по борьбе с безработицей.*

(Искусство и культура. – 2020. – № 4(40). – С. 29–34)

DECORATION OF THE COMMITTEE FOR UNEMPLOYMENT COMBATING. FEATURES OF THE PROJECT AND THE IMPLEMENTATION

Silina A.V.

State Archive of Vitebsk Region, Vitebsk

Kazimir Malevich's arrival in Vitebsk in the autumn of 1919 crucially changed the life of the Public Art School. The decoration of the Committee for Unemployment Combating was the first big demonstrative work by Suprematists who were would-be Unovis members. The project of the "jubilee decoration of the workshops of the Committee for Unemployment Combating" was indicated as a joint work by K. Malevich and L. Lisitski. The artists decorated the Committee buildings, the City Theater hall, created suprematist banners.

Issues connected with the decoration and still unsolved are formulated in the paper. Namely, various sources indicate different number of the decorated buildings. Special attention is paid in the article to the comparison of the decoration design and the implemented decoration. A number of sources point out that the design and the decoration differ from each other.

The remaining few documents don't make it possible for us to fully reconstruct the decoration of all the workshops. However, they provide the basis for further assumptions and reasoning. An analysis of the known materials with the application of recently published documents makes it possible to consider the topic differently.

Key words: *Vitebsk, Vitebsk Public Art School, K. Malevich, Suprematism, Unovis (Affirmers of the New Art), decoration of the Committee for Unemployment Combating.*

(Art and Cultur. – 2020. – № 4(40). – P. 29–34)

Тема оформления Комитета по борьбе с безработицей в Витебске не раз привлекала исследователей, стремившихся проанализировать это недостаточно документированное событие. В книге «Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922» А. Шатских писала о декорировании Комитета, отмечала важность проекта для последующих изысканий художников. В рамках исследования истории «Уновиса» Т. Горячева изучала характер художественно-оформительских работ и особенности супрематических композиций, стремилась разграничить авторство Малевича и Лисицкого. Отдельные публикации А. Лисова также были посвящены обстоятельствам подготовки годовщины, оценке ее значения для супрематистов и влияния на формирование «Уновиса». Одну из глав своей монографии «Политические мистерии: октябрь 1918 – декабрь 1919 г.» Т. Котович и С. Мясоедова посвятили этим оформительским работам. В указанном научном издании приводятся копии связанных с празднованием документов из Государственного архива Витебской области. В работе отмечается, что «незначительные детали в эскизе и в реальном оформлении Комитета отличаются», однако утверждение не раскрыто и высказывается исключительно как факт.

Цель исследования – сформулировать круг связанных с проектом вопросов, не решенных до сих пор. Обратим внимание: в разных источниках указано различное число украшенных зданий Комитета. Следует отметить, что в документах фонда Витебского комитета по борьбе с безработицей характер художественно-оформительских работ подробно не отражен, поэтому основной информацией, как правило, служат сведения самих художников – участников украшения.

Центральное место в данном рассуждении занимают сопоставление имеющихся свидетельств, анализ отличий проекта и его реализации. Интерпретация уже известных материалов, с привлечением недавно опубликованных документов, позволяет иначе взглянуть на тему декорирования Комитета.

Юбилей Комитета по борьбе с безработицей. В декабре 1919 года Комитет по борьбе с безработицей готовился праздновать 2-ю годовщину своей работы. Организация праздника проходила в сжатые сроки, поэтому художникам в короткий промежуток времени предстояло украсить здания Комитета, зал городского театра и изготовить знамена для шествия [1, с. 56–57].

Художественно-декоративное оформление осуществлялось в стиле супрематизма.

Над украшением трудился сам основоположник направления – Казимир Малевич, а также Лазарь Лисицкий и другие соратники (ил. 1, 2). Юбилей Комитета стал «первой большой показательной работой» приверженцев супрематизма, будущих членов Уновиса.

Оформив Комитет, Малевич получил возможность продемонстрировать горожанам, властям, преподавателям и ученикам Народного художественного училища актуальность и революционность идей супрематизма, упрочить свое положение в учебном заведении и городе. Супрематизм вышел за рамки холста в предметно-пространственную среду, что сыграло значительную роль при формировании в дальнейшем «супрематического утилитарного мира».

Проблема определения количества декорированных объектов. При реконструкции событий зимы 1919 года следует обратить внимание на эпистолярное наследие художников – участников оформления. Казимир Малевич писал художнице и руководителю музейным бюро отдела Изо Наркомпроса Варваре Степановой 21 декабря 1919 года: «Жизнь кипит, вчера Витебский пролетариат шел со знаменами супрематическими. <...> Зал театра был декорирован супрематизмом, где заседали Советы рабочих» [2, с. 155].

Несколько дней спустя, 30 декабря 1919 года, Нина Коган сообщала художнику Петру Митуричу: «Супрематизм уже показан в Витебске на годовщине одной рабочей организации – Малевич сделал декорацию в театре и украсил 2 фасада супрематическими формами. Все было удачно; да еще первые супрематические знамена были сделаны и показаны на улице» [3, с. 89].

Содержание двух писем схоже, художники упоминают о создании супрематических знамен и декорации зала театра. В отличие от Малевича Коган пишет об оформлении 2 фасадов супрематическими формами. В связи с этим возникает ряд вопросов. Почему Казимир Малевич не упомянул о супрематическом оформлении зданий? Сколько сооружений было декорировано и что это за здания?

Более подробную информацию об украшении можно найти в изданной в том же году брошюре Комитета по борьбе с безработицей (ил. 3). В издании указано: «Фасад здания Белых казарм, в которых размещены главные предприятия комитета, городской театр, в котором было организовано празднование, здание выставки и дом правления комитета были декориро-

ваны в стиле супрематизма художниками К. Малевичем и Лисицким» [4].

Согласно плану празднования юбилея, в помещении отдела сбыта Комитета предполагалось устроить выставку всех изделий предприятий организации [5, с. 92].

Таким образом, мы уже получаем представление о конкретных объектах, для которых было разработано оформление: об отделе сбыта и доме правления. Не совсем понятной оказывается первая часть предложения, ее можно интерпретировать по-разному. Как и в первых двух источниках, упомянуто оформление театра.

В более поздних свидетельствах мы обнаруживаем утверждение о трех украшенных зданиях. В статье «Новое русское искусство» 1922 года Лисицкий писал: «В Витебске мы [Малевич и Лисицкий] расписали 1500 кв. метров холста к заводскому празднику, оформили три здания и сцену в городском театре для торжественного заседания фабричного комитета» [6, с. 75].

Попытка решения вопроса об объектах и характере оформления праздника невозможна без обращения к главному источнику информации об объединении «Утвердители нового искусства» – альманаху «Уновис. № 1». Альманах был создан весной-летом 1920 года к Первой Всероссийской конференции учащихся и учащихся искусству. Интерес представляют приведенные на страницах издания статьи, декларации, рисунки и оформительские эскизы уновисцев [7, с. 327].

Информация об оформлении Комитета по борьбе с безработицей появилась в анонимной статье «Уновис и его общественное творчество». В части текста, описывающей события декабря 1919 года, уделено больше внимания реакции городских обывателей на характер выполненных работ и их комментариям, чем количеству декорированных объектов и особенностям оформительских работ.

В альманахе читаем: «Первой большой показательной работой было декорирование фабричных и заводских предприятий г. Витебска. Комитет по борьбе с безработицей обратился к членам Уновиса с предложением декорировать все мастерские, склады магазина к своему юбилею. Все декорации [и] росписи были сделаны в супрематических формах (см. приложенный рисунок Белых казарм)» [8, с. 86].

Данный текст также не позволяет определить количество декорированных зданий. Сведения только помогают нам очертить круг предложенных к оформлению

предприятий. Так как автор статьи не дополняет сообщение информацией о количестве выполненных работ, то это приводит к формированию у читателя впечатления о масштабном супрематическом оформлении Витебска зимой 1919 года.

Проект оформления Комитета. Более информативным документом оказывается рисунок «Белых казарм», упомянутый в статье. Следует отметить, что здания, которые занимал Комитет, называли «Белые казармы». Проект «юбилейного украшения мастерских Комитета по борьбе с безработицей» предполагал декорирование трех строений (ил. 4).

Т. Горячева описывает проект следующим образом: «Супрематическая композиция проекта украшения мастерских учитывала конфигурацию и пропорции архитектурного сооружения (большое центральное здание, соединенное колоннадой с двумя маленькими флигелями). Декоративный фриз лентой опоясывал фасады и колоннаду; крупные повторяющиеся фигуры узора вписывались в пространство между окнами нижнего яруса, более мелкие помещались над его карнизом (в оформлении флигелей) или под карнизом крыши (в главном здании). Три большие супрематические конструкции, напоминавшие симметрические гербовые композиции (круг, установленный над правильным ромбом, образовывал подобие геральдического щита; расходящиеся от этой фигуры в стороны прямоугольники имитировали геральдические флаги), венчали порталы на каждом из фасадов.

Части орнаментального фриза, расположенные по сторонам фасадов, зеркально повторяют друг друга. Боковые края фасадов также замыкались симметричными композициями» [9, с. 146].

В Витебском областном архиве хранится «Проект на переустройство каменного здания под чугунолитейные мастерские в гор. Витебске, Комитета по борьбе с безработицей» 1918 года (ил. 5). Документ интересен тем, что в нем представлен план Комитета [10].

Анализ двух документов показывает: в альманахе отражено оформление зданий № 24 (левое боковое), № 20 (центральное) и № 19 (правое боковое). Для удобства дальнейших рассуждений будем использовать номера построек согласно плану Комитета. Декорирование экстерьера сооружений № 23 и № 21 не предполагалось. В проекте украшения показана не колоннада, а забор, где места разрывов обозначают ворота.

Т. Горячева предполагает, что чертеж здания для альманаха выполнил Лазарь Лисицкий [3, с. 90]. В пользу данной версии говорит тот факт, что под руководством художника осуществлялся выпуск альманаха. К тому же Лисицкий был архитектором, учился в Политехническом институте в Дармштадте и Рижском политехническом институте, эвакуированном во время Первой мировой войны в Москву. На сегодняшний момент прямых указаний на авторство Лисицкого нет.

Лазарь Лисицкий – участник оформления. В данном проекте Лисицкий, вероятно, был автором художественного решения фриза. Эскиз, хранящийся в фонде «Центр Харджиева-Чаги» при Стеделийк музее в Амстердаме, подтверждает это предположение [11, с. 285]. В ряде публикаций рисунок датирован по-разному: 1919-м и предположительно 1922-м годом (ил. 6).

Сравнение эскиза и проекта из альманаха «Уновис. № 1» показывает, что геометрическая композиция с рисунка присутствует в проекте как орнаментальный фриз для зданий № 24 и № 19. Это позволяет нам настаивать на датировке эскиза 1919-м годом. В пользу этого говорит записка Лисицкого ученикам (ил. 7). В настоящее время она хранится в Российском государственном архиве литературы и искусства. В 2017 году была опубликована в первом томе книги «Архив Н.И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИИ».

Лазарь Лисицкий пишет: «сделать 6 таких полотен и 2 двойных, т.е. арш. х 2 саж. над воротами и 6 тоже, но обратного направления. Всего 14 холстов». На документе имеется дата: «11.12.19» [3, с. 94–95].

На эскизе Лисицкого указаны параметры всей работы и отдельных элементов. Размер композиции составлял арш. х 3 арш. Поскольку 1 аршин равен 0,7112 метра, то соответственно получаем 1,07 м х 2,13 м. Теперь переведем величины, приведенные в записке. Следует отметить, что 1 сажень составляет 2,1336 метра. Таким образом, размер двойного полотна 1,07 м х 4,27 м. На основании проведенных расчетов можно сделать вывод, что на эскизе художника указаны параметры одной из частей двойной композиции, предназначенной для ворот. Это еще один аргумент в пользу датировки 1919 годом.

Подсчитав количество подобных композиций в проекте, получаем цифру 12. Согласно записке, два двойных полотна предполагалось использовать при оформлении ворот, но в проекте это не отражено. Документ

свидетельствует, что оформление Комитета могло претерпевать изменения.

Сравнение проекта и реализованного украшения. Сличение эскиза украшения Комитета и сохранившейся фотографии здания № 24 (левое боковое) дает основание утверждать, что проект и реализованное оформление отличаются (ил. 8, 9).

На первом этаже в пространство между окнами, по сторонам фасадов, вписаны композиции с треугольником, кругом, прямоугольником и квадратом. На фотографии круги в композиции обращены в сторону входа в здание (с левой стороны сооружения вправо, а с правой стороны влево). Иное решение предполагал проект, где элементы декора первого этажа ориентированы с левой стороны здания влево, а с правой стороны вправо. Необходимо отметить, что с проектом совпадает только декорирование у двери.

Согласно проекту, геометрические элементы фриза, по сторонам фасадов, находились в зеркальном положении по отношению друг к другу. На снимке мы видим, что данное решение не было реализовано, фигуры направлены в одну сторону. В альманахе конструкции размещаются над панно с квадратом у входа и над композициями с треугольником, кругом, прямоугольником и квадратом. На фотографии геометрические элементы берут свое начало над композициями с треугольником, кругом, прямоугольником и квадратом и завершаются над пространством без декора.

В проекте композиции портала под синими трапециями размещены элементы с красными и желтыми фигурами, над которыми располагаются желтые треугольники. На фотографии заметно, что в оформлении треугольников нет. В альманахе над синими трапециями расположены только голубые прямоугольники, но в оформлении над фигурами размещено еще по одному прямоугольнику. Мы видим, что с двух сторон фасадов верхняя фигура сдвинута по отношению к нижней.

Согласно проекту, на уровне второго этажа с правого края фасада размещалась композиция, состоящая из двух квадратов черного и синего цвета, двух прямоугольников красного и синего цвета. В альманахе конструкция находится справа от окна, по его верхней границе. На снимке хорошо видна лишь часть композиции: один квадрат, вероятно черный. Сравнение проекта и фотографии доказывает, что положение фигур отличается. На снимке квадрат размещен по нижней границе окна, рассмотреть положение

других элементов невозможно из-за дерева на переднем плане.

Судить об оформлении центрального здания не представляется возможным, поскольку на фотографии оно находится в углублении по отношению к боковым.

На снимке видна часть забора, который действительно был декорирован в нескольких местах панно с кругом. Поскольку фотография черно-белая, то анализ цветового решения в реализованном оформлении не может быть осуществлен.

Фотографу удалось частично запечатлеть еще одно оформленное сооружение. В правой части снимка видим здание № 19 (правое боковое) (ил. 10).

На снимке фрагментарно представлено украшение первого этажа. Композиция декоративного панно частично совпадает с эскизом Лазаря Лисицкого. Записка художника, приведенная выше, доказывает, что планировалось создать два двойных полотна с данной конструкцией. Вероятно, исполненное полотно разместить на воротах не удалось, поэтому художники решили украсить торец правого бокового здания. Было ли создано второе такое полотно и где оно размещалось, остается лишь предполагать.

Декорирование зала городского театра. Обнаруженные отличия между проектом и реализованным оформлением делают уместным суждение, что изменения также могли произойти при украшении зала театра, где состоялось торжественное заседание представителей Комитета. В Государственной Третьяковской галерее хранится эскиз декорации зала театра. Рисунок указан как совместная работа Малевича и Лисицкого (ил. 11).

Комментируя оформление зала, Т. Горячева пишет, что в частном собрании хранится черновой эскиз супрематического занавеса Казимира Малевича, а в Государственной Третьяковской галерее – окончательный, сделанный в соавторстве с Лисицким, вариант [3, с. 90].

Сохранившаяся фотография заседания – интереснейшее свидетельство из дошедших немногочисленных документов того времени (ил. 12). Снимок подтверждает факт выполненного украшения зала. Мы видим сложную многомерную композицию. К сожалению, проанализировать художественное решение занавеса не представляется возможным, так как большую часть занавеса закрывают участники празднования и знамена. Известно, что художники использовали «освещение в три цвета, что придало полноту» [8, с. 86].

В описях Российского государственного архива литературы и искусства снимок датирован 1920 годом [12]. Такая же атрибуция дана в первом томе книги «Архив Н.И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИИ». При этом заголовок документа в двух вышеупомянутых источниках указывается как «юбилейное заседание профсоюзов в зале витебского театра, оформленного К.С. Малевичем и Эль Лисицким. Следовательно, исходя из ранее изложенного материала, становится очевидной необходимость пересмотра датировки и внесения изменений в заголовок.

В пригласительном билете читаем: «Комиссия по организации празднования просит Вас, уважаемые товарищи, присутствовать на публичном заседании и концерте, которые состоятся 19 и 20-го декабря в помещении городского театра» [5, с. 95].

Очевидно, фотография была сделана 19–20 декабря 1919 года. Можно было бы предположить, что какое-то собрание профсоюзов проходило в городском театре, когда зал был декорирован супрематически. Однако на фотографии присутствует знамя, на котором значится: «Комитет по борьбе с безработицей» (ил. 13). Это позволяет нам утверждать, что на снимке именно участники празднования юбилея Комитета. Хотя в состав Комитета входили представители правлений производственных профсоюзов, на наш взгляд, в аннотации следовало бы указать так: юбилейное заседание Комитета по борьбе с безработицей в зале витебского театра, оформленного К.С. Малевичем и Эль Лисицким.

Заключение. Таким образом, на сегодняшний момент мы имеем разрозненные сведения о количестве декорированных зданий к юбилею Комитета по борьбе с безработицей. Отличия, обнаруженные при анализе проекта оформления и фотографии здания Комитета, способствуют появлению ряда вопросов и предположений. Например, что мог существовать другой, первоначальный, проект украшения, в соответствии с которым было сделано декорирование. Вероятно, художники не были удовлетворены реализованным оформлением и доработанное поместили в альманахе «Уновис. № 1».

Сохранившаяся фотография не позволяет нам реконструировать украшение всех мастерских. Судя по всему, здания были оформлены иначе, нежели в проекте. Можно только предполагать, почему в альманахе, созданный на полгода позже, был помещен не соответствующий действительности проект.

Еще одна проблема – установление авторства чертежа и отдельных декоративных элементов в проекте, который указан как совместная работа Казимира Малевича и Лазаря Лисицкого. Благодаря эскизу супрематической композиции Лисицкого можно утверждать, что декоративное решение фриза принадлежало ему. Это единственный случай, когда представляется возможность разграничить авторство в работе над частями проекта. Выявление новых документов, фотографий, эскизов и иных свидетельств могло бы пролить свет на поставленные нами вопросы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шатских, А.С. Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922 / А.С. Шатских. – М.: Языки русской культуры, 2001. – 256 с.
2. Степанова, В. Человек не может жить без чуда. Письма. Поэтические опыты. Записки художницы / В. Степанова; ред. О.В. Мельников. – М.: Сфера, 1994. – 304 с.
3. Архив Н.И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ: в 3 т. / сост. А.Е. Парнис, науч. ред. А.Д. Сарабьянов. – М.: Издательство «ДЕФИ», 2017. – Т. 1. – 440 с.
4. Брошюра Комитета по борьбе с безработицей. – Витебск, 1919. – С. 38.
5. Лисов, А. Супрематический проект оформления Витебска к юбилею Комитета по борьбе с безработицей / А. Лисов // Шаггаловский международный ежегодник, 2006: сб. ст. / ред. А. Подлипский. – Витебск, 2007. – С. 90–101.
6. Эль Лисицкий. Фильм жизни. 1890–1941: в 7 т. / сост. А.С. Канцедикас, З.Н. Яргина. – М.: «Новый Эрмитаж – Один», 2004. – Т. 7. – 230 с.
7. Энциклопедия русского авангарда: Изобразительное искусство. Архитектура: в 3 т. / ред. А.Д. Сарабьянов. – М.: RA, Global Expert & Service Team, 2013. – Т. 3, кн. 2. – 816 с.
8. Альманах «Уновис. № 1». Факсимильное издание / подготовка текста, публ., вступ. ст., коммент. Т.В. Горячевой. – М.: СканРус, 2003. – 110 с.
9. Горячева, Т. Казимир Малевич и его школа. Графика из собрания Третьяковской галереи / Т. Горячева. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 2015. – 208 с.
10. Государственный архив Витебской области (ГАВО). – Ф. 238. Оп. 1. Д. 6. Л. 429.
11. Russian Avant-Garde: The Khardzhiev Collection at the Stedelijk Museum Amsterdam / E. Basner [et al.]. – R.: Nai010 publishers, 2013. – 544 p.
12. Ф. 3145. Харджиев Николай Иванович (1903–1996) – литературовед, искусствовед [Электронный ресурс] // Российский государственный архив литературы и искусства. – Режим доступа: <https://rgali.ru/obj/14059189>. – Дата доступа: 08.06.2020.

Поступила в редакцию 08.09.2020

НАРОДНАЯ ИДЫЛИЯ Ў ЖЫВАПІСЕ АНТАНІНЫ МАІСЕЕВАЙ

Вакар Л.У.

Установа адукацыі “Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава”, Віцебск

Антаніна Маісеева з’яўляецца адным з найбольш яркіх сучасных інсцітных твораў Беларусі. Пераважную большасць сваіх жывапісных работ яна “падмацоўвае” літаратурнымі тэкстамі: тлумачальнымі надпісамі, вершамі, апавяданнямі, якія маюць характар наіўнага нарратыву. Яе жывапіс – пераканаўчы ўзор укаранення ў прастору Віцебска і яго наваколля. Мастачка паэтызуе матывы паўсядзённасці вясковага і гарадскога жыцця, уасабляе сюжэты традыцыйнай народнай абраднасці, вулічнага відовішча, народнай смехавай культуры. У яе творчасці прысутнічаюць усе віды народнай ідыліі: земляробча-працоўная, рамесна-працоўная, любоўная, сямейная. Асноўнымі тэмамі яе жывапісу і апавяданняў з’яўляюцца гармонія існавання чалавека ў прыродзе і свеце, традыцыйнае разуменне добра і зла, тоеснасць этычнага і эстэтычнага, панаванне добра над злом. Панарамы гарадскога і вясковага ландшафту маюць картаграфічны характар, малюнак і колер раскрываюць экспрэсію ўнутранага пачуцця. А. Маісеева плённа распрацоўвае анімалістычныя вобразы, яе своеасаблівым аўтарскім жанрам з’яўляецца партрэт жывёлы з адметным характарам, фізіянамічнымі рысамі, жывапіснай выразнасцю. Гісторыя і культурная спадчына ў творчасці А. Маісеевай падаюцца праз пэўную фалькларызацыю і рамантыку мінулага, што фарміруе каштоўнасці сённяшняга дня.

Ключавыя словы: наіўны жывапіс, наіўны нарратыв, інсцітнае мастацтва, сучасны прымітыў, экспрэсіўнізм, спантаннасць творчасці, ідылічная карціна свету, паўсядзённасць, фалькларызацыя культурнай спадчыны, народная абраднасць, смехавая культура, вулічная відовішчанасць.

(Искусство и культура. – 2020. – № 4(40). – С. 35–39)

FOLK IDYLL IN ANTANINA MAISEYEVA’S PAINTING

Vakar L.U.

Education Establishment “Vitebsk State P.M. Masherov University”, Vitebsk

Antanina Maiseyeva is one of the brightest contemporary Belarusian artists. She supports most of her paintings with literary texts: interpretations, poems, stories which are of naive narration character. Her painting is a convincing example of rootedness into the space of Vitebsk and its outskirts. The artist poetizes the motives of everyday rural and urban life, depicts stores of the traditional folk rituals, street performance, public culture of laughter. All types of folk idyll, the farmer’s, craftsman’s, love, family are present in her creativity. The main topics of her paintings and stories are the harmony of the person’s existence in the nature and the world, traditional understanding of the good and the evil, the identity of the ethnic and the aesthetic, victory of the good over the evil. Urban and rural landscape panoramas are of map character, the drawing and the color reveal the expressiveness of the inner feeling. A. Maiseyeva fruitfully develops animalistic images; an animal portrait with a distinct character, physiognomic features, artistic expressiveness is her special author’s genre. History and cultural heritage in A. Maiseyeva’s creativity acquire folklore character and are presented as the past which shapes values of the present.

Key words: naive painting, naive narration, different art, contemporary primitivism, expressionism, spontaneity of creativity, idyll picture of the world, everyday life, folklore character of cultural heritage, folk rituals, culture of laughter, street performance.

(Art and Cultur. – 2020. – № 4(40). – P. 35–39)

Антаніна Маісеева як самабытны аўтар са своеасаблівым светаўспрыманням стала вядомай адразу пасля першай персанальнай выставы ў 2002 годзе і на працягу двух дзесяцігоддзяў плённа распрацоўвае абрачную тэматыку. Гэта пейзажы з лірычным

настроем, сюжэтна-тэматычныя карціны паўсядзённага вясковага і гарадскога жыцця, творы этнаграфічнага, гісторыка-літаратурнага зместу, а таксама вялікая колькасць вобразаў жывёл з выдатна выяўленымі індывідуальнымі характарамі і разумным,

Адрас для карэспандэнцыі: Ivakar@mail.ru – Л.У. Вакар

амаль чалавечым позіткам. Цікавасць да яе творчасці ўзрастае з кожнай новай выставай, пра што сведчаць шматлікія рэцэнзіі мастацкіх крытыкаў [1–6]. Пра яе жывапіс з павагай піша М. Цыбульскі: “Звычайна ў палотнах А. Маісеевай звяртаюць на сябе ўвагу дынаміка пабудовы кампазіцыі, эмацыянальны ракурс тэмы. Яркія, сонечна чыстыя колеры і разам з тым згарманізаванасць палітры вылучаюць яе жывапісную манеру. Немалаважную ролю ў творах мастачкі адыгрываюць дасканалы распрацаваныя дэталі, алегарычныя элементы, сімволіка колеру” [7].

Мэтай дадзенага артыкула з’яўляецца выяўленне адметнасцей ідылічнай паэтыкі і фармальна-стылёвых рыс творчасці А. Маісеевай.

Сутнасць інсцітнага мастацтва. Творчасць А. Маісеевай развіваецца на фоне вялікай цікавасці шырокай грамадскасці да феномена інсцітнага (наіўнага) мастацтва. Дадзены тып творчасці ўласцівы для самабытных мастакоў, якія не атрымалі прафесійнай адукацыі і працуюць паводле ўнутранай патрэбы [8; 9]. Яны не звязаны канонам аніякай школы і кіруюцца толькі талентам, дадзеным ім ад прыроды. У гэтага феномена ёсць шмат назваў, але самыя распаўсюджаныя “сучасны прымітыў”, “наіўнае мастацтва”, “інсцітнае мастацтва” падкрэсліваюць яго першаснасць, шчырасць, чысціню і спантанны характар. Гэта робіць іх творы арыгінальнымі і непаўторнымі, напайнае іх аўтэнтыкай аўтарскага сведчання. Адсутнасць ведаў выяўленчай граматы кампенсуецца шчырасцю і вынаходніцтвам. Часам іх фармальныя знаходкі потым запазычваюцца і стылізуюцца прафесійнымі творцамі, што ў гісторыі мастацтва ХХ–XXI стст. мае назву “прымітывізм” альбо “неапрымітывізм”. Вядомы расійскі мастацтвазнаўца Г. Астроўскі падкрэсліваў, што прафесійныя творцы запазычваюць з культуры народнага прымітыву рысы ідылічнага ўспрымання свету, тоеснасць звычайнага і эстэтычнага, панаванне добра над злом, праўды над маной, а таксама традыцыі народнай абраднасці, вулічнага відовішча, народнай смехавай культуры [10]. Гэтыя прыкметы знаходзім у творах А. Маісеевай.

Сапраўдны народны жывапіс заўсёды пазнаецца праз сінтэз выяўлення і азначэння, праз шчырую эмоцыю экспрэсіі малюнка. Антаніна Маісеева малюе як дзіця – схематычна, самыя значныя дэталі павялічвае і падкрэслівае колерам. Узнікае непрапарцыянальная выява, напоўненая перажываннем, што адчувае глядач. Праз абагульнены і часам дэфармаваны малюнак, выразны жэст мастачка перадае стан героя і сваё стаўленне да яго. У карціне

“Матчын хлеб” (2018) боханы хлеба і рукі маці самыя вялікія па маштабе і змешчаны ў цэнтры кампазіцыі, а маленькія і кранальныя постаці дзяцей, што застылі ў чаканні, перадаюць іх замілаванне. У “Калядках” (2002) выявы хат заснежанай вуліцы настолькі выразныя, што, здаецца, быццам домікі карагодзяць разам з дзецьмі, святкуюць Нараджэнне Хрыстова і благаслаўляюць жыццё маленькай вёскі. У невялікім творы “Стары з пеўнем” (2004) аўтар максімальна набліжае сваіх герояў да гледача і акцэнтуюць увагу на задзірыстым характары абодвух персанажаў. Экспрэсіўную вобразнасць старога з учэпістым поглядам і пеўня з вострай дзюбай ды растапыранымі кіпцюрамі павялічвае кантраст зялёнага, чырвонага і сіняга колераў. Душэўнае і дзесьці насмешлівае стаўленне да землякоў нараджае тую асаблівую арганіку, якая пераконвае ў аўтэнтычнасці жыццёвага матэрыялу.

Адметнасці ідылічнай паэтыкі. Жывапіс Антаніны Маісеевай прываблівае ідылічнай паэтыкай, якая раскрывае тэму гарманічнага існавання чалавека ў прыродзе і свеце. Сядзібы сярод квітнеючых садоў, занесеныя снегам хаты, лазенкі на беразе азёр, шкадлівыя козы паблізу агародаў, прыгажунькі на лузе ў халодным тумане жнівеньскім ранкам, сезонныя палявыя заняткі сялян і простыя матывы жыцця гарадскіх двароў і вуліц складаюць аснову сюжэтаў яе жывапісу. На карціне “Двор бабы Мані” (2005) гаспадыня прысела на скамейку ля свайго дома і лашчыць любіміцу-казу. Праз карціны бэзу каля хаты, праз вобразы ката ў акне, чародкі куранят вакол скамейкі мастачка стварае настрой будзённасці, калі чалавеку жывецца ўтульна і проста. Яна з асаблівай любоўю фіксуе вобраз роднага асяродку, на фоне якога піша партрэт альбо іранічную сюжэтную сцэнку. На карціне “Гарманіст дзядзя Коля” (2003) мастачка з цеплынёй паказвае музыку, які грае для сябе і ката, што ляжыць на плоце.

Асаблівасць ідылічнага хранатопу апісаў М. Бахцін [11]. У якасці яго рыс ён вылучыў тры характэрныя адметнасці. Першая дэманструе векавую прымацаванасць і неадлучнасць жыцця пакаленняў да аднаго месца – роднага краю з усімі яго куткамі, роднага дому. Другая раскрываецца праз абмежаванасць рэалій ідылічнага жыцця яго асноўнымі момантамі нараджэння, кахання, шлюбу, працы, яды і піцця, смерці. Трэцяя праяўляецца праз спалучэнне жыцця чалавека з рытмам і жыцця прыроды. М. Бахцін падкрэсліваў, што для сучаснага цывілізаванага чалавека, які ў адрозненне ад старажытнай родавай свядомасці валодае індывідуальнай, дадзеныя каштоўнасці

пазнаюцца як нанавы здабытыя. Даследчык адзначаў прысутнасць ідылічных вобразаў і тэм у разнастайных сучасных жанрах, а сярод чыстых відаў ідыліі вылучаў любоўную, земляробча-працоўную, рамесна-працоўную, сямейную. Усе названыя аспекты ідылічнай карціны свету прысутнічаюць у творчасці Антаніны Маісеевай.

Яе жывапіс дае пераканаўчы ўзор укаранення ў прастору Віцебска і яго наваколля. Мастачка з вялікай любоўю аднаўляе канкрэтныя прыкметы тых мясцін, дзе разгортваецца яе жыццёвы шлях. У пейзажных карцінах Антаніны Маісеевай, як і ў творах многіх інсідных мастакоў, істотную ролю адыгрывае пачуццё ландшафту, імкненне ў карціннай прасторы перадаць яго рысы. Гэта непазбежна вядзе да вынаходніцтва картаграфічных прыёмаў і паралельнай перспектывы. Гарызонт увесь час падымаецца ўгару і ўтварае шырокую панараму, усёабдымная цэласнасць якой дазваляе ўспрыняць жыццё як сусвет. Выявы людзей, жывёл і пабудов пры гэтым набываюць характар ідэаграмы. Асабліва запамінальнымі з’яўляюцца яе азёрныя краявіды, дзе прастора нібы шматслойны пірог фарміруецца радкамі вады і выспаў сушы (“Сустрэча на возеры”, 2005; “Разводдзе”, 2007). Вуліцы вёскі альбо мястэчка ўздываюцца ў неба і па восі сусвету дакранаюцца да аблокаў, спалучаюць жыццё зямное і нябеснае (“Сястрыцы. Сяброўкі дзяцінства”, 2005; “Ля магазіна. Астроўна”, 2015). Цэнтрабежная кампазіцыя карціны “Вёска маёй калыскі” (2012) утворана перакрываўаннем вузкіх сцяжынак і маленькай рачулкі, уздоўж якой размясцілася вёска і змаглі ўзнесціся да пукатай лініі небасхілу шматколёрныя лапікі апрацаваных палёў. З глыбіні прасторы па сцэжцы насустрач глядачу крочыць дзяўчына, што прачытваецца як выдатная метафара неабсяжнасці даляглядаў маладога жыцця і радасці яго прыняцця.

Ідылія вясковага жыцця. У вясковых сюжэтных-пейзажных кампазіцыях А. Маісеевай прысутнічаюць усе прыкметы працоўна-земляробчай ідыліі, дзе жыццядзейнасць чалавека абумоўлена цыкламі развіцця прыроды. У кампазіцыі “Пасадка бульбы” (2003) лірычны краявід ранняй вясны спалучаецца з эпічнай сцэнай працы сялянскай сям’і. Узгодненыя рытмы дзеянняў людзей, абшары ўзаранай зямлі ствараюць пэўную ўрачыстаць. Яе падтрымлівае вобраз белага каня, які ў народнай культуры заўсёды з’яўляецца сімвалам свята. Дагляд і ўпарадкаванне зямлі прыносяць чалавеку заспакаенне і пачуццё ўласнай годнасці. Менавіта дадзеныя вартасці ўласцівы для персанажаў і партрэтных

вобразаў А. Маісеевай – “Вясновы двор. У Веры Пятроўны” (2003), “Адпачынак. Брат Анатоль” (2005). Чалавек у працы задаволены і вясёлы. Нават у драматычнай па змесце кампазіцыі “Цяжкая вясна. 1947 год. У пошуках леташняй бульбы” (2012) вобраз прыроды і праца чалавека на зямлі ўтрымліваюць надзею на лепшую будучыню. А. Маісеева раскрывае гэты настрой праз аксамітавае багацце лілова-карычневага колеру цёплай вільготнай зямлі і сумесную працу розных пакаленняў.

Для ідылічнага светаўспрымання павязь пакаленняў заўсёды выступае прыкметай парадку, пры якім светабудова захоўвае свае асновы. Класічны пастаральны сюжэт, дзе дзеці ўспрымаюць вопыт праз апаведы сталага пастуха, перадае карціна “Начлег” (2004). Рамантычная бяседа каля вогнішча і таемнасць начнога краявіду адсылаюць да шматлікіх літаратурных і жывапісных твораў XIX–XX стагоддзяў, а таксама да жыццёвага вопыту аўтара ды ўсіх, каму пашчасціла перажыць у дзяцінстве падобную прыгоду. Разам з тым пазнавальная экспрэсіўная манера жывапісу А. Маісеевай і прыгожы краявід з містычным месяцавым святлом надаюць твору незвычайную прыцягальнасць. Тэма пераемнасці пакаленняў добра падкрэслена ў апавяданні і карціне “Танец пад гармонік” (2018), дзе дзяўчынка цешыць танцамі і спевамі вясковых бабуль, дзядуль, а таксама казу, сабаку, котку і нават птушак. У канцы тэксту супольная імпрэза і перажытая ад яе радасць прыводзяць аўтара да высновы: “Жыццё працягваецца. Дай Бог, ажыве і вёска. Па-новаму, цывілізавана”.

Святочная ўрбаністычная тэматыка. Мноства карцін А. Маісеевай прысвечана Віцебску і гараджанам, жыццё якіх выяўляецца ў разнастайных сюжэтах і ўрбаністычных дэкарацыях. Антаніна Маісеева засяроджваецца на тэмах гулянняў, урачыстасцей, адпачынку – тых момантах, якія нясуць атмасферу еднасці ўсёй супольнасці, далучанасці да сумеснай дзеі, святочнай стыхіі. Праз “Восеньскі кірмаш у Віцебску” (2005) мастачка стварае стракатую карціну народнага свята на адной са старых плошчаў. Уздоўж гандлёвых лавак сноўдаюць гараджане ў пошуках удалых пакупаў, катаюцца на поні дзеці, а шчаслівыя ўладальнікі прызоў калгасных латарэяў сыходзяць з гусямі і куранятамі дадому. Аднак часцей мастачка звяртаецца да лірычных матываў, якія дазваляюць ёй перадаць вобраз жыцця і памкненні душы простага чалавека. Яскрава пра гэта сведчаць сюжэты пра жыццё гарадскіх двароў ці паркаў (“У двары старога дома”, 2006; “Я люблю цябе, стары парк”, 2007; “Лета.

Двор заквітнеў”, 2018), дзе героі аддаюць перавагу сваім любімым заняткам. Часам сцэны гарманічнага існавання чалавека падкрэслена вылучаюцца з пануючай аднастайнай гарадскоў забудовы. На карціне “Вечаровы выгул сабак” (2005) гмахі шматпавярховых дамоў пераўтвораны ў своеасаблівую агароджу невялікай пусткі, дзе жыхары шпацыруюць са сваімі гадаванцамі і разам дэманструюць карціну ідыліі жыцця чалавека ў непарыўнай аднасці з прыродай.

Анімалістычныя вобразы. Пэўна, самымі любімымі персанажамі А. Маісеевай з’яўляюцца жывёлы, хатнія і лясныя, – усе, хто патрабуе апекі чалавека, і адначасова праз гэтае выяўленне аўтар раскрывае саму чалавечнасць у асобе, прыхаваную дзесьці патрэбу ў душэўнай ласцы. Цёплыя адносіны да ўсялякай жывой душы, а таксама выдатнае веданне нораваў жывёл дазволілі ўвасобіць у жывапісе своеасаблівы “Ноеў каўчэг”. Мастачка стварыла вялікую галерэю вобразаў усіх сваіх чатырохногіх і крылатых сяброў: сабак, коз, коней, кароў, пеўнікаў, куранят, варон, снегіроў ды іншай жыўнасці. Для яе жывапісу ўласціва разнастайнасць жанраў у выяўленні жывёл і птушак. Гэта ўлюбёнцы гаспадароў – сабакі і коткі ў інтэр’еры, вясковым альбо гарадскім краявідзе; цэлыя сямействы, статкі, зграі ў натуральным прыродным асяродку; экзатычныя жывёлы паўднёвых краін. Своеасаблівым аўтарскім жанрам з’яўляецца партрэт з усімі яго характарыстыкамі: родавым падабенствам, фізіянамічнай адметнасцю, псіхалагічным станам, жывапіснай выразнасцю: “Ганарлівы профіль казы Лізы” (2001), “Даберман Вельма” (2003), “Сабака Бакс” (2004), “Казёл Шурка” (2011), “Орлік” (2016), “Любаша” (2016) ды іншыя. Чыста жаночая лірыка, уласцівая для яе пейзажаў, у партрэтах “братоў меншых” абарочваецца ў іх незвярыную сардэчнасць. Шэдэўрамі анімалістычнага жывапісу А. Маісеевай з’яўляюцца сюжэтныя кампазіцыі з жыцця жывёл, дзе мастачка з вялікім талентам раскрыла выразную пластыку, колеравае і фактурнае багацце пёраў, поўсці і характары сваіх ўлюбёнцаў: “Сапернікі” (2013), “Перад навалніцай” (2013), “На выпас з шэрым казлом наперадзе” (2013), “Па раннім снезе” (2013), “Гусі каля вадаёма” (2013), “Вясёлая сямейка” (2016).

Ідылія фальклорна-этнаграфічных сюжэтаў. Асобную групу твораў склалі карціны па фальклорна-этнаграфічнай тэматыцы. Гэта побыт і традыцыйныя святы беларускай вёскі, якія звязаны са старажытнымі земляробчымі

культурамі, падпарадкаваны сезоннаму прыцыпу і таму з’яўляюцца квінтэсэнцыяй народнай ідыліі. У ранніх творах “Купалле” (2001), прысвечаным летняму сонцастаянню, мастачка паказвае закаханых, якія імкнуцца знайсці папараць-кветку – кветку шчасця. Яна змагла перадаць таямнічасць купальскай ночы, прыгажосць народнага міфа. Ідылічнае светаўспрыманне вучыць жыць неабходным і першарадным, што выдатным чынам перададзена ў апаведзе і карціне “Лапцікі” (2018). Кананічны для народнага жывапісу сюжэт “Дзед лапці пляце, а баба кудзелю прадзе” ўвасоблены праз дзіцячую гісторыю набыцця першага абутку і адпаведна таму атрымлівае новыя эмацыянальныя акцэнтны, аднак захоўвае сентыментальны характар патрыярхальнасці. Карціна “Гулянне на Івана Купала” (2017) з’яўляецца прыкладам аўтарскай інтэрпрэтацыі святочнай традыцыі, перанесенай з вёскі ў горад. У дадзеным выпадку мы сустракаем з ідыліяй-марай А. Маісеевай пераадолець разарванасць сучаснай культуры і традыцый, чалавека і прыроды. Добрай ілюстрацыяй гэтага выступае карціна “Масленіца” (2012), дзе мастачка паказала праводзіны зімы ў прыродным асяроддзі гарадскога парку адпаведна з народнай традыцыяй.

Фалькларызацыя культурнай спадчыны. Гісторыя і культурная спадчына ў творчасці А. Маісеевай падаюцца праз пэўную фалькларызацыю і рамантыку мінулага, што фарміруе каштоўнасці сённяшняга дня. Для яе глыбокім сакральным сэнсам напоўнены вобразы і біяграфіі знакамітых твораў, і найперш Марка Шагала. Улюбёны Шагалам матыў палёту становіцца асновай для яе смелых інтэрпрэтацый і творчага дыялогу з Майстрам. Адчуванне цуду прысутнічае ў карціне “Вяртанне Марка Шагала” (2003), дзе гарадскі люд вітае дух вялікага Майстра, што ляціць над горадам на воблаку-Пегасе. Ён пакідае Парыж, Нью-Ёрк, Маскву і іншыя сталіцы свету ды імкнецца да роднага дому. На карціне “Сустрэча Бэлы і Марка” (2012) аўтарка намалявала закаханых на фоне віцебскай панарамы двойчы: паводле ўспамінаў Бэлы праілюстравала іх сустрэчу на мосце праз Дзвіну, а паводле карцін Шагала ўвасобіла іх палёт над Віцебскам. Рэальнае і фантазійнае супала ў часе і прасторы. Знакамітая мастачка Алена Кіш прадстае ў карціне А. Маісеевай не праз апавед яе трагічнага лёсу, а падчас напісання дывана “Дзева на водах”, які супраць логікі кампазіцыі “перагорнуты” на гледача. Падаецца гэтая сцэна вельмі ідылічна: мастачка сядзіць на фоне абраза з белым

ручніком, зімовага краявіду ў акне з белымі фіранкамі, вышытымі ружамі. Па сценах хаты дываны развешаны нібы ў выставачнай зале, і побач котка ціха назірае за чарадзействам творцы. Своеасаблівай ідыліяй-марай з'яўляецца карціна "Сумоўе паэтаў" (2008), дзе А. Маісеева ўвасобіла фантазійную сцэну бяседы А. Пушкіна і Г. Ахматавай, што прачытваецца як пераемнасць паэтычнай традыцыі.

Для народнай графічнай і жывапіснай карцінкі гісторыка-культурнага зместу ўласцівы жанр манументальнага партрэта, дзе герой прадстае ў поўны рост на першым плане ў атачэнні дадатковых сюжэтаў, меншых па маштабе. Дадзеную кампазіцыйную схему выкарыстоўвае А. Маісеева дзеля стварэння вобразаў любімых мастакоў і пісьменнікаў. На палатне "Марк Шагал. Мары юнацтва" (2016) мастак размешчаны па цэнтры з палітрай у руках, а па баках чатыры сюжэтныя сцэны распаўдаюць пра яго дзіцячыя захапленні рознымі прафесіямі: паэта, скрыпача, танцора, кантара. Кампазіцыя "Свет Уладзіміра Караткевіча" (2018) спалучае вобраз пісьменніка, які задуманна сядзіць на беразе Дняпра, і знакавыя вобразы яго гістарычных твораў. На карціне "Васіль Быкаў. Успаміны аб вайне" (2018) пісьменнік стаіць каля бярозы, а праз усю прастору ўздымаецца дарога да вясковай хаты, дзе чакае сына маці. Уздоўж дарогі напісаны сюжэты з яго ваенных апавесцей і раскіданы лісты з цытатамі. Усе кампазіцыі маюць складаны мантажна-аплікатыўны характар, што дазваляе аўтару пашырыць межы партрэтнага жанру, напоўніць яго сюжэтнымі лініямі, увасобіць мегавобраз творчасці абранага куміра. Поліфанія сюжэтаў у адной карціннай прасторы, а таксама спалучэнне выяў і тэкстаў характэрныя для народнай культуры. Дадзеныя рысы сведчаць пра аўтарскую самастойнасць і творчую волю.

Многія народныя творцы ўводзяць у кампазіцыі альбо суправаджаюць свае жывапісныя творы тэкстамі, якія тлумачаць змест твора альбо дапаўняюць яго дадатковым сэнсам. А. Маісеева піша кароткія анатацыі, вершы ці змястоўныя апавяданні, якія маюць аўтабіяграфічны характар і напоўнены глыбокім лірызмам [12]. У іх аўтар раскрывае ўласныя перажыванні, пачуцці, дзеліцца надзеямі. Яны маюць спавядальны

характар, дзе мастачка піша пра сваю заклапочанасць аб разарванасці жыцця вёскі і горада, аб страце беражлівых адносін чалавека да прыроды, жывёл, аб неабходнасці берагчы ўнутраны свет.

Заклучэнне. У карцінах і ўспамінах А. Маісеевай увасоблены жыццёвы вопыт і каштоўнасці пакалення, якое вырасла ў вёсцы, зведала цяжкасці пераадолення пасляваеннага разбурэння; пакалення, якое пераехала ў горад, але захавала сваю прывязанасць да зямлі і прыроды, разуменне неабходнасці духоўных і духоўных намаганняў дзеля гармоніі ва ўласным доме і ва ўсім свеце. Паводле Міхася Стральцова гэтае пакаленне ўвайшло ў літаратуру праз метафару "сена на асфальце". Ідылічныя карціны і наіўныя натрыў А. Маісеевай даюць разнастайныя ўзоры гэтага вызначэння. Творчасць А. Маісеевай дэманструе яркі жывапісны талент, мае глыбокія народныя карані і з'яўляецца крыніцай народнай этыкі.

ЛІТАРАТУРА

1. Будкевич, М. Краски жизни в «наивном искусстве» / М. Будкевич // Віцебчы. – 2010. – 6 февр.
2. Бычковская, О. Приношение мастеру / О. Бычковская // Витебский проспект. – 2007. – 19 июля.
3. Вакар, Л. Разам з Шагалам да нябёсаў / Л. Вакар // Мастацтва. – 2012. – № 8. – С. 30–34.
4. Вакар, Л.У. Мастацтва insita: з гісторыі правядзення выставак непрафесійнага мастацтва / Л.У. Вакар [і інш.]. – Мінск: СтройМедиаПроект, 2013. – С. 92, 96, 132, 149, 225.
5. Василевич, К. Жить с любовью / К. Василевич // Віцебчы. – 2017. – 28 лістап.
6. Трапезникова, Л. Яркая палитра жизни / Л. Трапезникова // Беларускі час. – 2007. – 16 крас. – С. 2, 17.
7. Цыбульскі, М. І творчасць, і сведзь, і малітва / М. Цыбульскі // Витебский проспект. – 2007. – 20 дек. – С. 3.
8. Вакар, Л.У. Наіўнае (інсітнае) мастацтва Беларусі / Л.У. Вакар // Весці Нац. акад. навук Беларусі. Сер. гуманітар. навук. – 2014. – № 4. – С. 80–85.
9. Лабачэўская, В.А. Інсітнае мастацтва / В.А. Лабачэўская // Беларуская энцыклапедыя: у 18 т. Т. 7: Застаўка – Кантата / рэд.кал.: Г.П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск: БелЭн, 1998. – С. 262–264.
10. Островский, Г.С. Лубочность – категория народного искусства / Г.С. Островский // Декоративное искусство СССР. – 1983. – № 11. – С. 15–17.
11. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 374–375.
12. Моисеева, А.М. Годы накопили ... много картинок / А.М. Моисеева // Мастацтва прымітыву і яго формы ў сучаснай культуры: матэрыялы навук.-практ. канф., Віцебск, 4–5 мая 2012 г. / ДУ "Віцебскі АМЦНТ"; рэд. Л.У. Вакар [і інш.]. – Мінск, 2013. – С. 124–128.

Паступіў у рэдакцыю 08.09.2020

ЦВЕТОЧНЫЙ НАТЮРМОРТ ВАЛЕРИАНЫ ЖОЛТОК И СВЕТЛАНЫ КАТКОВОЙ 1970-Х ГОДОВ

Федорец Я.В.

*Государственное научное учреждение «Центр исследований
белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси», Минск*

В данной статье раскрываются особенности жанра натюрморта в творческом наследии двух белорусских художниц В. Жолток и С. Катковой в контексте искусства 1970-х годов. Главной темой их произведений стали многочисленные цветы, растения и связанные с ними предметы быта и дары природы. Художницы представляют два разных поколения мастеров, на примерах картин которых отчетливо прослеживаются развитие живописных направлений и общий дух эпохи. Натюрморт в их творчестве есть отражение двух различных тенденций и противоположных мироощущений, вместе с тем их объединяет пристальный интерес к окружающему предметному миру. Это позволяет сравнить творчество столь разных авторов и проанализировать процесс формирования жанра натюрморта в отечественной живописи 1970-х годов. Происходящие художественные процессы в указанном жанре соотносимы с общими изменениями в изобразительном искусстве обозначенного периода, что нашло свое выражение в переосмыслении непреходящих нравственных и эстетических ценностей. Это привело к появлению нового содержания и, как следствие, к поиску новых живописно-пластических структур произведений, адекватных времени. Особое значение получило стремление выразить личностное начало, сохранить в искусстве собственное творческое лицо. К этому периоду натюрморт приобретает свойства натюрморта-картины, что позволяет сделать вывод о зрелости жанра в белорусском искусстве.

Ключевые слова: натюрморт, цветочный натюрморт, искусство 1970-х гг., белорусская живопись, натюрморт-картина.

(Искусство и культура. – 2020. – № 4(40). – С. 40–44)

THE 1970-S FLOWER STILL LIFE OF VALERIANA ZHOLTOK AND SVETLANA KATKOVA

Fedorets Ya.V.

*State Academic Institution “The Center for the Belarusian Culture, Language and
Literature Research of the National Academy of Sciences”, Minsk*

This article reveals the features of the still life genre in the painting heritage of two Belarusian artists V. Zholtok and S. Katkova in the context of the 1970s art. The main theme of their works was numerous flowers, plants and related household items and gifts of nature. The artists represent two different generations of painters, whose examples of paintings clearly show the development of artistic trends and the common spirit of the period. Still life in their work is a reflection of two different trends and opposite worldviews, and at the same time they are united by a close interest in the surrounding object world. This makes it possible to compare the work of such different authors, and analyze the process of shaping the still life genre in the national painting of the 1970s. The ongoing artistic processes in this genre are correlated with the general changes in the visual arts of this period, which found its expression in the reinterpretation of enduring moral and aesthetic values. This led to the emergence of new content, and as a result, to the search for new pictorial and plastic structures of works that are adequate to the time. Special importance was given to the expression of the personality principle, to preserve one’s own creative artistic face. By this period, still life acquires the properties of a still life-artwork, which makes it possible to conclude about the maturity of the genre in Belarusian art.

Key words: still life, flower still life, the art of the 1970s, Belarusian painting, still life-artwork.

(Art and Cultur. – 2020. – № 4(40). – P. 40–44)

Адрес для корреспонденции: jufedorets17@gmail.com – Я.В. Федорец

Во второй половине XX века в белорусской живописи натюрморт впервые расположился в иерархии жанров на одном уровне с сюжетной картиной, портретом и пейзажем. Изменения, затронувшие изобразительное искусство в 1960-е гг., в эпоху появления «сурового стиля», привели к обновлению образно-пластических решений композиций натюрморта в последующие 1970-е годы. Необходимо отметить, что в это десятилетие многие живописцы стали использовать опыт различных художественных направлений, а некоторые шли вразрез с официальным искусством.

Целью статьи является раскрытие и анализ особенностей цветочного натюрморта в творчестве В. Жолток и С. Катковой 1970-х гг. – двух ярких белорусских художниц второй половины XX века.

Натюрморт в белорусской живописи 1970-х годов. Поиск новых живописных способов освоения реального мира, попытка воплощения собственных представлений об универсальных жизненных ценностях привели к расширению тематики в жанре натюрморта в 1970-е годы. Цветочный натюрморт сохранил свое доминирование в этом жанре. После него по распространенности следует тема даров природы. Среди художников, чье творчество в большей степени связано с цветочным натюрмортом, можно назвать С. Ли, Е. Красовского, А. Шевченко, Н. Залозного, П. Явича, Р. Кудревич, Т. Разину, В. Жолток, С. Каткову, Е. Харитоненко, В. Сахненко, В. Сумарева и др.

Развитие общества, культуры и искусства позволило художникам взглянуть на цветочный натюрморт под другим углом зрения. Цветы служили одним из поводов показать красоту окружающей реальности, осмыслить ее эстетически либо через метафоры и ассоциации передать глубинные переживания человека и выразить его отношение к явлениям жизни, миру и природе. В живописи женщин-художниц натюрморт приобрел особое звучание. Среди них мы можем назвать Валериану Жолток и Светлану Каткову. Они представляют два разных поколения белорусских живописцев. Творческая позиция В. Жолток формировалась в период социалистического реализма, а С. Катковой – во время «оттепели», когда суровый стиль стал стилистическим ответвлением официального метода. Пик художественных исканий в этом жанре и результатов их становления у обеих художниц наблюдается в 1970-е годы.

В их творчестве прослеживаются изменения мировоззрения, а также стилистических подходов, характерных для конца 1960-х – 1970-х годов. По образно-пластической структуре произведения авторов совершенно

различны между собой, но при этом у обеих натюрморт – особое мировосприятие, отношение с любовью к окружающим вещам, яркий отклик на явления действительности.

Натюрморт-картина Валерианы Жолток. В. Жолток – яркий представитель национальной культуры Беларуси. Ее творчество наполнено внутренним зарядом энергии, позволяющей отразить жизнеутверждающий дух эпохи. Образование В. Жолток получила в Витебском художественном техникуме в конце 1930-х гг., а в течение 1940–1950-х гг. заявила о себе как о мастере бытового жанра. Художница также отлично показала себя как пейзажист, но с особой выразительностью ее мастерство обнаружилось в натюрморте. «На вопрос, почему натюрморт и пейзаж занимают главное место в ее творчестве, В.К. Жолток отвечает: “Я считаю, что в этих жанрах можно передать почти все: настроение человека, мир его чувств, любовь, радость, грусть. Натюрморту и пейзажу присущи чрезвычайная эмоциональность, гибкость пластических средств, интимный разговор о красоте жизни”» [1, с. 13].

В натюрмортах В. Жолток вышла на качественно другой уровень художественной трактовки через меру пластического обобщения, виртуозную убедительность, сочетаемые с продуманным композиционным решением. Слепое копирование ей не присуще, отказывается она и от эффектных приемов. Художница постоянно обращается к цветам, но не повторяет их, изображает с большим живописным напряжением, соединяя пространство реальности с пространством картины, решая важные вопросы, связанные с постижением жизни природы.

Работам В. Жолток присущи «колористическое звучание, стремление расширить границы жанра и теснее связать через натюрморт человека с его окружающей средой» [2, с. 106]. Довольно часто в ее произведениях можно встретить пастозное корпусное письмо в сочетании с легкой лессировкой, сквозь которое просвечивает холст. Сила творчества достигается интенсивностью ее темперамента, тяготением к возвышенно-поэтической интерпретации темы. Вглядываясь в сочетания цветовых нюансов, усиливающих их взаимное созвучие, автор подчиняет свои впечатления общей целостности конкретного, достоверного облика действительности.

Натюрморты просты, они не знают резких ракурсов и сложных трансформаций. В. Жолток сознательно слегка возвышает линию горизонта в большинстве собственных произведений, чтобы полнее охватить и показать изображаемый предметный мир. Намеренный

отбор наиболее существенных, типических предметов имеет по своей сути мировоззренческий смысл, и их режиссура продуманна и органична.

Истоки гармонии произведений находятся в мировосприятии автора. Так, цветочные натюрморты наполнены ее любовью, дыханием времени и радостью – это воплощение жизни как дара, врученного нам от родителей и матери-земли. В очевидно простых мотивах художнице удается передать образ силы природы, законы которой должен постичь человек. Творчество В. Жолток совпадает с общей тенденцией, заключающейся в обращении к этнографическим мотивам, возвышающей и бережно охраняющей свою народную культуру.

Особого рода декоративизм за счет присущей ему орнаментики, как скрытой в структуре картины, так и явной, указывающей не на «отдельные вещи, и не частные их соотношения», а на наделяющие «наглядностью некие мировые формулы бытия» [3, с. 134], свойственен творчеству художницы. Композиции произведений выстраиваются на основе орнаментальной ритмичности элементов, их колористических отношений и пластики форм. При этом предметы не лишены объема, а пространство – глубины, так как их комбинация убедительна и не приводит к уплощению. Пластичность растительных мотивов сопрягается с пластикой орнамента: чувствуя их внутреннее движение, художница сочетает короткие, длинные, вьющиеся, дугообразные формы веток и листьев, что в итоге становится живописным узором. Усиливает декоративность объединение изображенных рукотворных, вышитых узоров и вторящих им природных. Ассоциативно это отсылает к генезису орнамента как декора: растительные мотивы, естественно переплетаясь, интуитивно подсказывают человеку их внутреннюю гармонию, которую он вычленяет и схематизирует, наделяет символическим значением, а после украшает им ткани и предметы быта. В такой форме происходит преемственность народных традиций, возносится значимость орнамента как генетического кода нации в культуре.

Изобразительный язык натюрмортов В. Жолток с ее тщательной проработкой форм и поисками завершенности пластического строя аккумулировал в себе память традиций, опыт многих поколений в созерцании простых вещей и явлений. Мысль о важности «народной почвы» присутствует в каждом ее полотне. Драматические мотивы чужды творчеству художницы, по эмоциональному воздействию картины мажорные. Композиции музыкальны, они опосредованно связаны с хоровым пением или хороводом, соотносимым с почитанием

славянского божества солнца и солярными знаками. В натюрмортах оказались закодированными обобщенные социально значимые переживания автора, благодаря чему они приобрели общенациональное звучание. Все это позволяет отнести ее произведения к такому типу работ, как *натюрморт-картина*.

Художница составляет группы предметов по цветовым контрастным отношениям, например, в «Натюрморте с осенними цветами» (1972, НХМРБ) это сопоставление строится на тепло-холодности. Среди сине-зелено-фиолетового окружения как яркое пятно светятся желтые георгины. Вместе с зелеными листьями монстеры они заполняют основную часть картины. Переплетения стволов растений, листьев, соцветий, узоры скатерти, подставки для цветов образуют затейливое орнаментальное «многоголосие», наполняющее композицию декоративностью. Художница комбинирует формы предметов, наполняя их внутренним ритмом. Фиалки на переднем плане как камертон усиливают красочность произведения. Обыденный мотив превращен в красочную феерию.

Другой «Натюрморт с бегонией» (1974, НХМРБ) выстроен на сближенных колористических отношениях. Декоративное начало выявлено в чередовании больших листьев бегонии с пестротой мелких листьев рябины. При таком подходе пространство картины стремится к уплощению, но у В. Жолток прослеживается четко различимая плановость, на каждом пространственном уровне которой выстраиваются кувшины. Последние расположены как бы по времени, по порядку взаимодействия с ними: так, бегонии стоят давно, букет из рябины с осенними ветками только составили, а в пустой кувшин еще планируется поставить цветочную композицию. На это указывают разложенные на поверхности стола ветви и гроздь черной рябины.

В работах художницы часто появляется изображение ягод и ветвей рябины, при этом она с особой бережностью передает ботанические особенности растения. Натюрморт «Красная рябина» (1973, НХМРБ) сочетает в себе два типа объемно-пространственных решений. На покрытом орнаментированными рушниками столе расположились миски и кувшин с гроздьями и ветвями рябины. Автор сопоставляет неприхотливо составленный природный узор растений с рукотворным плоским орнаментом на ткани. Художница сравнивает формы рябины с геометрической точностью красного рисунка. Предметы объединяются в одну общую систему так, что визуально главное не теряется на пестром фоне. Эту мозаичность обрамляет синий

контур, который лег в основу подготовительного рисунка. Сочетание декоративного природного начала с рукотворным характерно для произведений народной культуры, традиции исполнения которой переходят из поколения в поколение, имея в своем сакральном онтологическом фундаменте истоки национального мышления.

«Тихое искусство» в живописи Светланы Катковой. В искусстве 1970-х гг. наблюдался общий интерес к народному творчеству, наивному или «инситу» искусству. В это время активно изучались сохранившиеся случские пояса, расписные ковры А. Киш, творчество Я. Дроздовича, велись исследования по восстановлению и реставрации предметов народной белорусской культуры, представленной в большинстве своем изделиями декоративно-прикладного искусства, костюмами, иконами и др. Произошло наложение пластических свойств народного искусства на реалистические традиции живописи. На стыке двух направлений в искусстве профессионального и наивного возникла еще одна тенденция к декоративности [4]. Эта форма декоративности стала не только результатом интереса художников к народному творчеству, но и развитием приемов «сурового стиля», сильно повлиявшего на послевоенное белорусское искусство.

Цветочный натюрморт является основным в творчестве С. Катковой. Растительные мотивы, их сочетания всегда приводили ее в восторг: «Ну и как их можно не любить? Они всегда разные, всегда новые... На них можно смотреть и смотреть» [5, с. 5]. Для живописца натюрморт – это интимное пространство, в котором она выражает различное эмоциональное не к предмету как наблюдаемому явлению, а к его скрытой сущности через его символичность, знаковость и мистичность. Цветы присутствуют в ее акварельной, масляной живописи, в керамических изделиях. Опыт работы с керамикой и монументальным искусством, полученный в стенах Минского художественного училища им. А. Глебова, а затем и в Белорусском театрально-художественном институте в 1960-е годы, сопровождает художницу на протяжении всего ее творческого пути.

Взаимосвязи человека, как духовные, так и материальные, воплощаются в живописи С. Катковой в передаче окружающей среды, шире – природы, которая предстает в виде разнообразия цветочного мира. Он выступает как первичный источник существования, обеспечивающий условия для деятельности всего живого. Выражение природного обладает мировоззренческим значением, т.к. оно как «космос», имеющий в своей основе чувственное воспринимаемое и иррациональное.

Живописи С. Катковой свойственен некоторый отход от реалистической традиции в пользу выражения нетипического, абстрактного (в прямом смысле слова – отвлеченного), отдаленного от действительности. В цветочных мотивах соединение предметов подчиняется нефактологической логике сложных ассоциаций. Субъективная линия восприятия художницы предельно заостряется на выборе образно-пластических форм, тяготеющих к народным, самобытным. Автор не следует строгой системе официального искусства, отдав предпочтение экспериментам. В частности, она выделяет цветовые и конструктивные свойства растительных форм натюрмортов, отодвинув их реальную материальность на второй план.

«Наивность» у художницы возведена в эстетический принцип. Подобный подход тесно связан с декоративностью, выступающей как способ образного осмысления мироздания. Стремление постичь «тот мир, что в жизни человеческой скрыт» [4, с. 5] привело к субъективно-лирической интерпретации предметного мира. Автор основывает выразительность произведений на опыте инситу и народной культуры. Диалектика ее натюрмортов заключается в том, что С. Каткова запечатлевает природу, используя «метафору единства человека и среды» [6, с. 13], через конструктивистские приемы.

Изображаемые предметы в натюрмортах художницы несут свойства объекта. Этому способствуют унификация живописного языка, условность формы и пространства, упрощение рисунка, отсутствие светотеневой моделировки, тяготение к локальному цвету, значимость силуэтов. Большое внимание уделяется цветам и их пластическому наполнению: в отличие от предметов они красочны, разнородны и напоминают пестрые ковры. Плоскости, на которые разбивает свои формы автор, напоминают маленькие зеркала, преломляющие свет, в итоге приводящие к схожести их с драгоценными камнями или стеклами витражей. Творчеству мастера присуще изображение беспокойных или умиротворенных состояний природы: вечерних, утренних, сумеречных, что ассоциативно сближает с загадкой, мистикой. Натюрморты С. Катковой интимны, туманны и недосказаны, своеобразная «тихая жизнь».

Отказ от традиционного построения пространства композиции характерен для натюрморта «Цветы и плоды» (1972, НХМРБ). Художница изымает вещи из их привычной среды. Каждая группа предметов находится в своем симультанном пространственно-временном измерении. Букеты в левой и правой части композиции выступают как отвлеченные

мотивы прообраза смены времен, как призраки недавнего прошлого и знаки цветения. Расположение темного букета с астрами на переднем плане показывает итог процесса жизни. Яблоки и груши как последний этап цветения, выраженный в плодоносности растений. Передний план задает симметрию общему строю композиции, что усиливает символичность изображенного предметного мира.

Смена состояния природы, в которое вплетается личное эмоциональное переживание, отражена в картине «Летняя ночь» (1973, НХМРБ). Весь холст заполнен группами орнаментированных ваз с цветами. Розовато-бледные пионы, дельфиниумы, бело-голубой жасмин, красные астры создают образ аромата теплой ночи. В натюрморте изображено загадочное, романтическое цветение. В этой связи следует отметить, что любимый художник С. Катковой М. Врубель, который известен таинственной картиной «Сирень» (1900, ГТГ) [5]. Создается впечатление, что растения могут цвести только в указанное время суток. Сумеречное состояние наделило их большей привлекательностью, интимностью – открывается совершенно иная сторона их жизни. Разнообразие пластических качеств, общая колористическая гамма объединяют растения в один цветочный ковер. Каждое цветочное пятно и форма предметов наделяются свечением, исходящим изнутри и усиливающим их светоотражающую способность. Появляется блеск на поверхности лепестков, стеклянных ваз – будто цветы обрели бессмертие. Предметы стоят в шахматном порядке, а цветы увеличиваются в размере по направлению от низа к верху.

Стремление к обобщению предметных форм и повышенной декоративности прослеживается в натюрморте «Полевые цветы» (1974, НХМРБ). Перед зрителем как три грации выстроились на столе стройные намеренно увеличенные вазы с цветами. Художница гармонично соединяет пышные, пестрые букеты с однотонным окружением. Форма ваз тяготеет к знакам, роднящим их изображение с предметами древних культур. Главные герои картины различны между собой. Формы букетов схожи с женскими прическами, что в свою очередь указывает на явное женское начало. С. Каткова помещает цветы в сакральное пространство, живущее по собственным природным законам, где сила цветения перерастает в силу земли. В натюрморте сочетаются несколько перспективных систем: плоскость стола находится в прямой перспективе, в то время как вазы – в параллельной. Показан только дальний угол стола, «разрезающий» светло-голубой фон [7]. В произведении «главные

колористические отношения она решает декоративно, без выяснения деталей и нюансов» [7, с. 35].

Заключение. Таким образом, натюрморты В. Жолток и С. Катковой обладают притягательностью, силой образного наполнения, глубиной эмоционального воздействия, поэтичностью, интересом к скрытым сторонам духовного мира человека. В их произведениях цветочный натюрморт достиг особой выразительности. Художницы представляют две различные тенденции декоративизма, а именно реалистическую у В. Жолток и восходящую к инситу с оттенком иррационализма у С. Катковой. Их творчество раскрывает широкий диапазон возможностей интерпретации натюрморта: от изображения жизнеутверждающих, народных мотивов через растительный мир до использования его в качестве отвлеченного образа. Так, работа В. Жолток «Голубой натюрморт» (1974, НХМРБ) составлена из орнаментированных предметов древней и народной культуры, которые переплетаются с неприхотливым узором колокольчиков и фиалок, создавая некий тип изобразительного орнамента. Художница интерпретирует исторические предметы, не изменяя формальным качествам традиционного языка живописи, придавая картине возвышенность и национальную значимость. Иначе трактует цветочный мотив С. Каткова в натюрморте «Цветы белорусских полей» (1972). Все предметы сгруппированы в центре композиции, что создает имитацию красочного ковра, обрамленного пейзажным мотивом. Художница изображает в холодной гамме цветы и кувшины, формируя для них собственное пространственное поле, переводя героев натюрморта из суетной жизни в иное, духовное измерение. При этом, отказываясь от прямой перспективы и плановости, упрощает формы в пользу достижения условности, загадочности картинного пространства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Крэпак, Б. Чуецца музыка дзіўная / Б. Крэпак // Работніца і сялянка. – 1985. – № 3. – С. 13.
2. Шапашнікава, А.Дз. Беларускі нацюрморт / А.Дз. Шапашнікава // Адукацыя і выхаванне. – 1994. – № 1. – С. 104–108.
3. Флоренский, П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П.А. Флоренский. – М.: Прогресс, 1993. – 324 с.
4. Чайковская, В.О. О некоторых природно-космических мотивах в современном искусстве / В.О. Чайковская // Искусство. – 1988. – № 12. – С. 3–9.
5. Степаненко, В.А. Светлана Каткова / В.А. Степаненко. – Минск: Альтиора Форте, 2017. – 112 с.
6. Заборов, М. О декоративности / М. Заборов // Творчество. – 1973. – № 3. – С. 13.
7. Буйвал, В. Права на эксперимент / В. Буйвал // Мастацтва Беларусі. – 1985. – № 3. – С. 33–37.

Поступила в редакцию 31.08.2020

ТВОРЧЕСТВО БЕЛОРУССКОГО ХУДОЖНИКА АЛЕКСАНДРА СОЛОВЬЕВА В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ СОБЫТИЙ 1960–1970-Х ГГ.

Богданова Ю.А.

*Учреждение образования «Витебский государственный университет имени
П.М. Машерова», Витебск*

В данной статье проанализировано творчество белорусского художника Александра Соловьева в контексте историко-культурных и художественно-стилистических аспектов зарождения и развития нонконформистского движения в советском искусстве 1960–1970-х гг. Термин «нонконформизм» можно раскрыть как искусство сознательного сопротивления тотальному идеологическому контролю. Как и все явления жизни, развивающиеся в неблагоприятных условиях, искусство, не вписавшееся в господствующий идеологический контекст, отличалось причудливым разнообразием форм и творческих индивидуальностей. «Неофициальное» искусство представлено большим количеством отдельных имен, групп, течений, стилей, которые стремились сохранить свое право на существование и создание искусства вне рамок социалистического реализма, и объединенными едиными альтернативными проявлениями.

Жесткие ограничительные рамки идеологической неприемлемости определили уникальные черты творчества художников-нонконформистов не только в крупных городах СССР, но также и на периферии. В отличие от нонконформистов Москвы и Ленинграда, открыто отождествлявших свою деятельность с диссидентской, белорусские художники были далеки от открытого вызова системе. Их интересовали исключительно творческие вопросы: эксперименты в сфере художественного языка, поиски новых форм, выбор соответствующих замыслу выразительных средств. Однако сложившаяся в стране обстановка и выбор формы сопротивления ей оказались значимыми как для отдельных художников, так и для художественной ситуации в целом, сыграв ключевую роль в формировании нынешнего белорусского искусства.

Александр Александрович Соловьев – яркий представитель авангардного искусства в городе Витебске, автор многочисленных живописных работ, график, сценограф, участник андеграунда, художник, существующий между традициями «классического» авангарда и современным пониманием искусства. Творчество А. Соловьева оказало значительное влияние на возрождение в Витебске традиций экспериментального искусства, развитие языка лирической абстракции, метафорической и символической образности.

Ключевые слова: *нонконформизм, авангард, андеграунд, образ, стилистика, художники Витебска, масляная живопись.*

(Искусство и культура. – 2020. – № 4(40). – С. 45–51)

CREATIVE ACTIVITY OF THE BELARUSIAN ARTIST ALEXANDER SOLOVYOV IN THE CONTEXT OF HISTORICAL AND CULTURAL EVENTS OF THE 1960-IES – 1970-IES

Bogdanova Yu.A.

Educational Establishment “Vitebsk State P.M. Masherov University”, Vitebsk

This article analyzes the work of the Belarusian artist Alexander Solovyov in the context of historical, cultural, artistic and stylistic aspects of the origin and development of the nonconformist movement in the 1960-ies – 1970-ies Soviet art. The term “nonconformism” can be revealed as the art of conscious resistance to total ideological control. Like all phenomena of life that develop in unfavorable conditions, the art, which did not fit into the prevailing ideological context, was distinguished by a bizarre variety of forms and creative individuals. The “unofficial” art is represented by a large number of individual names,

Адрес для корреспонденции: Yule4ka19@tut.by – Ю.А. Богданова

groups, trends, and styles that sought to preserve their right to exist and create art outside the framework of socialist realism and were united by common alternative manifestations.

The strict limits of ideological unacceptability determined the unique features of nonconformist artists' work not only in the major cities of the USSR, but also in the periphery. Unlike the nonconformists of Moscow and Leningrad, who openly identified their activities with dissident ones, Belarusian artists were far from openly challenging the system. They were interested exclusively in creative issues: experiments in the field of artistic language, the search for new forms, the choice of appropriate means of expression. However, the current situation in the country and the choice of the form of resistance to it turned out to be significant both for individual artists and for the artistic situation as a whole, playing a decisive role in the formation of contemporary Belarusian art.

Alexander Solovyov is a bright representative of avant-garde art in the City of Vitebsk, the author of numerous paintings, graphic artist, set designer, underground participant, artist who exists between the traditions of the "classical" avant-garde and the contemporary understanding of art. A. Solovyov's work had a significant impact on the revival of experimental art traditions in Vitebsk, the development of the language of lyrical abstraction, metaphorical and symbolic imagery.

Key words: nonconformism, avant-garde, underground, image, style, Vitebsk artists, oil painting.

(Art and Cultur. – 2020. – № 4(40). – P. 45–51)

С позиций настоящего времени не все наследие нонконформизма советского периода является равноценным по своей художественной значимости, но фиксация творческих событий этого времени необходима для понимания и более глубокого анализа целого пласта искусства и общественной жизни художников в условиях тоталитарного режима. «Неофициальное» искусство периода 1960–1970-х гг. – важная страница в истории отечественного искусствознания как для самих художников, так и для всего художественного процесса, поэтому следует осмысливать, документировать, интерпретировать, оценивать творческий и социальный опыт этого времени. «Неофициальное» искусство советской эпохи представлено большим количеством отдельных имен, групп, течений, стилей, которые отстаивали собственное право на существование и создание искусства вне рамок социалистического реализма.

Цель статьи состоит в выявлении тенденций возникновения и развития нонконформистского течения в городе Витебске на примере творческой деятельности художника Александра Соловьева в контексте общественной жизни 1960–1970-х гг.

Начало 1960-х годов XX века – это период формирования нонконформистского искусства, способного к самоидентификации, это время зарождения оппозиции, которая, однако же, еще балансирует между лояльным диалогом с властью и диссидентским подпольем. Критически мыслящая художественная интеллигенция в своих коллективных обращениях к власти еще не теряла надежды на мудрость и силу руководства, на возможность нахождения некоего компромисса во мнениях и взглядах на искусство, тем самым заявляя о собственной позиции, высказывая несогласие с действиями власти. Нонконформизм и советское искусство словно занимались разметкой

своих пограничных территорий, чтобы впоследствии окончательно разойтись.

Министерство культуры СССР и подведомственные учреждения (Союз художников, Академия художеств и т.д.) находились во власти социалистического реализма и повсеместно укрепляли идеологический контроль. Соцреализм рассматривался как единственно возможный стиль в искусстве и признавался проводником всех идей и решений советского государства и коммунистической партии – руководящей силы тогдашнего общества. Несмотря на отсутствие поддержки со стороны критики и официальных учреждений, советский андеграунд стремился вырваться из жесткого идеологического контекста, требуя свободного творческого выражения [1].

В конце XX века художественная интеллигенция стояла перед непростым выбором, который имел подчеркнуто личностный характер. Каждому предстояло обозначить свой индивидуальный путь выстраивания взаимоотношений с официальной властью: открытая или скрытая оппозиция, искренняя поддержка официальных идеологических установок, компромисс или уход в андеграунд. Трудный, иногда и мучительный процесс преодоления мировоззренческих иллюзий, самоопределение, нравственный выбор требовали мужества и смелости от художника. Чем более строгий и тоталитарный режим по отношению к свободе высказывания вводился в стране, тем дороже становилась самостоятельность решений, и следовательно, тяжелее ответственность за совершенный выбор.

Для конца 1960-х гг. характерны открытые столкновения власти и представителей «неофициального» искусства и первые победы нонконформистов. Широко известное событие, произошедшее в Москве 15 сентября 1974 года, стало первотолчком для перехода нонконформизма в форму организованного

художественно-политического движения. В этот день группа художников во главе с Оскаром Рабиным организовала неофициальную демонстрацию картин на пустыре в спальном районе Беляево. Эта выставка вошла в историю как «бульдозерная», так как с экспозицией картин власти разобрались с помощью бульдозеров и поливальных машин. Участники выставки, представители неофициальной культуры, противостояли устоям и нормам окружающего их общества, отвергали официальные эстетические установки, исключали из своего творчества все элементы, отсылающие к советской идеологической «пропаганде».

Если 60-е гг. XX века – это время открытия и становления альтернативной культуры, то 1970-е гг. – этап зрелости нонконформистского искусства в СССР, время придания ему смысловой, эстетической и стилистической определенности. 70-е гг. XX в. – продолжение и усиление личностного высказывания, начавшегося в 1960-е. Именно в 1970-е появились интеллектуальные стратегии, концептуальное отношение к культуре и истории. Исключительная активность неофициальной художественной жизни в 70-е гг. XX в. точно охарактеризована русским художником Б. Орловым, который применяет по отношению к ней термин «пассионарность», введенный ученым, этнологом и философом Л. Гумилевым: «...Несмотря на жуткое давление сверху, несмотря на полную безнадежность публичной самореализации, возникла такая мощная среда, что она создала альтернативную культуру» [2]. «Другое искусство» отвоевало право на саморефлексию, на собственную независимость и выражение объективного взгляда на историческую реальность.

Русские искусствовед Екатерина Деготь и художественный критик Владимир Левашов применительно к 1970-м гг. вводят термин «разрешенное искусство», который они определяют как «промежуточная зона между двумя основными пространствами – официальной и неофициальной культуры». Разрешение есть отступление от правила, от запрещения, *временный* компромисс. Феномен «разрешенного искусства» достиг зрелости в 70-е годы XX в., когда советская власть была уже не в состоянии монополизировать расширяющуюся сферу культуры, но еще и не признавала сложившуюся культурную неоднородность [3].

Белорусское неофициальное искусство 1960–1970-х гг. Если тема нонконформизма в крупных городах СССР – Москве и Ленинграде – проанализирована достаточно, то особенности появления и развития «другого

искусства» в художественной среде в провинциальных городах еще требуют детального изучения. Например, о белорусском авангарде периода 1960–1970-х гг. сохранилось немного сведений, художники-нонконформисты практически неизвестны стране, несмотря на то, что их творчество стало настоящей альтернативой официальному искусству соцреализма. Неофициальное искусство Беларуси – территория малоисследованная, существующая скорее в формате версий и воспоминаний современников.

В 1960–1970-е гг. искусство в Беларуси находилось под строгим идеологическим контролем: художественные советы и выставочные комитеты следили за идейной направленностью произведений, а единственно разрешенной формой восприятия мира оставался «социалистический реализм». Однако белорусские художники были далеки от открытого вызова системе, в отличие от нонконформистов Москвы и Ленинграда, отождествлявших свою деятельность с диссидентской. Представители нашего авангарда ставили себя вне социума, замыкаясь в себе, собственных переживаниях, тем самым утверждая абсолютную уникальность личности творца, которая одним своим существованием выражает протест против объективности мира. Художников интересовали сугубо творческие проблемы: эксперименты с формой, поиски новых образов, выбор соответствующих замыслу выразительных средств и т.д. Они экспериментировали в большей степени в сфере художественного языка путем включения приемов, характерных для абстракционизма, экспрессионизма, сюрреализма и т.д., а также разрабатывали новые методы творческой реализации и комплексы формальных приемов стилизации и деформации. Образностилистические изменения в творчестве проявились в уходе от реалистической традиции и обращении к знаку, символу. Используя приемы изображения предметов и явлений посредством метафоры, иносказания, художники выражали индивидуальное отношение к тем или иным событиям. Ассоциативные, многозначные образы наиболее удачно отражали духовно-эмоциональную атмосферу времени, тем самым являясь реакцией художников на происходящее в обществе.

С именами Олега Орлова, Леонида Антимонова и Александра Соловьева связывают возникновение «витебского авангарда» середины 1960 – 1970-х гг. Художники были представителями «андеграунда», непризнанного и гонимого официальной идеологией, и каждый из них – яркая личность, которая

демонстрировала совсем иной способ своего существования. Эти художники совершили важный шаг в искусстве того времени – они открыли возможность альтернативной культуры в Витебске. Следующим шагом, сделанным более оппозиционно настроенными движениями, станет придание смысловой и стилистической определенности искусству андеграунда в 1980–1990-х гг.

В 60–70-е гг. XX в. стали появляться источники информации о «классическом» русском авангарде 1920-х гг., благодаря чему у художников сложилось представление о развитии мирового искусства в целом. Одним из истоков «другого» искусства были идеи русского авангарда, преемственность которых была нарушена в сталинский период. О. Орлов, С. Соловьев и Л. Антимонов были объединены единым стремлением к восстановлению утраченных авангардных пластических принципов, освоению новых форм современного искусства и устремлением на создание свободного творчества, независимого от официально принятой художественной системы. Отличительной чертой их творчества является четко прослеживаемая тенденция: обращение к наследию для поисков поэтической одухотворенности, новаторство через преобразование предшествующих художественных традиций. И это позволило расширить жанрово-визуальный спектр, а также способствовало развитию экспериментальных направлений в творчестве.

С начала 1970-х гг. наблюдается тенденция к объединению художников в группы, поиску единомышленников (в Минске – «Немига 17», «Погоня», в Орше – «Оршица» и др.). Художники не просто творили в своих мастерских, но и участвовали в творческих спорах и философских разговорах об искусстве, жизни, истории. Тут обсуждались главные творческие задумки, принимались стратегические решения о выставках и поездках. Внутри художественного процесса выделялись группы с общим видением мира, общими идеями и стремлениями.

В городе Витебске Олегом Орловым, Леонидом Антимоновым и Александром Соловьевым также была создана группа художников-авангардистов, которая «не афишировала себя как объединение, но старалась противостоять официозу всеми доступными средствами. Группа имела и тайное название – «Оса» [4]. Объединяя яркие индивидуальности, группа отличалась единством творческих позиций в искусстве. Олег Орлов был педагогом и живописцем, а Леонид Антимонов – педагогом и графиком, первым в городе весомо представившим искусство монотипии. Посредством

деятельности этих художников молодое поколение приобщалось к мировым эстетическим ценностям.

Попытаться понять «скрытый», глубинный мир критически мыслящей художественной интеллигенции, изучить данную категорию «изнутри» помогает отдельное внимание к ярким представителям андеграунда, которые выражали свой взгляд на происходящие события через личностную, индивидуальную оптику. Одним из таких представителей является белорусский художник, лидер Витебской художественной школы Александр Соловьев.

Творчество А. Соловьева оказало значительное влияние на возрождение в Витебске традиций экспериментального искусства, развитие языка лирической абстракции, метафорической и символической образности. «Очень сложно сказать – кто я и зачем. Я пытаюсь это открыть и в этом смысл моей жизни. Путь к себе словно каторга, но нужно пройти, узнать свое отношение к жизни, чтобы что-то сказать людям. Только тогда можно стать счастливым» – так говорит о себе Александр Соловьев в интервью для телеканала «Беларусь». Все его творческие поиски о правде, о свободном взгляде на мир. Все лучшее, созданное художниками, сделано во имя правды и вопреки Системе, «в искусстве нельзя врать, ибо оно, как и религия, – истинность», «в искусстве вся жизнь, вся честь и все достоинство» [5]. Творчество А. Соловьева, его мировоззрение, развиваемые им идеи и приемы значительно повлияли на атмосферу художественной жизни, а также на характер и направленность творческого процесса не только в Витебске, но и в Беларуси.

Александр Александрович Соловьев.

Александр Александрович Соловьев родился 13 сентября 1926 г. в деревне Солони (недалеко от Новгорода). С 17 лет был участником партизанского движения, а с 1944 года находился в действующей армии, принимал участие в боях в Прибалтике и на Карельском перешейке. После окончания войны А. Соловьев еще на пять лет остался в армии, служил в Таллинне (Эстония). Потом демобилизовался и работал художником в районном доме культуры в городе Мадона. С 1955 г. учился в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище имени В.И. Мухомой (отделение монументально-декоративной живописи). После окончания училища и короткого периода работы учителем рисования в 1959 г. А. Соловьев поступает в Белорусский государственный театрально-художественный институт. Обучение в театральном институте в Минске оказало влияние на творчество



и мышление Александра Соловьева: методы обучения в институте не только усилили природное дарование, но и способствовали становлению его как художника, убедили в правильности выбранного им пути. Несмотря на то, что художник обучался классической школе в рисунке и живописи, построенной на реалистической системе изображения, он самостоятельно окунулся в изучение всевозможных абстрактных теорий, а также экспериментировал в соединении реализма с абстрактным искусством.

После окончания института в 1965 году Александр Соловьев приезжает в Витебск. Многие считают, что с приездом художника в середине 1960-х гг. в городе возродилась новая волна авангарда. Так или иначе мировоззрение А. Соловьева, его интеллект, цельность его творческой природы, эмоциональная и экспрессивная живопись, богатая фантазия позволили объединиться вокруг художника многим молодым выпускникам художественно-графического факультета. Выпускница художественно-графического факультета, а позже преподаватель акварели Валентина Ляхович в интервью витебскому телевидению подчеркнула: «Все мы были фактически его учениками» [6]. Александр Малей, витебский художник, описывая кипучую творческую деятельность художников в жестковских подвалах в конце 1970-х гг., вспоминает: «Мы

ждали прихода Соловьева, когда нуждались в оценке или мнении о своих произведениях. Сан Саныч был авторитетом, по которому сверяют свое мастерство» [4]. Несмотря на то, что никто из вышеназванных художников не был учеником А. Соловьева в классическом понимании этого слова, его влияние на их творчество и становление как художников трудно переоценить. Александр Соловьев – не только вдумчивый художник, не боявшийся экспериментов в искусстве, но и человек с четко определенной позицией значения искусства для общества, его мужество оставаться свободным творцом вселяло надежду и учило смотреть на мир другими глазами.

С 1965 по 1995 г. Александр Соловьев работал художником-постановщиком и главным художником в Национальном академическом драматическом театре имени Якуба Коласа города Витебска, которому посвятил 30 лет жизни. За период работы в театре художник оформил около 150 спектаклей, которые с успехом прошли в Витебске, Минске, Могилеве, Гомеле, Бобруйске, Севастополе, Вильнюсе и других городах.

Каждая театральная работа художника имела свой неповторимый образ, сцена для Александра Соловьева – это лист бумаги, на котором решаются все живописные задачи. Цвет, ритм и пространство – три кита, на которых держится искусство, а этому, в первую очередь, учит сценография. Цвет в живописи Соловьева открытый, экспрессивный, напряженный, воздействует на зрительское сознание и воображение, трансформирует и влечет за собой в созданное художником пространство образного мира. Ритм в произведениях Соловьева является объединяющим звеном для пространства и цвета. Ритм – это камертон в постановках художника, который выстраивает определенную музыкальность и создает динамику произведений. Александр Соловьев – художник-философ, его театральные работы позволяли глубже раскрыть фабулу постановки, характер героев, суть образов, они заставляли зрителя думать, острее и ярче воспринимать спектакль.

Театр сыграл в жизни А. Соловьева значительную роль, о чем он неоднократно упоминает в интервью: «Тэатр мяне vyrатаваў, дапамог застацца тым, кім я быў ад нараджэння. Мне не давалося займацца жывапісам дзеля хлеба надзённага... Не было б тэатра, не было б і жывапісу...» [7]. Особенность театральной живописи допускала значительно большую свободу в использовании выразительных средств, чем, например, станковая. В то время когда в стране действовали запреты

на свободомыслие, а искусство было социально и идеологически ориентированно, именно театральные работы помогали художнику открыто выражать свои творческие взгляды. Работа в театре давала А. Соловьеву свободу в самовыражении, ограждала его от навязанных в то время идеологических установок и рамок в искусстве. Находясь на гастролях, художник имел возможность демонстрировать собственное искусство во всех крупных городах Беларуси, тем самым оказывая влияние не только на Витебск, но и на искусство республики в целом.

Парадоксален тот факт, что, несмотря на то, что Александр Соловьев – неоспоримый лидер авангардного искусства в городе Витебске, в его художественных произведениях практически нет открытого обращения к социальному контексту. Он не совершал никаких громких акций, не писал манифестов, не был нацелен на широкую публичность, зрительское внимание и поддержку, он имел личные счёты с искусством. Художник так рассказывает о своем творчестве: «Это мой личный взгляд на мир, эпоху, мое ощущение в пространстве, моя исповедь перед обществом, мои поиски истины. Это может быть не понятно даже мне самому» [8]. Открытое воплощение своих творческих идей, продиктованных эмоциями, духовным состоянием, мировоззрением, – вот что вдохновляет художника. И не удивительно, что такое свободомыслие и привлекало к себе внимание цензуры. Художник Александр Малей описывает принятие юбилейной выставки А. Соловьева идеологическим инспектором: «Ее принимала управляющая отделом культуры Витебского облисполкома Г.И. Клесова. Она ходила по залу и вставляла в щели между рамой и картиной белые бумажки, отмечая таким образом произведения, которые следовало убрать из экспозиции. Добрая половина выставочного зала пестрела от белых бумажек» [4].

Жизненная и творческая позиции Александра Соловьева основаны на поисках ответов на вопросы о Вечности, Вселенной, свободе и истине, об определении себя в мире и мира в себе. Человеку, который поверхностно знаком с творчеством и личностью художника, подобная позиция может показаться излишне эфемерной, но именно благодаря этим принципам многие свободно мыслящие художники смогли выжить и состояться в условиях жесткой советской реальности. Желание сохранить за собой право самостоятельного и свободного определения содержания и формы творческого высказывания, стремление к субъективному восприятию

мира, к познанию чего-то тайного, сокровенного, к решению, в первую очередь, художественных проблем – в этом и выражалась невольность А. Соловьева к официальному искусству. Жизнь вне своего времени означает безытичность, и художник, глубоко откликаясь через творчество на происходящие события в стране, в то же время оставался в «монастыре собственного духа». А. Малей так отзывается о своем друге и коллеге: «Он был сам по себе. Он также никогда не был оппозиционером к социуму. Социум его интересовал лишь в том аспекте, что тот мешал ему работать, и он приспособлялся к нему как мог» [4].

При всей своей личностной автономии художник Александр Соловьев принимал участие в различных официальных институциях, например, с 1965 года стал членом Союза художников СССР, а с 1968 по 1969 г. занимал пост председателя художественного совета Витебских художественных производственных мастерских. С 1973 по 1977 г. был председателем правления Витебской областной организации Союза художников БССР. Вполне очевидно, что членство в Союзе художников ограничивало рамки свободу творческого выбора, но с другой стороны предоставляло и определенные «бонусы» – участие в различных выставках (отчетных, республиканских, всесоюзных и т.д.), через предварительное прохождение идеологического отбора произведений. В силу этих причин атмосфера для развития новых течений в изобразительном искусстве была не самой благоприятной, но в контексте нонконформизма подобное положение дел позволяло художникам использовать и доводить до совершенства эзопов язык для выражения субъективных идей, что стало актуальным средством художественного познания в 60–70-е годы XX века.

Большинство из написанных А. Соловьевым станковых композиций составляют произведения, в которых доминирующим языком становится абстракция [7]. Для того чтобы выйти на путь абстрактной живописи, художник должен пройти длинный и непростой путь внутреннего саморазвития, формируя собственное мировоззрение, интуитивно ощущая то, к какому итогу он хочет прийти в работе над живописной формой. И путь этот будет полон противоречий, вопросов без ответов, временных остановок и бесконечных размышлений. Александра Соловьева волнуют поиск метафизического отражения предметов, философское осмысление духовной сущности человека, перевод трансцендентного в визуальные образы. Абстрактное искусство дает возможность проникнуть в суть вещей, постичь все то

важное, что не воспринимается нашими пятью чувствами. Работы Александра Соловьева предельно динамичны, несут сильнейшее эмоциональное напряжение, объединяют в себе рефлексивное и чувственное начала. Художник – мастер создания произведений с редким цветовым созвучием, с теми или иными вибрациями, которые принадлежат одновременно истории и современному времени.

Среди работ Александра Соловьева периода 1960–1970-х гг. можно встретить и реалистические сюжеты, символы и примитивные формы, а также работы, выполненные в стиле футуризма, экспрессионизма. Но всех их объединяет одна черта – они передают внутреннее восприятие увиденного автором.

Художник, находясь в непрекращающемся поиске нужной интонации для каждой темы, постоянно экспериментирует с уже существующими техниками создания произведений. Стремление к профессионализму, поиску новых художественных техник было характерно для Соловьева с самого начала его творческой деятельности и не прекращается до сих пор.

Александр Соловьев был и остается активным участником различных выставок, от городских до международных. Творчество художника стало неотъемлемой частью культуры не только Витебска, но и всей Беларуси второй половины XX века. Личность А. Соловьева всегда привлекала внимание своей необычностью, оригинальностью и внутренней свободой. Следует заметить, что притягательным и зачаровывающим в художнике является не только само его творчество, но и стиль жизни.

Заключение. Все сложные жизненные аспекты находят отражение в произведениях А. Соловьева в преломленной, философской форме и выходят на метаповествовательный уровень. Советская идеология, пропаганда,

образы массовой культуры, плакаты и лозунги – это чужеродная среда для художника. Свобода самовыражения, Искусство в его абсолютном бытии и значении, анализ глубоко-психологических аспектов личности, инакомыслие – то, что является реальностью для Александра Соловьева. Мужество говорить свободно в творчестве необходимо не только для самовыражения, но и для полноты и объективности представления мира, в котором взгляд художника видит максимально остро, конкретно, живо. Именно творческие высказывания «вольного» характера, неподкупная искренность и уверенность в правильности выбранной позиции автоматически «перевели» Александра Соловьева в андеграунд и сделали его лидером в художественной среде города.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева, Е.Ю. Угол несоответствия. Школы нонконформизма, Москва–Ленинград, 1946–1991 / Е.Ю. Андреева. – М.: Искусство – XXI век, 2012. – 461 с.: цв. ил.
2. Кизевальтер, Г. Эти странные семидесятые, или Потеря невинности / Г. Кизевальтер. – М.: Новое лит. обозрение, 2015. – 85 с.
3. Деготь, Е. Разрешенное искусство / Е. Деготь, В. Левашов // Искусство. – 1990. – № 1. – С. 58.
4. Малей, А.В. Витебский «Квадрат» и нонконформизм как генезис современной постсоветской культуры / А.В. Малей // Искусство и культура. – 2014. – № 2. – С. 89–94.
5. Пастернак, Т. Художник о времени и о себе / Т. Пастернак // Витебские вести. – 2017. – 25 февр. – С. 3.
6. Цыбульскі, М.Л. Алэг Арлоў: сэнс жыцця ў самаадданым служэнні мастацтву / М.Л. Цыбульскі // Искусство и культура. – 2020. – № 1. – С. 16–24.
7. Аляксандр Салаўёў : Інтуіцыя творчасці: каталог / Віцебская абласная бібліятэка імя У.І. Леніна. Адзел краязнаўчай літаратуры і бібліяграфіі: (склад.: В.А. Дарафеева, М.Л. Цыбульскі). – Мінск, 2020. – 113 с.: іл.
8. Шепелев, Ю. В Витебском центре современного искусства легендарный Сан Саныч представил свои лучшие работы [Электронный ресурс] / Ю. Шепелев. – Режим доступа: <https://news.vitebsk.cc/2016/09/07/v-vitebskom-tsentre-sovremennogo-iskusstva-legendarnyy-san-sanyich-predstavil-svoi-luchshie-raboty/>. – Дата доступа: 01.06.2020.

Поступила в редакцию 09.10.2020

МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ БАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Ефремова И.В.

Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск

Статья посвящена рассмотрению музыкального компонента балов позднего Средневековья. Исходя из широкоохватности музыкального радиуса, в поле которого попадает также танцевальное искусство, в данной работе музыкальная составляющая бала освещена в тесном взаимодействии с танцевальной программой средневековых бальных мероприятий. При достаточном анализе различных аспектов проблемного поля медиальной эпохи, ракурс, связанный с исследованием особенностей музыкальной составляющей средневековых балов (в том числе в качестве аккомпанемента танцевальных композиций), пока не получил должного раскрытия в научной сфере. Автором последовательно решаются вопросы, связанные с характеристикой создателей музыкального оформления бальных торжеств, спецификой программы придворных танцев и их музыкального сопровождения. При подведении итогов акцентируется внимание на том, что музыкальное оформление балов позднего Средневековья способствовало созданию при дворе особой атмосферы, в которой царили галантность и обходительность, соответствующие духу куртуазности.

Ключевые слова: *средневековый бал, бальная практика, бальное мероприятие, жонглер, музыкальный компонент бала, танцевальная составляющая бала, жанры музыкальных произведений танцевального плана, музыкальный инструментальный позднего Средневековья, придворные музыкальные капеллы.*

(Искусство и культура. – 2020. – № 4(40). – С. 52–56)

MUSICAL CONTEXT OF THE MIDDLE AGES BALL PRACTICE

Efremova I.V.

Education Establishment “Belarusian State University of Culture and Arts”

The article is devoted to the consideration of the musical component of balls of the late Middle Ages. Based on the broadness of the musical radius, which also includes dance art, in this work the musical component of the ball is covered in close interaction with the dance program of medieval ballroom events. With sufficient highlighting various aspects of the problem field of the medieval era, the angle associated with the study of the features of the musical component of medieval balls (as an accompaniment to dance compositions including) has not yet received proper coverage in the scientific field. In accordance with this goal, the author consistently highlights issues related to the characteristics of the creators of the musical design of ballroom celebrations, the specifics of the program of court dances and their musical accompaniment. When summarizing the article, attention is focused on the fact that the musical design of balls of the late Middle Ages contributed to the creation of a special atmosphere at the court, in which gallantry and courtesy reigned, which corresponded the spirit of courtliness.

Key words: *medieval ball, ballroom practice, ballroom event, juggler, musical component of the ball, dance component of the ball, genres of musical works of the dance character, musical instruments of the late Middle Ages, court musical capellas.*

(Art and Cultur. – 2020. – № 4(40). – P. 52–56)

В «художественной партитуре» бального «полифонического произведения», создаваемого человеком посредством искусства, музыке как категории временной, связанной, прежде всего, с процессуальностью, отводится одно из ведущих мест.

В пространственно-временном континууме бала музыка предстает в нескольких ипостасях, каждой из которых соответствует определенный композиционный момент бального действия. Классификация данных ипостасей связана с различными функциями, которые

Адрес для корреспонденции: efremova_lug@mail.ru – И.В. Ефремова

выполняет музыкальный компонент на протяжении мероприятия. В числе этих функций выделяются: а) прикладная, связанная с созданием праздничной (либо празднично-торжественной) бальной атмосферы, а также с сопровождением танцевальной программы бала; б) концертная, связанная с исполнением (либо сопровождением выступлений приглашенных модных исполнителей-виртуозов) отдельных музыкальных произведений (как сценических – фрагментов опер и балетов, так и несценических – оркестровых, инструментальных, вокальных).

Если музыкальная составляющая прикладного плана являлась обязательной участницей абсолютно любого бального мероприятия, то музыкальный компонент концертного характера присутствовал далеко не на каждом балу.

Исходя из широкоохватности музыкального радиуса, в поле которого самым непосредственным образом попадает также танцевальное искусство, в данной работе музыкальная составляющая средневекового бала будет рассмотрена в тесном взаимодействии с его танцевальной программой.

Цель статьи – выявление специфики музыкального компонента балов эпохи позднего Средневековья в аспекте прикладной функции, связанной с сопровождением танцевальной программы.

Проблемное поле, опирающееся на исследование средневековой эстетики и музыкальной культуры, раскрыто в многочисленных работах ученых прошлого и современности, в том числе Т.Н. Ливановой, Р.И. Грубера, В.П. Даркевича, Е.В. Дукова, В.П. Шестакова, И. Грокейо, Ж. Фруассара, О.А. Добиаш-Рождественской, Ж. Брюнель-Лобришон, К. Дюамель-Амадо и др. Вопросы придворной танцевальной культуры Средневековья, прежде всего, ее жанрового ракурса, разработаны в трудах Г. Вюилье (Г. Вуйе), Ш. Компана, С.Н. Худекова, Н.П. Ивановского, М.В. Васильевой-Рождественской, О.В. Зубовой и Т.С. Кюрегян, С.З. Исаковой и др. Однако ракурс, связанный с исследованием особенностей музыкальной составляющей средневековых балов (в том числе в качестве аккомпанемента танцевальных композиций), пока не получил должного освещения в научной сфере.

Создатели музыкального оформления средневековых балов конца XII – начала XIV в. Музыкальное оформление наиболее ранних балов, проводимых в рамках рыцарских турниров и иных придворных празднеств (например, свадеб феодалов), было изначально связано с двумя функциональными сферами – прикладной и концертной.

Его создателями являлись жонглеры – универсальные артисты, профессионально владеющие разными исполнительскими жанрами – вокальным, инструментальным, актерским, поэтическим, разговорным, танцевальным, акробатическим, гимнастическим, а также искусством дрессуры, фокусов, жонглирования и имитации. При этом, как отмечает В.П. Даркевич, «... ни один из “увеселительных” жанров в средние века еще не обособился, не зажил самостоятельной жизнью. Вокальные, инструментальные, танцевальные и комедийные номера ... сливались в едином спектакле» [1, с. 20]. Эта жанровая синтетичность выступлений жонглеров, универсальность их творческой деятельности может быть рассмотрена в качестве исходного, пока еще «ювелирно не отшлифованного» «художественного кристалла», аккумулирующего в себе элементы различных видов искусства, многие из которых со временем дифференцируются, получают самостоятельное развитие и более совершенную форму, трансформируясь в отдельные композиционные элементы бального действия.

Напомним, что искусство жонглеров было тесно связано с творчеством трубадуров, труверов во Франции и миннезингеров в Германии. «Провансальские трубадуры, – пишет Т.Н. Ливанова, – как известно, обычно сотрудничали с жонглерами, которые странствовали вместе с ними, исполняли их песни или сопровождали их пение, как бы соединяя одновременно обязанности слуги и помощника. Между тем со временем различие между трубадуром (или трувером) и жонглером несколько стиралось: Рамбаут де Вакейрас не гнушался и ролью жонглера, Госельм Феде, разорившись, поневоле сделался жонглером, Колен Мюзе из жонглера превратился в трувера. Формы сотрудничества трубадуров с жонглерами, судя по сохранившимся сведениям, могли быть различными. <...> Трубадуры и труверы, по существу, положили начало светскому музыкальному творчеству ... в качестве поэтов-композиторов» [2, с. 62–63].

Самые предприимчивые и, возможно, талантливые из среды жонглеров, этих «преемников античных мимов» и «постоянных носителей праздничного начала в средневековом обществе» (выражение В.П. Даркевича), которые сумели угодить желаниям и вкусам короля, получали приглашение служить при его дворе, пополняя, тем самым, штат королевских подданных. Вплоть до XVI ст. именно придворным жонглерам (но иногда и жонглерам странствующим) была отведена крайне важная роль в организации торжеств

и увеселений при дворах средневековых монархов, ибо «роскошные празднества требовали огромного числа “веселых людей”» [1, с. 17]. Эти «веселые люди» до появления первых профессиональных танцмейстеров Возрождения выполняли их функции, «окультуривая» популярные средневековые народные танцевальные композиции и «знакомя» с этими облагороженными вариантами придворное общество.

Танцевальная составляющая средневековых балов и особенности ее музыкально-сопровождения. Аристократические придворные танцы, «входившие в универсальную систему куртуазных ценностей» и «подчинявшиеся регламентированному этикету» [1, с. 97] являлись наиболее важным композиционным элементом бальной программы. Как отмечает В.П. Даркевич, «синтетическое хореографическое искусство средневековья не существовало вне музыки, которая усиливала выразительность танцевальной пластики, составляла эмоциональную и ритмическую основу танца. Плясали под инструментальную музыку и пение самих танцующих» [1, с. 97]. Более конкретную информацию находим в трактате французского историка танца XIX в. Гастона Вуйе (в российском переводе данного источника фамилия переведена как Вюилье): «Прекрасные дамы и рыцари в великолепных одеждах, держась за руки, водили своего рода хоровод, выделявая при этом всевозможные фигуры, причем такт выбивался руками или регулировался пением, куплеты песен исполняли солисты, а припев повторялся всеми участвующими хором. Постепенно инструменты заменили вокальный аккомпанемент...» [3, с. 23]. Из описания Г. Вуйе видно, что изначально придворные средневековые танцы сопровождалась исключительно вокальной музыкой (причем в исполнении самих танцующих). При этом, как пишет М.В. Васильева-Рождественская, «мелодия и текст песен определяли характер танца» [4, с. 26]. Постепенно к «вокальным» танцам добавился инструментальный аккомпанемент, который вскоре полностью «вытеснил» участие в них голоса (среди аккомпанирующих инструментов часто использовали волынку, флейту Пана, шалмей, виолу, тибр, барабан, тарелки, колокольчики, бубны и др., которые могли звучать в комплектации от двух-трех инструментов до условных «мини-оркестров»). Жанров музыкальных пьес, сопровождавших бальные танцы позднего Средневековья, мы коснемся несколько позже.

Танцевальная составляющая средневековых балов была ограничена несколькими

небыстрыми композициями, которые М.В. Васильева-Рождественская называет «променадными танцами-шествиями», смысл которых, по ее мнению, заключался в «демонстрации себя и своего костюма перед хозяином» [4, с. 25]. В числе этих танцев выделялись хороводные композиции (бранль, «факельный» танец) и танцы «по цепочке», представляющие собой движение в «разомкнутом» хороводе (чопорный и манерный кароль). Геометрическую основу движения в танцах обоих видов составлял круг – форма, восходящая к языческим верованиям наших предков, связанных с культом солнца. Нередко в танцевальное «меню» средневековых балов входили эстампы, предположительно исполнявшиеся в парах (согласно описаний И. Грокейо и Ж. Фруассара), характером и танцевальными «па» полностью соответствовавшие своему названию (в переводе с французского «estampir» означает «шуметь», «топать»). В трактате И. Грокейо в качестве средневековых инструментальных танцевальных пьес, и соответственно, самих танцев, также называются дукция и «королевские» танцы. Однако это оспаривается современными теоретиками (в частности, Михаилом Сапоновым), которые причисляют обозначенные композиции к разновидностям эстампы, отличающимся от своего оригинала лишь количеством разделов.

На балах Средневековья количество танцев могло быть разным, что характерно и для последующих эпох. Иногда вся танцевальная программа состояла только из одной композиции, исполнявшейся на протяжении всего праздничного вечера. В частности, С.Н. Худеков утверждает, что «танец с факелами ... сделался едва ли не единственным видом хореографии, исполнявшимся на празднествах после турниров» [5, с. 311]. Также у этого автора находим интересную подробность: «Оригинальны были прелюдии к средневековым “факельным” танцам. Как только танцоры были в полном сборе, то музыканты начинали “выдуть”, то есть трубить, затем выходил глашатай, объявлявший, что “сейчас начнут танцевать князь”. Церемониймейстеры того времени делали это с целью, чтобы присутствующие расступились и не мешали высокопоставленным танцорам» [5, с. 311]. Гравюры того времени, запечатлевшие сцены придворных балов, дают представление и о расположении группы аккомпанирующих музыкантов, для которых еще не предполагалось ни возвышения в духе эстрадных подмостков, ни специального балкончика. На некоторых рисунках можно

увидеть играющих на инструментах музыкантов среди танцующих участников.

Возвращаясь к вопросу музыкального сопровождения танцевальной программы, отметим, что в позднем Средневековье она была представлена производными от вокальных инструментальными (либо вокально-инструментальными) жанрами светского кондукта, сопровождавшего бранли и «факельные» танцы; рондальными формами баллады, рондо и виреле, используемых в качестве музыкального аккомпанеента короля; а также жанром эстампид, под музыку которых танцевали эстампы. При этом необходимо помнить, что инструментальная музыка Средневековья вплоть до эпохи зрелого Возрождения (середины XVI в.), как пишет Т.Н. Ливанова, «развивалась как бы подспудно, не отделяясь от вокальных жанров, почти не будучи фиксирована в самостоятельном выражении, но тем не менее накапливая постепенно опыт исполнения и воспитывая вкус к восприятию инструментальных тембров. Вполне возможно, что на практике у опытных музыкантов сложились свои, неведомые нам обычаи и приемы вовлечения инструментов в исполнение вокальных сочинений без того, чтобы это фиксировалось в нотной записи. Если так было в действительности, тот тогда вполне понятны и большое участие инструментов в музыкальной жизни XIV–XV веков, и ход последующего сложения ранних инструментальных форм» [2, с. 282–283]. Мнение выдающегося советского музыковеда дает основание предполагать, что, начиная с позднего Средневековья, создание инструментальных (или вокально-инструментальных) версий танцевальных песен было весьма распространено. В качестве музыкального инструментария подобных пьес использовались бытовавшие в то время ударные (барабан, тибр, тарелки, колокольчики, бубны), духовые (труба, рог, свирель, флейта Пана, шалмей, волынка), клавишно-духовые (портативный орган), струнно-смычковые (ребаб, виела, фидель) и струнно-щипковые (псалтериум, арфа, кифара) инструменты.

Имена средневековых композиторов, сочинявших пьесы танцевального характера (прежде всего вокальные) малочисленны (ибо традиция анонимности авторства все еще сохранялась). Среди них: *Рамбаут де Вакейрас* (1165–1207 годы жизни), *Адам де ла Аль* (род. ок. 1237–1238 г., умер в 1286 или 1287 г.), *Жанно де Лекюрель* (? – 1304 годы жизни), *Гийом де Машо* (ок. 1300 – 1377 годы жизни) и др.

Опираясь на сохранившиеся свидетельства Гийома де Машо относительно количественного многообразия

музыкального инструментария при дворе Яна Люксембургского (более 30-ти видов инструментов), важное предположение касательно инструментальной музыки (в том числе и танцевального плана) позднего Средневековья выдвигает Т.Н. Ливанова: «Вероятно, в том далеком прошлом и в самом деле не было еще установившихся принципов, сложившейся традиции, а существовали в музыкальной практике лишь очень различные возможности включения тех или иных инструментов в исполнение многочисленных произведений: дублирование вокальных партий, исполнение нижнего или двух нижних голосов только на инструменте, наконец, переложение вокального произведения для ансамбля инструментов» [2, с. 107]. В аспекте данного исследования гипотеза Т.Н. Ливановой помогает составить представление о рождении ранних образцов танцевальной инструментальной музыки, звучавшей на балах.

В целом музыкальный компонент средневековых балов формировался из разнохарактерных образцов раннего светского искусства: а) вокальных (кондукты светского содержания, альбы, пастурели, сирвенты, канцоны, баллады, рондо, виреле, эстампиды и др.); б) инструментальных (пьесы танцевального плана, основу которых составляли мелодии танцевальных песен). Как видим, практически все светские музыкальные жанры позднего Средневековья (как вокальные, так и инструментальные) были связаны, за редким исключением, с танцевальным началом. Это подтверждает мнение английского философа XIII ст. Роджера Бэкона о том, что в чувственном восприятии музыки (а именно его ученый выдвигает в качестве главного критерия оценки музыки) огромную роль играет ее взаимодействие с пением и танцем: «... искусство владения инструментами, размером, ритмом, пением не ведет к полному наслаждению, если равным образом не участвуют жест, прыжки, изгибы тела; когда все это соотносится в пропорциональном соответствии, то создается чувственное наслаждение для обоих чувств» [цит. по: 6, с. 119].

О количестве музыкантов в вокально-инструментальных капеллах феодальной знати дают представление сохранившиеся рисунки того времени, на которых анонимные авторы запечатлели фрагменты придворной жизни, в том числе балов. Судя по этим иллюстрациям, при королевском дворе служило от пяти и более музыкантов. Отдельные гравюры дают основание сделать вывод о том, что в музыкантской придворной среде, несмотря на универсальность жонглерской профессии,

существовала узко профильная специализация, на основании которой музыканты делились на тех, у кого были хорошие вокальные данные (они составляли придворные вокальные ансамблевые группы), и на тех, кто неплохо владел игрой на определенном музыкальном инструменте (они составляли придворные инструментальные ансамблевые группы). Например, на маргинальном рисунке «Альфонс X Мудрый среди своих писцов, музыкантов и певцов» изображено трое инструменталистов, играющих на струнных смычковых инструментах, и четверо вокалистов, поющих по певческому сборнику. Две группы музыкантов располагаются по обе стороны от короля Леона и Кастилии. Так при дворе феодальных магнатов постепенно формировались профессиональные вокально-инструментальные капеллы.

Музыкальное сопровождение балов позднего Средневековья создавало весьма галантную атмосферу, в которой царил дух куртуазности. В немалой степени этому способствовало и поведение придворных жонглеров, отличавшееся большой утонченностью: «“Служилые” жонглеры-менестрели, вращаясь в мире избранных, знали все нюансы светского обхождения» [1, с. 78], «они были украшением общества, его поющей душой...» [7, с. 262].

Заключение. Создателями и реализаторами музыкальной составляющей средневековых балов были придворные жонглеры, носители как народной, так и аристократической традиции, универсальность творческой деятельности которых может рассматриваться в качестве исходной модели, аккумулирующей в себе элементы различных видов искусства, многие из которых со временем трансформируются в отдельные композиционные элементы бального действия.

Музыкальный компонент бальных мероприятий позднего Средневековья был представлен как вокальным, так и инструментальным жанрами. Последний был самым тесным образом связан с придворной танцевальной (бальной) практикой и репрезентован всеми основными группами инструментов – ударной (барабан, тибр, тарелки, колокольчики, бубны), духовой (труба, рог, шалмей, свирель, флейта Пана, волынка), клавишно-духовой (портативный орган), струнно-смычковой (ребаб, виела, фидель) и струнно-щипковой (арфа, кифара, псалтериум).

Танцевальная составляющая средневековых балов была ограничена несколькими

небыстрыми композициями, в числе которых выделялись хороводные танцы (бранль, «факельный» танец), танцы «по цепочке», представлявшие собой движение в «разомкнутом» хороводе (чопорный и манерный кароль) и парные танцы (эстампи). Их главная функция – репрезентативная, заключающаяся в демонстрации себя и своей одежды перед хозяином праздника.

Изначально придворные средневековые танцы сопровождалась исключительно вокальной музыкой (причем в исполнении самих танцующих). Постепенно к «вокальным» танцам добавился инструментальный аккомпанемент, который вскоре полностью «вытеснил» участие в них голоса. В числе жанров музыкальных произведений, сопровождавших бальные танцы позднего Средневековья, выделяются производные от вокальных инструментальные либо вокально-инструментальные версии жанров светского кондукта, сопровождавшего бранли и «факельные» танцы; баллады, рондо и виреле, используемые в качестве музыкального аккомпанемента кароля; а также эстампиды, под музыку которых танцевали эстампи.

Композиторами, создававшими для нужд средневекового феодального двора музыку разных жанров, в том числе и танцевальную, как правило, были придворные профессиональные музыканты. Среди имен средневековых авторов, создававших также музыку для празднеств и балов, следует назвать Рамбаута де Вакейраса, Адама де ла Аля, Гийома де Машо, Жанно де Лекюреля и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Даркевич, В.П. Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX–XVI вв. / В.П. Даркевич. – М.: Наука, 1988. – 344 с.
2. Ливанова, Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник: в 2 т. / Т.Н. Ливанова. – Т. 1: По XVIII век. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Музыка, 1983. – 696 с., нот.
3. Вюилье, Г. Танцы, их история и развитие от давних времен до наших дней: (по изданию Г. Вюилье: с многочисл. ил. и портр. знаменитых танцовщиц) / Г. Вюилье. – СПб.: Новый журнал иностранной лит-ры: Тип. А.С. Суворина, 1902. – 118 с.: ил.
4. Васильева-Рождественская, М.В. Историко-бытовой танец: учеб. пособие / М.В. Васильева-Рождественская. – М.: Издательство «ГИТИС», 2005. – 387 с.
5. Худеков, С.Н. Всеобщая история танца / С.Н. Худеков. – М.: Эксмо, 2010. – 608 с.: ил.
6. Шестаков, В.П. Музыкальная эстетика Средневековья и Возрождения [Электронный ресурс] / В.П. Шестаков. – Режим доступа: <http://www.muzlitra.ru/srednevekove/v.p.shestakov-muzyikalnaya-estetika-srednevekoviya-i-vozhzhdeniya-3.html>. – Дата доступа: 13.05.2020.
7. Faral, E. Les jongleurs en France au Moyen age / E. Faral. – Paris, 1910. – P. 262.

Поступила в редакцию 21.05.2020

ЭВОЛЮЦИЯ ИСТОЧНИКОВЕДЧЕСКОЙ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА В XIX–XX ВВ.

Старикова В.В.

Учреждение образования «Белорусский государственный университет
культуры и искусств», Минск

В статье рассматривается эволюция источниковедческой основы исследования музыкально-исполнительского искусства XIX–XX веков. В XIX веке происходит разделение композиторского и исполнительского творчества. Утверждение исполнительства как самостоятельного вида музыкальной деятельности осуществлялось в период значимых конструктивных изменений инструментария, становления образовательной системы, создания первых учебных и методических пособий. Основы теории исполнительства сформировались к середине XIX века благодаря печатным и письменным источникам, а также личным наблюдениям исследователей.

Утвердились теория и история исполнительства как значимая часть музыковедения уже в XX веке. Важную роль в развитии теории и истории исполнительского искусства сыграло появление сначала звукозаписи, а затем и звукового кинематографа. Посредством развития технологий возник фактический документ самого исполнительства, а широкое распространение аудиовизуальных документов, фиксирующих сам акт музицирования, открыло новые перспективы в изучении музыкально-исполнительского искусства. При этом в первой половине XX века потенциал новых техногенных источников изучения исполнительства оставался невостребованным и мало изученным. Только во второй половине XX – начале XXI века утвердилась практика исследования непосредственно самого музыкального исполнительства в аудиовизуальной фиксации, что в значительной мере расширило тематику и проблемное поле исполнительского музыковедения.

Ключевые слова: музыкальное исполнительство, музыкальное источниковедение, теория и история исполнительства, интерпретация.

(Искусство и культура. – 2020. – № 4(40). – С. 57–62)

EVOLUTION OF THE SOURCE BASIS FOR RESEARCHING MUSICAL AND PERFORMING ARTS IN THE SIXTH – XXTH CENTURIES

Starikova V.V.

Education Establishment “Belarusian State University of Culture and Arts”, Minsk

The article considers the evolution of the source basis of the study of musical and performing arts of the XIX–XX centuries. In the XIX century a separation of composer and performer creativity takes place. The shaping of performance as an independent type of musical activity took place during the period of significant constructive changes in the instrumentation, the maturation of the educational system, the creation of the first academic and methodological manuals. The foundations of the theory of performance shaped by the middle of the 19th century on the basis of printed and written sources, as well as personal observations of researchers.

The theory and history of performance were established as a significant part of musicology already in the XXth century. An important role in the development of the theory and history of performing arts was played by the emergence of recording, and then sound cinema. Thanks to the development of technology, the actual document of the performance itself appeared, and the widespread distribution of audiovisual documents fixing the act of musing itself opened up new prospects in the study of musical and performing arts. At the same time, in the early twentieth century, the potential of new technogenic sources for studying performance remained unclaimed and little studied. Only in the second half of the twentieth – beginning of the XXIst centuries, the practice of studying the musical performance itself in audiovisual fixation was established, which significantly expanded the topic and problematic field of performing musicology.

Key words: musical performance, musical source studies, theory and history of performance, interpretation.

(Art and Cultur. – 2020. – № 4(40). – P. 57–62)

Адрес для корреспонденции: V-zarolskaya@mail.ru – В.В. Старикова

К концу XVIII – началу XIX столетия в музыкальном искусстве сформировались все предпосылки для отделения исполнительского искусства от композиторского творчества, выраженные в двух тенденциях. С одной стороны, композиторы стремятся закрепить в нотном тексте с максимальной полнотой музыкальное произведение, явным примером чего является выписанная Л. Бетховеном каденция Концерта № 6 для фортепиано с оркестром, с другой – желание артистов к самовыражению и творческому подходу, что наиболее ярко отразилось в создании многочисленных транскрипций и фантазий на популярные произведения. Сам инструментальный видоизменяется в соответствии с композиторским творчеством и потребностями исполнителей. В различных школах, руководствах и пособиях уже явно очерчены качества исполнителя, отношение к нотному тексту, вопросы исполнения, артикуляция, технические аспекты игры, постановка, посадка, проблемы физиологии. Весь этот круг вопросов значительно актуализируется в XIX веке в процессе формирования теории исполнительства, выводя проблему интерпретации музыкального произведения (произведение – исполнитель) в приоритет практики и теории исполнительства. В XX веке появляются в связи с развитием технологий новые звучащие и зримые источники изучения музыкального исполнительства. Аудиовизуальные документы способствуют более глубокому и детальному анализу «звучащего» материала.

Цель исследования – очертить эволюцию источниковедческой основы исследования музыкально-исполнительского искусства на протяжении XIX–XX веков.

Становление теории исполнительства в Западной Европе. Именно в XIX веке исследование исполнительской практики уже приобретает систематический характер. Источниками для формирования системы взглядов являются в первую очередь сама музыкально-исполнительская практика, частично музыкально-педагогическая практика, а также теоретические разработки в области эстетических теорий искусства. Обсуждение проблем исполнительской практики происходило в разнообразных источниках: периодических изданиях, в рецензиях на концерты и музыкально-критических статьях, в руководствах по обучению музыке, в эпистолярном наследии, а также в философских трактатах. Внимание композиторов и исполнителей, музыкальных критиков, эстетиков и философов обращалось непосредственно к самой

музыкально-исполнительской практике, поднимались в основном проблемы «верности тексту», замыслу композитора, верности духу произведения. Это было обусловлено в первую очередь тенденцией в исполнительстве к виртуозности и широкому распространению транскрипции.

В XIX веке, наряду с обобщающими трудами культурно-исторической направленности, появляются монографии о крупнейших композиторах, где их композиторское творчество рассматривается в тесной взаимосвязи с их исполнительской деятельностью: «В.А. Моцарт» О. Яна, «И.С. Бах» Ф. Шпитта и др. В основе этих научных изданий лежит обилие документально-биографического материала.

Наиболее полно в литературе XIX века получило освещение фортепианное исполнительство: «История фортепианной игры» К. Вейтцмана (1863) о клавирном искусстве, «Руководство к исполнению бетховенских фортепианных сочинений» А. Маркса об интерпретации музыки отдельных мастеров, теоретические труды «Эстетика фортепианной игры» А. Куллака (1860) и «Катехизис фортепианной игры» Г. Римана (1888). Обобщающие теоретико-практические исследования об искусстве фортепианной игры писали также Л. Кёлер, Г. Гермер, позже Р. Брейтгаупт и др.

Разработки в области фортепианного исполнительства легли в основу общей теории исполнительства как первые историко-теоретические исследования. Это связано также с тем, что в указанный период в других видах исполнительства еще не сложилась своя исполнительская традиция в силу различных обстоятельств.

В области исполнительства на духовых инструментах значительные изменения произошли в XIX веке. Важными вехами стали конструктивные изменения инструментов и открытие классов духовых инструментов в консерваториях Западной Европы. Так, появляется много методических пособий и «школ» для флейты, кларнета, корнета-а-пистона и саксофона, трубы, что способствует становлению исполнительства на духовых инструментах. Немаловажное значение в развитии искусства игры на духовых инструментах также имеет развитие оркестрового исполнительства.

В оркестровом исполнительстве в связи с развитием симфонической музыки, ростом ее динамического разнообразия, расширением и усложнением состава оркестра, усложнением партитур композиторов очевидным стала

необходимость освобождения дирижера от игры в ансамбле для управления музыкантами. С усилением роли дирижера в управлении оркестровым исполнением появляются публикации ведущих дирижеров-исполнителей. В основном они раскрывают свое видение профессии, технические аспекты дирижирования, роль дирижера и, безусловно, вопросы интерпретации, а также технологические аспекты дирижирования. Литературное наследие включает трактаты Г. Берлиоза, Р. Вагнера, работы Г. Вуда, Ф. Вейнгартнера, Ш. Мюнша, автобиографию Л. Шпора, статьи Р. Штрауса и т.д.

Не меньшее внимание уделяется в XIX веке исполнительству на струнно-смычковых инструментах, вокальному и хоровому искусству в русле общих тенденций теории, истории и практики исполнительского искусства.

Основные жанры, в которых происходит процесс осмысления музыкальной практики в XIX веке, российский музыковед Н. Корыхалова разделяет на пять групп:

1) обзорные исследования исторических эпох с характеристикой музыкальных центров, включающие анализ деятельности исполнителей;

2) монографии;

3) сочинения самих исполнителей, включающие автобиографические элементы и рассуждения об исполнительстве;

4) учебные пособия;

5) исследования по истории исполнительства [1].

Для развития музыкального источниковедения как дисциплины, заложенного М. Гербертом в 1784 году изданием средневековых трактатов, немаловажное значение сыграло исполнение Ф. Мендельсоном в 1829 году в Берлине «Страстей по Матфею» И.С. Баха. В дальнейшем созданное «Баховское общество» (1850 г.) сыграло огромную роль в развитии источниковедения – были опубликованы все рукописи произведений И.С. Баха, а также публично исполнены.

Впоследствии эта источниковедческая практика получила широкое распространение в издании памятников музыкальной культуры: факсимиле старинных рукописей, педагогические и исполнительские редакции произведений старинных мастеров, расшифровки произведений, созданных в невменной и мензуральной нотации, и т.д.

Российское музыковедение XIX века. В России огромную роль в осмыслении исполнительского искусства и формировании критериев анализа исполнительского

искусства сыграла музыкальная критика. Этой области музыковедения пристальное внимание уделяют К. Лопушанский в диссертационном исследовании «Русская музыкально-исполнительская эстетика второй половины XIX в.» и М. Овчинников в монографии «Фортепианное исполнительство и русская музыкальная критика XIX века». Последний отмечает, что «о необходимости рассматривать исполняемое и исполнение в диалектическом единстве русские прогрессивные критики заговорят во весь голос лишь в пятидесятые годы XIX века» [2, с. 45].

На многообразии работ в области музыковедения в период с 1840-х и до 1917 года указывает Т. Науменко: «Чрезвычайное многообразие образцов демонстрируют прежде всего монографии – жанр, который в науковедении считается важнейшим показателем состояния научного знания. В их числе – и научные монографии о композиторах, теоретические трактаты, научные переводы, многочисленные учебники и практические руководства» [3, с. 60]. В жанре монографии композиторское творчество рассматривается в тесной взаимосвязи с историческими процессами и их исполнительской практикой. Постепенно становится традиционным в монографиях сочетание черт исторического исследования и теоретического анализа.

Активное развитие критической мысли России в области исполнительства связано с деятельностью М. Раппопорта и А. Серова – основателей журнала «Музыкальный и театральный вестник». Кроме того, в 1847 году вышла статья В. Стасова «О роли фортепиано в музыке и Листе», посвященная проблемам фортепианного искусства и представляющая своего рода трактат. Вопросы сущности музыкального исполнительства, первичности и вторичности компонентов, значения исполнительства в жизни общества поднял А. Серов в статье «Музыка и виртуозы» (Библиотека для чтения, 1851, т. 106, № 4). Именно А. Серов в 1864 г. ввел понятие «музыковедение» в российской науке, обозначив основные цели: изучение исторического процесса развития музыкального языка и форм музыкального творчества.

Таким образом, в XIX веке выдвигается проблема развития отечественного музыкального искусства на уровне осмысления эстетики и творчества. В конце XIX века в связи с возрастающей ролью исполнителя в музыкальном искусстве начинают подниматься вопросы интерпретации в аспекте творческой роли исполнителя, его миссии в музыкальном искусстве, предпринимаются попытки именно теоретического осмысления понятий интерпретации

в отношении «верности тексту», актуализируется проблематика «как и что исполнять». Основными источниками для осмысления вопросов исполнительского искусства в XIX веке в первую очередь становятся личные наблюдения исследователей, а также рецензии, отзывы критиков на концерты, эпистолярное наследие исполнителей, воспоминания очевидцев и архивные документы.

Теоретические разработки первой половины XX века. В XX веке теоретической основой изучения исполнительства в СССР являются фундаментальные исследования и теоретические концепции, выдвинутые в 1920-е годы: Б. Асафьева (теория интонации), Л. Мазеля и В. Цуккермана (метод целостного анализа), Н. Гарбузова (теория многоосновности ладов и созвучий), Б. Яворского (теория ладовых тяготений) и др.

Их мысли о том, что «жизнь музыкального произведения – в его исполнении, то есть раскрытии его смысла через интонирование для слушателей» [4, с. 264], а исполнитель – сотворец композитора, так как в процессе исполнения он создает новые свойства произведения, «объективно обогащает, развивает его» [5, с. 17–18], становятся зерном, главной идеей для многочисленных дальнейших исследований исполнительства.

Именно фундаментальные разработки в области теории музыки способствовали формированию и дальнейшему развитию теории исполнительства. При этом, хотя уже появились фактические документы музыкально-исполнительского искусства (звукозапись), ученые продолжали игнорировать их, опираясь на традиционные виды источников. О незаинтересованности музыковедов в использовании звукозаписи в исследованиях говорил Д. Рабинович: «Так или иначе, даже ценнейшие из записей сравнительно редко попадали в поле зрения музыковедов. Еще реже они становились объектом научного рассмотрения со стороны тех, кто занимались проблемами исполнительства» [6, с. 83–84]. Одним из первых к анализу исполнительства в звукозаписи в советском музыковедении обратился Г. Коган в публикации «Рахманинов-пианист», опубликованной уже в 1946 г. в сборнике «Советская музыка» (4 выпуск).

До середины XX века в практике изучения исполнительского искусства сохраняются традиции предыдущего столетия, обобщающие основные тенденции развития музыкального искусства, многовековой процесс развития исполнительства на отдельных инструментах в комплексе инструментария, композиторского творчества и исполнительского

искусства, национальных школ и традиций, создаются портреты выдающихся исполнителей: Р. Грубер «История музыкальной культуры», Т. Ливанова «Русская музыкальная культура XVIII века», Л. Гинзбург, В. Григорьев «История скрипичного искусства», Л. Гинзбург «История виолончельного искусства», «Эжен Изаи» и «Анри Вьетан», Я. Вольдман «Выдающиеся венские скрипачи конца XVIII – начала XIX века», В. Григорьев «Истоки польского скрипичного исполнительского искусства», Л. Раабен «Жизнь замечательных скрипачей», Г. Фельдгун «История зарубежного скрипичного искусства» и др. Они основаны на собственных впечатлениях от выступления артиста, обращении к нотным изданиям, исполнительским редакциям, критическим статьям, отзывам на гастроли, личным записям исполнителя, письмам, мемуарной литературе музыкантов, архивным документам без использования аудиовизуальных документов. При этом в практике западных звукозаписывающих компаний уже активно практикуется выпуск коллекции или собрания звукозаписей одного исполнителя или коллектива, а также издание каталогов звукозаписей, что безусловно создает прочную источниковедческую базу исследований исполнительского искусства.

В разработке методов анализа исполнительского искусства посредством нового типа документирования (звукозаписи) огромное значение имела деятельность акустической лаборатории при Московской консерватории под руководством С. Скребкова, основанная Н. Гарбузовым. Круг исследуемых тем весьма широк: изучение музыкального слуха, певческого голоса, музыкальных инструментов, проблемы исполнительского стиля. В дальнейшем исследование музыки аппаратными методами получило развитие в научных трудах Б. Лобанова, Г. Комаровских и др.

В исполнительском музыковедении постепенно формируются основные направления в изучении интерпретации. Так, вопросы исполнительского стиля впервые затрагиваются К. Мартинсенем в 1930-е годы и в дальнейшем рассматриваемый как научный объект Я. Мильштейном, Л. Раабеном, Д. Рабиновичем, Е. Фейнбергом, А. Сохором и др. на материале письменных источников и собственного педагогического опыта. Только в конце XX века использование аудиовизуальных документов в исследованиях исполнительских стилей становится закономерностью (например, докторская диссертация В. Чинаева «Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков»

и др.). Похожую цель преследует диссертация Н. Драч, посвященная основным стилистическим тенденциям в российском фортепианном исполнительстве второй половины XX столетия и частично затрагивающая начало XXI века. Автор уже на основе сравнительного анализа исполнительских интерпретаций в аудио- и видеозаписи сравнивает стилиевые тенденции в исполнительстве, начиная с 1950-х гг. и до 2003 г.

Исполнительское музыкознание второй половины XX – начала XXI века. Научные исследования исполнительства как второй ипостаси музыкального бытия стали развиваться наиболее активно со второй половины XX века Н. Корыхаловой и Е. Гуренко. Для изучения данного предмета уже привлекаются как традиционные для музыкознания науки, такие как философия, эстетика, культурология, так и смежные – психология, лингвистика, поэтика, герменевтика, семиотика, теория информации и др.

На рубеже XX–XXI веков аудиовизуальные документы занимают прочное место в исследованиях исполнительского искусства, что способствует «жгучей актуальности исполнительского музыкознания – науки о музыкальном исполнении» [6, с. 81]. Это подтверждает российский исследователь Ю. Богомолов, отмечая следующее: «Грамзапись, фиксирующая образцы исполнительского творчества, непосредственно овеществляет культурную традицию, то есть берет на себя миссию критики прежних времен, щедрой на яркие цвета мемуарной литературы» [7, с. 57].

И уже на основе печатных и аудиовизуальных источников создаются многочисленные портреты исполнителей, прослеживаются стилистические и национальные черты исполнительства, исполнительское искусство рассматривается как целостное явление, имеющее свой аудиовизуальный документ. Именно аудиовизуальные документы как один из источников исследований способствуют актуализации многих аспектов исполнительского искусства на всех уровнях. Это подтверждается практической частью докторских диссертаций российских ученых А. Гвоздева, Д. Дятлова, Г. Тараевой, Т. Шак, а также кандидатскими диссертациями Е. Андрейко, В. Комарова, Г. Комаровских, Н. Лусе, Т. Лымаревой, П. Седова, М. Смирновой, С. Федосеевой, С. Яковенко и др.

Г. Тараева констатирует тот факт, что «стать аналитическим объектом исполнительская интерпретация смогла сравнительно недавно – когда появилась надежная возможность неоднократно возвращаться к одному и тому

же звуковому воплощению музыкального произведения на аналоговых и цифровых носителях» [8, с. 34]. Именно эта возможность аналитического анализа лежит в основе диссертаций И. Егоровой «Исполнительский стиль Л.А. Руслановой в контексте художественной интерпретации народных песен», Т. Щикуновой «Артистическая карьера и исполнительский стиль Артура Рубинштейна в контексте культуры его времени» и др.

Длительное время экранные формы фиксации музыкального исполнительства (фильмы-концерты, трансляции, телепередачи) оставались вне поля интересов музыкального исполнительства, хотя первый музыкальный фильм был снят в еще в 1932 г. Проблемы экранизации музыкального исполнительства исследователями рассматривались в рамках изучения киномузыки и развития музыкального телевидения. Только в конце XX века музыковеды заинтересовались их потенциальными возможностями в анализе крупнопланового показа дирижерской и исполнительской деятельности, музыкальной образности, исполнительской драматургии и т.д. На основе экранных документов открылась возможность исследования сценического образа исполнителя, пластики движений, манеры сценического поведения, что нашло отражение в исследованиях начала XXI в. И. Горбушиной, Т. Ким, В. Комарова и др.

Таким образом, в работах, включающих в источниковедческую базу аудиовизуальные документы, рассматривается довольно широкий круг вопросов: культурные функции исполнительства; генезис исполнительства как историко-культурного явления; проблемы взаимодействия интонационно-выразительного и технологического уровней в исполнительском процессе; содержание и разделение понятий исполнительства, исполнения и интерпретации; место художественной интерпретации в системе категорий музыкального искусства; разграничение функций композитора, исполнителя-интерпретатора и слушателя; разработка проблемы онтологического статуса музыкального произведения и связанного с ней определения исполнительства как художественного творчества.

Заключение. На протяжении XIX – первой половины XX в. исполнительское искусство получало теоретическое осмысление на основе источниковедческой базы, включающей критические статьи, рецензии на концерты, личные воспоминания музыковедов, работы монографического характера, исполнительских редакций музыкальных произведений. В этих исследованиях отражены исторические процессы

развития музыкального исполнительства, общие вопросы интерпретации, физиологические аспекты исполнительства, а также создана галерея творческих портретов известных музыкантов. Хотя история звукозаписи и кинематографа насчитывает столетнюю историю, возможность включения в научный обиход аудиовизуальных документов музыкально-исполнительского искусства в XX веке носила спорный характер и зачастую рассматривалась как дополнительный источник. Сегодня аудиовизуальные документы используются как равноправные источники наравне с нотным текстом, мемуарами, воспоминаниями, исполнительскими редакциями и т.д. И уже вопросы исполнительства, интерпретации, исполнительского стиля и артистизма становятся объектом изучения теоретиков и историков музыки, а также композиторов и исполнителей на макро- и микроуровнях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Корыхалова, Н.П. Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства / Н.П. Корыхалова. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.
2. Овчинников, М.А. Фортепианное исполнительство и русская музыкальная критика XIX века: исследование / М.А. Овчинников. – М.: Музыка, 1987. – 198 с.
3. Науменко, Т.И. Текстология музыкальной науки / Т.И. Науменко. – М.: Памятники исторической мысли, 2013. – 584 с.
4. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – 2-е изд. Кн. 1, 2. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
5. Мазель, Л.А. Вопросы анализа музыки / Л.А. Мазель. – М.: Советский композитор, 1978. – 352 с.
6. Рабинович, Д.А. Исполнитель и стиль / Д.А. Рабинович. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2008. – 208 с.
7. Богомолов, Ю.А. Курьеры муз: Диалектика продуктивного и репродуктивного в творчестве на радио и ТВ / Ю.А. Богомолов. – М.: Искусство, 1986. – 191 с.
8. Тараева, Г.Р. Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации: автореф. ... дис. д-ра искусствовед.: 17.00.02 / Г.Р. Тараева; Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В. Рахманинова. – Ростов н/Д, 2013. – 42 с.

Поступила в редакцию 11.09.2020

ДОМ-САМОСТЬ, ИЛИ МУЗЕЙ БУДУЩЕГО ВО СНЕ-НАЯВУ (между 145-летием начинания и 60-летием кончины К.Г. Юнга (1875–1961))

Морозов И.В.

Учреждение образования «Белорусский государственный университет
культуры и искусств», Минск

Среди мыслителей современности выделяется уникальная фигура Карла Густава Юнга, основоположника глубинной психологии, ярко повлиявшей на всю антропологическую систему. Его теория архетипов в контексте индивидуации личности, становления Самости открыла новый и плодотворный взгляд на сущность и смысл культуры и искусства. Юнгом написано много и вполне доходчиво, как и о его трудах. Однако в исследовательской тени все еще остается самое, пожалуй, многозначительное и загадочное его откровение. Это самобытный текст – самолично возведенный им Дом-Башня. Он стал душеизъявлением всей его жизни, почему и строился-перестраивался непрестанно – согласно насущным переживаниям, индивидуации автора. Уникальный художественный текст всецело преисполнен универсальными первообразами – архетипами, считывать которые увлекательно и поучительно. Правда, для этого востребован адекватный методологический подход, основанный на герменевтической парадигме и выразительном языке зодчества. В результате семантико-символическое содержание Дома-текста раскодируется в процессе интерпретации не отдельных слов и понятий, но мифологем, первообразов в их развернутой контекстуальности, в пространственно-временном развитии.

Ключевые слова: Карл Густав Юнг, дом, самость, индивидуация, архетип, символ, миф, мандала, текст, башня, камень, огонь, вода, воздух.

(Искусство и культура. – 2020. – № 4(40). – С. 63–70)

THE HOME-SAMOST (SELF) OR THE MUSEUM OF THE FUTURE IN DREAMS-REALITY (between the 145th anniversary of the initiative and the 60th anniversary of K.G. Yung's (1875–1961) death)

Morozov I.V.

Education Establishment "Belarusian State University of Culture and Arts", Minsk

The unique personality of Karl Gustav Jung who was the founder of the deep psychology and significantly influenced the whole anthropological system stands out among the contemporary thinkers. His theory of archetypes in the context of the personality individuation, maturation of the Self revealed a new and fruitful look at the essence and meaning of culture and art. Jung wrote a lot and quite intelligibly, his works are also much written about. However, his most otherwise significant and mysterious revelation still remains in the research shade. This is an original text, the personally built by him Home-Tower. It became a soul manifestation of his entire life; that is why it was built and rebuilt repeatedly according to the author's vital experiences, his individuation. This unique artistic text is totally based on universal primary images, archetypes, the reading of which is exiting, impressive and instructive. At the same time an appropriate methodological approach based on the hermeneutic paradigm of the expressive language of architectonics is required for this. As a result, the semantic and symbolic content of the Home-Text is decoded in the process of the interpretation not of separate words and notions but of mythologemes, primary images in their unfolded contextuality, in the space and time development.

Key words: Karl Gustav Jung, home, self, individuation, archetype, symbol, myth, mandala, text, tower, stone, fire, water, air.

(Art and Cultur. – 2020. – № 4(40). – P. 63–70)

Адрес для корреспонденции: ivm2010@rambler.ru – И.В. Морозов

Так вечный смысл стремится в вечной смене
от воплощения к перевоплощению
Гёте «Фауст»

Многочисленные письменные труды Карла Густава Юнга заслуженно стали хрестоматийными. Они весьма известны образованному и гуманитарно, и технарю. Такие рукописи, как говорится, не горят в огне времен и не пропадают в перипетиях мировоззренческих парадигм. Однако в тени известности остается наиболее сокровенным творение автора современной теории архетипов, создателя аналитической (глубинной) психологии. То, что родилось из необычного ощущения: *«только слов и бумаги мало – необходимо найти нечто более существенное... Иными словами, я должен был закрепить мою веру в камне»* [1]¹.

Так возникает весьма странная Башня, в которой воплощается *«не только глубокое удовлетворение, но и некий смысл»*. Благодаря этому мир одаривается уникальными скрижалями с откровением самоищущей Самости. Посему и ныне она, как достойный философский концепт, поэтический шедевр, остается неисчерпаемым в проникновении и трактовке.

Цель исследования – попытаться восполнить лакуну в понимании великого мыслителя, найти ключ к истолкованию его творчества и воззрений на примере его самодомостроительства, его Дома – самобытного текста, основанного на интерпретации мифологем и архетипов; охарактеризовать мировоззренческие и культурологические последствия его феноменального Дома.

Предшествование. К сотворению уникального артефакта подвигает эмоциональный кризис, постигший Юнга в 1912 году вслед за принципиальным разрывом с Фрейдом, отлучением от психоаналитического сообщества, провалившего его книгу, обозвавшего автора мистиком, лишившего исследовательских ориентиров, духовной почвы под ногами, оставившего без друзей... Поворотный пункт в его исследовательском творчестве. Точка невозврата...

«Одиночество заключается вовсе не в том, что никого нет рядом, суть его в невозможности донести до других то, что тебе представляется важным, или отсутствию единомышленников... Знающий больше других всегда остается одиноким».

Знающий самого себя единит в себе-собой весь жизненный опыт предков, а значит и современников, и потомков в их неслышном

¹ Здесь и далее курсивом выражения и цитаты из этого же издания.

трансисторическом общении. Меж тем *«обещание приносит плоды именно там, где каждый помнит о своей индивидуальности, не идентифицируя себя с другими».*

Можно представить, как в таком вот одиночестве он не спеша выходит на берег, что давеча, после смерти матери в 1922 году, был приобретен у Цюрихского озера в местечке Боллинген. И идет, оглядываясь по сторонам, пока магическое врожденное чувство геоманта не подсказывает: *здесь!* Он останавливается, невольно поворачивается живым циркулем, словно устанавливал самособой исходную точку, и радиусами взора намечает границы вожделенного жилища – примитивного круглого, которое впоследствии поименовалось Башней (нем. *Turm*). Чувство космогонии вселяет трепет и вдохновляет одолеть внутренний хаос и состояться Демиургом, преисполненным ритуалом местоутверждения. Ибо он задумал не тайник отшельника, не убежище изгоя, но спасительный чертог Самости. Посему полагаются не на позитивные знания, но на чувство нереальности происходящего, смутное наитие, грезы, знакомые каждому истому Творцу.

«Я строил как бы во сне. Только потом, взглянув на то, что получилось, я увидел некий образ, преисполненный смысла: символ душевной целостности».

Сопутствует его чувствам восточная мудрость, которую он проникновенно принимает. А она ненавязчиво гласит: разве что обыкновенные люди трудятся, не покладая рук. Мудрый же поступает, не умствуя, ведь для десятков тысячелетий – мгновение. А вещи не разрознены сами по себе, вмещают друг друга [2].

И образы наваливаются на взволнованного Юнга стихийной толпой, не поддающейся рациональному осознанию.

«Ценой огромных усилий я старался осмыслить каждый отдельный образ, каждый устойчивый элемент бессознательного, и настолько, насколько это удавалось, упорядочить их на каком-то рациональном основании, а главное, установить их связь с реальной жизнью».

Внеясность обволакивает туманом, в котором предстояло найти верный путь-решение. И он... успокаивается, расслабляется, словно медитируя. Так что выбор снисходит озарением: Мандала!

Такому прозрению, просветлению исстари учит Восток, отказывающийся от всяческих

усилий: будь легким, вот и всё, делай легко, и будешь прав [2].

«Когда я выяснил, что выражает мандала, я достиг своего конечного знания».

Особого знания – как высвечивание в «ночной душе» (Платон), как черпание из темноты архетипического кладезя. Потому как Мандала – культурный феномен, известный еще индоевропейской архаике. Олицетворение материнского начала, собирающее даль дальнюю и одновременно распускающее ее на все четыре стороны. Пульсация сродни вселенской, где великий взрыв фактически безразмерной «первоточки» породил все разлетающееся безграничье, предполагающая столь же великий схлоп. Притом что и тот, и другой различает разве что темпоральная продолжительность, а она относительна, чувственна, духовна.

«Наша психическая структура повторяет структуру Вселенной и все происходящее в космосе, повторяет себя в бесконечно малом и единственном пространстве человеческой души».

Так что исходно-приходный мироздательский Центр может быть везде-всегда по велению Демиурга, которое априори предопределено бессознательной образностью и потаенной универсальностью первоточки, магического семени бытия, мистического репера превращений. Когда Сокрытое Сокрытого пожелало раскрыть Себя, оно, прежде всего, создало первую точку для того, чтобы она в бесконечности совершенно неизвестной прорвалась в состояние проявленного [3].

Искони формальная геометрия-идея мандалы – последовательно вписанные друг в друга круги и квадраты от исходной точки-центра – конгениально выражает наше концентрическое миропредставление. Круги символизируют естественную предустановленность события Места. Квадрат же несет печать рукотворной, волевой организации. Это и есть перманентная пульсация центробежного и центростремительного, экстравертивного и интровертивного движения-развития...

...1923 год. Рукотворная Мандала Юнга находит свою первоточку словно самоцель. С нее проходящий самобытную инициацию Демиург *«собирался строить не дом, а лишь какую-нибудь одноэтажную времянку, круглую, с очагом посередине».* Ему виделось подобие африканской хижины, центр которой – обложенный камнями огонь, знаменующий средоточие всего, что происходит в доме.

В итоге – маленькая круглая «материнская башня», почти полностью сделанная

из камня, с шестиугольной конической крышей. Она сосредоточена на себе самой и держит круговую оборону в невнятном хаосе окружения. Доступ туда один – через похожую на расщелину дверь, как у первобытной пещеры, утробы божественной Геи.

1927 год. От материнской точки Дом раздается в окружность с прибавкой двухэтажного крыла. Появляется больше окон на первом этаже, а также еще один более широкий вход. Открывается вовне и жилое пространство, обретая фойе, нижний кабинет и гостевую. Дом теперь обращается к озеру, приветливо вторя его лукоморью.

1931 год. *«Со временем чувство беспокойства вновь овладело мной. В таком виде постройка по-прежнему казалась мне слишком примитивной».* На самом деле Мандала уже заразилась центростремительной, интровертивной интенцией. До того прямолинейное завершение крыла Дома округлилось, образовав полузамкнутый внутренний двор. Из башенки выросла Башня.

«В ней я хотел иметь некое пространство, принадлежащее только мне».

Дабы иметь возможность остаться наедине с собой и углубиться в медитацию, занятие йогой. Дом вновь сжимается до самостной комнаты-точки.

«В моей комнате я был один».

Ключ от «святыя святых», словно нателный крест, всегда при нем.

«И никто не смел входить туда без моего разрешения».

Так потаенный закуток Дома оказывается *«частью личности»*, его «я». Углубление в этот феномен позволяет ему прийти к центральному понятию его учения: к процессу *индивидуации*.

Несколько лет он, уподобившись пещерному архехудожнику, расписывает стены, изображая все, что уводило обыденности и нынешности, уносило в безвремяе. И так он отвоевал *«волю своему воображению»* в этом храме *«духовного сосредоточения»*. Выдающееся же место в заведомо камерной фресковой экспозиции занимают цветные фамильных гербы предков.

Первоначально герб Юнгов возглавлял феникс – символ молодости и возрождения. Но затем дед домоврожденного автора Башни внес существенное изменение, отдавая предпочтение своим масонским святыням, будучи Великим мастером Швейцарской ложи «вольных каменщиков».

«Я привожу этот факт,... потому, что он исторически связан с моей жизнью и моими размышлениями».

1935 год. Увлекаемый желанием *«заиметь клочок собственной земли, обладать каким-то естественным пространством под открытым небом»*, Юнг вновь придает Мандале центробежное движение. Башня уверенно направляется в округу двором и лоджией на берегу озера.

Во внутренний плотно прикрытый стенами двор ведут две большие двери на тяжелых петлях. Теперь, прежде чем войти в дом, нужно войти во двор, что создает атмосферу защищенности и приватности. А лоджия, четвертая пристройка, прикрывает обзор озера изнутри двора. Может показаться, что перед нами затворнический изолятор. Но Мандала продолжает дышать теперь уже небесным простором, поскольку лоджия вбирает в себя небольшую гостиную с внушительным очагом и маленькими окнами, устремленными поверх стен на озеро и далее, далее... А попасть на это «небо» в сферу открытого уединения можно лишь по специальной приставной почти мифической ветхозаветной лестнице, что уперлась в «камень Иакова»...

...И только значительно позже Юнг обращает внимание на четырехлетний цикл пульсации его Мандалы. И, очевидно, весьма удовлетворяется этим знаменем как подтверждением архетипического символизма числа «4», имманентно выказывая и круг, и квадрат с их незыблемой верностью Центру. Мистическая квадратура круга и круготура квадрата.

Проходит еще пять раз по четыре года. Дом-Мандала находит новый, точнее повторно-изначальный печальный импульс к развитию.

«После того как в 1955 году умерла моя жена, я ощутил некую внутреннюю потребность сделаться тем, кто я есть, стать самим собой».

А она вновь заставляет обратиться к переустройству Дома-Мандалы.

«Если перевести это на язык домостроительства – я неожиданно осознал, что срединная часть, такая маленькая и незаметная между двумя башнями, выражает меня самого, мое “я”».

И Мандала своеобразно отрывается от этой знаменательной временной точки и выпускается многоцветьем побегов.

Тогда пристраивается еще один этаж. Прежде Юнг не решался на такое – *«это казалось мне непозволительной самонадеянностью»*. Но в подобном акте на самом деле *«проявилось превосходящее сознание своего эго, достигаемое лишь с возрастом»*.

С помощью своего сына Франца, архитектора, Дом удостаивается весьма

значимой-обширной верхней комнаты в три больших окна с панорамным обзором гор за озером. По земельной горизонтали Мандала пустилась в плавание по озеру причалом для лодок.

...Итак, Мандала, следуя за своим творцом, достигает своей зрелости. Из опасющегося влияния извне затворника Дом со своими квазикрепостными башнями, brutальными грубыми дверями, окнами в решетках и ставнях, brutальными стенами, внутренним и внешним двором со рвом приподнимает свое забрало. И предстает вполне приветливым, оптимистичным, жизнеутверждающим, напоминая собрание близких людей, дружную семью, мирное поселение.

Предтечей же тому, по обыкновению Юнга, становится сон.

«А вот мой сон о мандале... Поднявшись, мы увидели перед собой широкую слабо освещенную площадь, с множеством выходящих на нее улиц. Город имел радиальную структуру, с площадью в центре. Посреди площади находился круглый пруд, а в центре пруда – маленький остров. На нем росло единственное дерево...»

Ощущение от того благодатное – *«некой окончательности, завершенности... Сон объяснил мне, что самодостаточность, самость – архетипический смысл и принцип определения себя в этом мире»*.

Мандала обнаруживается *«символом душевной целостности»*, источником *«целительной силы»* еще и потому, что обладает анимирующей магией гармонии человека с природными стихиями.

«Порой я ощущаю, будто вбираю в себя пространство и окружающие меня предметы. Я живу в каждом дереве, в плеске волн, в облаках, в животных, которые приходят и уходят, – в каждом существе».

Вот почему в Башне нет ничего, что не увлекалось бы током изменений, произрастаний, с чем бы не чувствовались живительная связь и всевовлеченность в общую бытие-событийность.

«По сути это целостность самости..., а с мифологической точки зрения – возникновение в человеке божественного начала...».

Поэтому Башня не столбит, но выказывает порогом в безмежный мир бессознательного. А в нем царствует сопричастность с естеством и простотой в *«in modest harmony with nature»* (в хрупкой гармонии с природой. – англ.). Так и в Башне исходно правит благодатный отказ от электричества во имя естественного огня-тепла печи и старинных свечных ламп, от водопровода в пользу

колодезной «живой воды», от телефона, наглого убийцы тишины, от асфальта, вытравляющего землю.

Земля. Камень. Естественные горы-скалы и восставшие по воле человека камни-мегалиты, башни, выдающиеся в ландшафте, – архаические ориентиры, местоуказующие доминанты, точки отсчета-схода всех возможных движений в экзистенциальном пространстве и «оси мира». Они Центры собирания вокруг себя бытия племени-общины, целой культуры подобно античному «пупу» – Омфалу.

Так и Башня, выросшая из Земли и корни пустившая в глубь космогонического мифа, сразу обрела неписанный статус «материнского лона», места зрелости, где даровалась способность обратиться одновременно в то, чем был, есть и будет ее Демиург. Она преисполняет магическим ощущением перерождения, питая предчувствие индивидуации, утверждения в самом себе. И это свербило уже в детских воспоминаниях-порталах бессознательного. А памяти вновь ярко представлял вросший в землю большой камень.

«Мой камень... Я сижу на этом камне, я на нем, а он подо мною».

Отсюда и вопрошание о сути «я» с невозможностью дать ясный ответ: «я – сидящий на камне или я – камень, на котором некто сидит?». Волнует «ощущение странной и чарующей темноты, возникающей в сознании», и свободы от сомнений: «этот камень тайным образом связан со мной».

Интимное, доверительное, вдохновляющее общение с Камнем служит страждущему «каменщику» лечебным отдохновением, для Камня же – преобразующим одушевлением. Эта взаимная увлеченность сохраняется навсегда.

«В 1950 году я решил запечатлеть в каком-нибудь памятнике из камня все, что значила для меня Башня».

И непредсказуемая судьба награждает его сим Камнем.

Когда ему потребовались камни для постройки стены вокруг сада, он заказывает их на каменоломне, четко расписав их очертания и размеры. Однако по ошибке камнетесов ему доставляют внушительный монолитный куб. Что это не ошибка и даже не случайность, но дар, предтеча новой стадии идентификации, Юнг прочувствует сразу, отказавшись возвращать его.

«Нет, этот камень – мой, пусть он останется у меня!».

Вскоре его же рукой оставляется надпись со словами одного из средневековых алхимиков:

*«Вот лежит камень, он невзрачен,
Цена его до смешного мала.
Но мудрый ценит то,
Чем пренебрегают глупцы».*

Отринутое влечет-пленяет, удивляет-порогает именно своей неприспособляемостью к типовому, обычно-доступному, и зарядом уникальной энигматичной экзегетики.

«Камень, который отвергли строители, сделался главою угла: это – от Господа, и есть дивно в очах наших» (Псалом 118:22).

Так он «позволил камню говорить самому за себя».

И его Юнг положил не в забор преткновения, но спудом сомнений на разум-сердце свое. На стороне, обращенной к озеру, камень «признается» на опять-таки алхимической латыни:

*«Одинок я в сиротстве своем,
но найти меня можно всюду.
Я един, но сам себе противопоставлен.
По горам и лесам странствую я,
но скрыт я во человеках.
Для каждого я смертен,
но не подвластен времени, переменам».*

Некогда петроглифы, концентрирующие в себе изначально вполне прагматические знания-опыт фиксации маршрутов и знаменательных мест, стали символом не только нахождения нужного Пути, но и духовного сродства людей в пространственно-временном континууме. Именно в этом смысле Камень – «праматерь мира». Поэтому самое раннее, самое элементарное из всех искусств обращается к нему [4]. Свой философский Камень, lapis philosophorum, обратил еще и в символ Самости человека-человечества.

Последний Каменный ритуал Юнг совершает с тремя плитами, установленными во дворе Башни и запечатлевшими имена его предков.

«Высекая имена на каменных плитах, я чувствовал, что между мной и моими предками существует какая-то роковая связь».

И это всегдашнее ощущение зависимости от них, «от того, что они не дорешили, от вопросов, на которые они не ответили». И в том была ответственная убежденность в необходимости «продолжить то, что они не исполнили».

Огонь. Его символическая дуалистичность общеизвестна, поскольку архетипична и обнаруживает противоположную семантику – Добро-Зло. «Огонь – это сияние Рая и пекло Преисподней, ласка и пытка. Это кухонный очаг и апокалипсис». Он фиксирует Место доверительного откровения, когда душа

страдающая поделится и своими воспоминаниями, и своими горестями. Огонь, заключенный в очаг, впервые побудил человека к мечте, стал символом покоя... [5]. Посему с раннего детства завораживает, приглашая к трепетной игре воображения и полету мечтаний.

«...я любил играть с огнем».

А затем память неотменно отсылает Юнга в первовремя, к дому родителей, к каменной стене его сада. В ней между камнями мальчишка Карл Густав некогда облюбовал стихийное углубление, где вместе с другими сверстниками часто разводил маленький костер, уподобляясь языческим устроителям капищ.

«Однако никто, кроме меня, не имел права поддерживать этот огонь... Только мой огонь был живым и священным».

Отсюда исходная мысль соорудить не дом, соответствующий его достатку, возможностям и представлениям о комфорте, но некую времянку, круглую, Ему *«видалось что-то вроде африканской хижины, в центре которой, обложенный камнями, горит огонь, и это – семейный очаг, средоточие всего, что происходит в доме».*

Вода. *«С самого начала я мечтал иметь дом, построенный у воды».*

Вода обладает воистину волшебными качествами. Про-из-водный от нее – неисчерпаемый кладезь образов, также предельно разноточных. Она одаривает и губит. Орошает и топит. Крестит и омывает...

Ныне доказывают, что Вода помнит, разборчиво реагирует на доброту-ненависть, на наши чувства-переживания, способствуя гармонии и успокоению. Словом, живет, как органическая экзистенция – «живая» и «мертвая». Как естественно-метафизический канал пространственно-временных сообщений. В том числе и с потусторонним миром, куда переправлялись умершие стараниями Харона.

«Капли могущественной воды достаточно и для того, чтобы сотворить мир... Для грез о могуществе нужно не более капли, воображаемой вглубь» [6, с. 28].

Именно в сей глубине-омуте и обитает тайна бездонная. И нет лучшего средства защитить свое хрупкое и столь зыбкое ощущение индивидуальности, чем обладание некоей тайной, которую желательно или необходимо сохранить.

«Человек должен осознавать, что живет в мире, полном тайн, что всегда остаются вещи, которые не поддаются объяснению, что его еще ждут неожиданности... Жизнь без них была бы неполной, скудной».

Воздух. Он вольготен, независим от Места и неуловим. Ему подвластны любые воплощения:

дуновение, ветерок, ветер, буря, ураган, шторм и полный штиль. Динамичные. Ветер – неумная импровизация, поиск, наполняющий паруса творчества и порыв, раздувающий Огонь страстей. «Ветер возбуждается и впадает в уныние. Он то кричит, то сетует. От неистовства он переходит к подавленности...» [7, с. 142].

Он предначален и всегда как бы вездесю, между-посреди, как ветхозаветный Дух Святой, что вольготно носился между Небом и Землей до Творения. И после тоже, обдувая и обветривая всякую Башню, увлекая ее в круговращения бытия, в трепет и спокойствие безпотошной выси.

С виду неподвижная Башня в мистике воздухотока подтверждает, что все течет-протекает, все веет-дышит, изменяясь. Почему и нет там истины в конечной инстанции, брутальной каменной стены для воображения и поиска. Но есть бесконечный взлет сомнений и откровений.

«Я ни в чем не уверен. У меня нет определенных убеждений в отношении чего бы то ни было, нет и абсолютной уверенности. Я знаю только, что я родился и что существую, что меня несет этот поток...».

«Во мне нет ничего определенного, как в младенце, еще не достигшем детства. Я как будто несусь, но не знаю, куда и где остановлюсь» («Дао дэ Цзин») [8, с. 20].

Старо и одновременно ново-свежо, как мир. Ведь «личность – это дао» [9, с. 323]. Живительный поток времени есть поток мыслей-образов... и наоборот. В протоках человеческого бытия-сознания и образовался неисчерпаемо плодородный «осадок коллективного бессознательного», с незабываемыми всплесками-озарениями.

«Никогда не забуду это мгновение – будто короткая вспышка необыкновенно ярко высветила особое свойство времени, некую “вечность”, возможную лишь в детстве».

Водоворот времен. Детство в предках и предки в детстве. Мандала времен с неизъяснимым психолептическим действием.

«Мысли увлекают меня далеко назад, в глубь веков, или наоборот – в столь же отдаленное будущее».

И, принимая в себе магию ограниченной бесконечности, мы обретаем дар обнаружения и обретения бесконечности.

«И только так!».

И только так стихийность Самости становится ее же стихией.

...И все стихии

Так в нем соединились, что

Могли б сказать: «Он человеком был!».

(У. Шекспир. «Юлий Цезарь»).

«В моей Башне в Боллингене я чувствую себя так, словно живу одновременно во множестве столетий. Башня переживет меня, хотя все в ней указывает на времена давно прошедшие».

В этом был имманентное одоление боязни проникновения Вечности в обыденную жизнь и признание ее блаженным ощущением собственного вневременного исполнения, «когда настоящее, прошлое и будущее сливаются воедино». Дабы проникнуться созидательной любовью к пращурам, будучи их наследниками и преумножателями их миропреобразующего опыта-достояния.

«В Башне нет ничего, что могло бы не понравиться душам предков».

Ведь это нужно не столько им, сколько еще живущим и неудовлетворенным состоянием Самости, скудостью воображения и палитры образов.

«Наши души, как и тела, состоят из тех же элементов, что тела и души наших предков. Чем менее мы понимаем смысл существования наших отцов и прадедов, тем менее мы понимаем самих себя».

Последствие. Ныне боллингенское владение Юнга принадлежит потомкам и закрыто для доступа сторонних посетителей. Окончательный схлоп юнгианской Мандалы? Напротив, она дала-пускает побег в еще более обширную ойкумену-времена. Могильный камень творца Дома-Мандалы на фамильном кладбище в Кюснахте отмечен тем же признанием, что Юнг впервые выбил на камне, нашедшем свое место непосредственно внутри входа в первоначальную Башню: «VOCATOS ATQUE NON VOCATUS DEUS ADERIT» (Зван или нет, Бог является).

И можно сказать: Бог возвращается. (Такое может звучать вполне оптимистично после знаменитого ницшеанского: «Бог умер!»). Чем не признание мгновечной мандалной индивидуации?

Нынешняя реабилитация мифа – его отзыв-зов. То есть усмотрение того, что наша повседневность обусловлена не только сознанием, что «без нашего ведома в нас живет бессознательное». И юнгианский Дом помогает, чтобы это происходило все-таки с нашего ведома и иррациональный, наитивный, интуитивный путь миропознания не изгонялся как еретик отшлифованным доказательствами разумом.

«Абсолютная власть разума то же самое, что политический абсолютизм: она уничтожает личность».

Это есть наиболее яркая «критика чистого разума» (И. Кант). Упование не столько

на «здравый смысл», сколько на воображение. А оно «без конца возвращается к исходным темам, неустанно воспроизводит работу примитивной души, вопреки достижениям высокоразвитой мысли и выводам научных экспериментов» [5, с. 16].

«Жаль, но мифологическая сторона человеческой натуры сегодня изрядно упростилась. Человек более не порождает сюжеты...»

Реабилитируются даже сновидения.

«Отсюда очень важно, обращаясь к снам, освободиться от предвзятых, доктринерских установок».

При этом бессмысленна, бесплодна, вредна «одинаковость» их толкований, свидетельствующая, что в них «есть некоторая предубежденность».

Отрываясь духовными корнями от прошлого, от естества, мы убиваем его в нас. Рвем живительную нить преемственности.

«Но именно утрата этой преемственности, этой опоры, эта неукорененность нашей культуры и есть ее так называемая “болезнь”».

Критическая болезнь модернистской массовой культуры.

«Рационализм и доктринерство – это болезни нашего времени, предполагается, что им известны ответы на все вопросы».

Поступательное, прогрессирующее, развивающееся без душевного переживания – абстрактные понятия. Как и возможности, которые проявляются из наличности к вероятному. То есть они отвечают синергетическому принципу синтеза бытия-становления. По сути единой Мандалы, вбирающей все Мандалы Самостей, объясняя состояние и порывы их душ.

«В них я видел себя, то есть все мое существо в его становлении».

Так в физически безопорном потоке сна-яви, несмотря на всю неуверенность, удается чувствовать «некую прочность и последовательность» в своем самостоянии и в своем бытии.

Самый что ни на есть алхимический и восточный мистицизм, из-за которого Юнг некогда был изгнан из психоаналитического сообщества, а ныне его берет на вооружение самая точная наука [10].

Последний прижизненный сон восьмидесятишестилетнего Юнга – большой белый камень с ясно-явной надписью: «Это будет знак тебе о целостности и единственности» [11, с. 347].

Бытие-время объемно, импульсивно, как голографическая Мандала. Мандала в метаисторическом контексте после сжатия сциентистскими парадигмами прогресса и

линейного времени распускается концепциями чувственности, переживания, «вечного возвращения» (Ф. Ницше) в истый Дом человеческого исполнения. Всякая периодичность, всякий ритм, всякий метр предполагают возвращение [12]. Что отнюдь не означает калечного повторения – презумпция жизнотворного и культуротворческого разнообразия.

Заключение. Следовательно, Самость Юнга не простилась с Домом, который был-будет восстоять-жить, причем, не сторожем архивных экспонатов – «руками не трогать!», но ориентиром будущего, виртуальным музеем предвидимых невоплощенностей – «ищите и найдете!». Ведь с гносеологической высоты этой «вневременной» Башни наяву виден человек существом не одномерным, но двойственным – «человеком дня» или (научного) разума и человеком «ночи» или (не научного) воображения. Иначе говоря, современный человек науки – существо испытывавшее, «*ставший человек*», хотя одновременно это и человек «*становящийся*», человек становления [13, с. 174].

В свою очередь это означает непременную пульсацию воображения: удивляться не привыкая, разочаровываться без отчаяния. И тем весьма довольствоваться собой, исполнением индивидуации, вовлеченной

в бессмысленный поток вечного «воплощения к перевоплощению».

«Я удивлен, я разочарован и я доволен собой».

ЛИТЕРАТУРА

1. Юнг, К.Г. Воспоминания, сновидения, размышления / К.Г. Юнг. – Минск: ООО Харвест, 2003. – 496 с.
2. Чжуан-цзы. Лао-цзы. Философское наследие. Т. 123. – М.: «Мысль», 1995. – 250 с.
3. Уэйт, А. Каббала / А. Уэйт. – М.: Центрполиграф, 2011. – 365 с.
4. Шпенглер, О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: в 2 т. / О. Шпенглер. – М.: «Попурри», 2019. – Т. 1: Образ и действительность. – 656 с.
5. Башляр, Г. Психоанализ огня / Г. Башляр. – М.: Прогресс, 1994. – 61 с.
6. Башляр, Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / Г. Башляр. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. – 268 с.
7. Башляр, Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения / Г. Башляр. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1999. – 344 с.
8. Лао Цзы. Дао дэ Цзин / Лао Цзы. – М., 2018. – 69 с.
9. Юнг, К.Г. Становление личности / К.Г. Юнг // Конфликты детской души. – М.: Канон+, 1997. – 336 с.
10. Капра, Ф. Дао физики / Ф. Капра. – СПб.: ОРИС, 1994. – 304 с.
11. Hannah, B. Jung: His Life and Work / B. Hannah. – Wilmette, Illinois, Chiron Publications, 1997. – 415 p.
12. Фаритов, В.Т. Идея вечного возвращения Ф. Ницше: между философией и поэзией / В.Т. Фаритов // Философская мысль. – 2017. – № 4. – С. 55–69.
13. Башляр, Г. Новый рационализм / Г. Башляр. – М.: «Прогресс», 1987. – 202 с.

Поступила в редакцию 14.07.2020

РОЛЬ МУЗЕЯ В СОХРАНЕНИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ГОРОДА

Должонок А.А.

Национальный Полоцкий историко-культурный музей-заповедник, Полоцк

Исторический город как один из наиболее информативных объектов культурного наследия представляет собой систему взаимосвязанных и взаимообусловленных историко-культурных ценностей материального, нематериального и смешанного характера. Ценности наследия, их пространственные и временные связи, исторически сформированный ландшафт, а также деятельность, в результате которой создаются, сохраняются и передаются культурные ценности, формируют уникальную историко-культурную среду города. Общественные отношения в области наследия обретают культурную форму через формирование специальных институализированных субъектов, которые, осуществляя деятельность по сохранению и актуализации ценностей наследия, эти отношения опредмечивают.

Музей как субъект культурной деятельности занимает одну из ключевых позиций в деле охраны наследия исторического города. Подвергаясь музеефикации, недвижимый объект наследия как неотъемлемая часть городской среды физически остается на месте, но переходит в иное смысловое поле, где раскрывает свой культурологический потенциал. В историческом городе основополагающим объектом музеефикации становится его целостная историко-культурная среда, а институтом, реализующим данный вид деятельности, – музей-заповедник. Неотъемлемой частью музеефицируемой среды является человек, что означает для музея необходимость налаживания двусторонних отношений с социальными группами. Реализуя мероприятия по музеефикации историко-культурной среды, музей также сталкивается с важностью взаимодействия с другими культурными субъектами, которое может происходить в горизонтальном и вертикальном измерениях и образовывать синергетический эффект.

Продукт успешного функционирования музея-заповедника – актуальный исторический городской ландшафт, ценности которого органично включены в культурную среду, где сам музей становится ее частью. Социокультурное развитие, происходящее в результате деятельности музея-заповедника, количественно выражается в числе сохраненных ценностей наследия, а качественно – в формировании локальной идентичности на основе преемственности традиций городского развития.

Ключевые слова: исторический город, культурное наследие, историко-культурная среда, музей-заповедник, музеефикация, исторический городской ландшафт, социокультурное развитие.

(Искусство и культура. – 2020. – № 4(40). – С. 71–75)

ROLE OF A MUSEUM IN PRESERVING CULTURAL HERITAGE OF THE HISTORIC CITY

Dolzhonok A.A.

Polotsk National Historical and Cultural Museum-Reserve, Polotsk

As one of the most informative objects of cultural heritage, the historic city is a system of interconnected and interdependent historical and cultural values of tangible, intangible and mixed nature. Heritage values, their spatial and temporal connections, the historically formed landscape, as well as the activities as a result of which cultural values are created, preserved and transmitted, form the unique historical and cultural environment of the city. Public relations in the field of heritage take on a cultural form through the formation of special institutionalized entities, which, while carrying out activities to preserve and present the values of the heritage, objectify these relations.

The museum, as a subject of cultural activity, occupies one of the key positions in the protection of the heritage of the historic city. Being exposed to museumification, an immovable heritage object, as an integral part of the urban environment, physically remains in place, but passes into a different semantic field, where it reveals its cultural potential. In the historic city, the fundamental object of museumification is its integral historical and cultural environment. An integral part of the

Адрес для корреспонденции: nastassia.dolzhonok@mail.ru – А.А. Должонок

museum environment is the person, which makes the museum establish bilateral relations with social groups. By implementing measures to museumify the historic and cultural environment, the museum also faces the need for interaction with other cultural entities, which can occur in horizontal and vertical dimensions to form a synergistic effect.

The product of the successful functioning of the museum-reserve is the actual historic urban landscape, the values of which are organically included in the cultural environment, where the museum itself becomes a part of this environment. The social and cultural development resulting from the activities of the museum-reserve is quantitatively expressed in the number of heritage values preserved, and qualitatively in the formation of local identity based on the continuity of the traditions of urban development.

Key words: *historic city, cultural heritage, historic and cultural environment, museum-reserve, museumification, historic urban landscape, social and cultural development.*

(Art and Cultur. – 2020. – № 4(40). – P. 71–75)

В сегодняшнем обществе культурное наследие рассматривается как один из значимых ресурсов развития, а необходимость его сохранения и актуализации не вызывает сомнений. В свете современной теории, предполагающей комплексный подход к восприятию его ценностей, одним из наиболее информативных объектов культурного наследия становится исторический город с его особым вкладом в национальную и мировую культуру.

Важность формирования продуманной системы сохранения наследия как части общегородской стратегии развития обусловлена его значительным социокультурным потенциалом. Общественные отношения в области наследия обретают культурную форму через формирование специальных институализированных субъектов, которые, осуществляя деятельность по сохранению и актуализации ценностей наследия, эти отношения определяют. Многоплановость необходимых мероприятий устанавливает дифференциацию сфер ответственности субъектов, задействованных в сохранении и актуализации наследия, а конкретные исторические условия определяют структуру и формы их взаимоотношений в зависимости от доминирующих представлений о культуре и ее роли в общественном развитии.

Музей как субъект культурной деятельности занимает одну из ключевых позиций в деле охраны наследия.

Цель исследования – выявить характер воздействия музейной деятельности в отношении наследия на социокультурное развитие исторического города.

Специфичность исторического города как объекта охраны. Рассматриваемый как объект наследия исторический город являет собой систему взаимосвязанных и взаимообусловленных историко-культурных ценностей материального, нематериального и смешанного характера. Сущностная характеристика, определяющая ценность исторического города, заключается в его целостности и подлинности как свидетельства эволюции общественных

систем, существовавших на протяжении истории на ограниченной территории [1, с. 51]. Ценности наследия, их пространственные и временные связи, исторически сложившийся ландшафт, а также деятельность, в результате которой создаются, сохраняются и передаются культурные ценности, формируют уникальную историко-культурную среду города.

Двойственный характер исторического города как объекта наследия и как места проживания человека определяет специфику его сохранения: баланс между сохранением историко-культурных ценностей и развитием города обеспечивается «управлением изменениями городской среды», при этом задействуются все заинтересованные стороны [2, с. 285]. Важным механизмом становится использование культурного наследия в качестве ресурса развития посредством ревитализации историко-культурных ценностей, одновременно обеспечивающей их сохранность и актуализацию. Так, наследие становится культурным ресурсом городского развития, которое, будучи основанным на преемственности традиций, способствует сохранению уникального образа каждого исторического города.

Современные рамки взаимодействия с историко-культурным наследием устанавливает Кодекс о культуре Республики Беларусь [3], который выделяет задачи охраны: выявление, придание статуса историко-культурной ценности, учет, сохранение, восстановление, содержание и использование наследия. В целостной культурной системе исторического города для выполнения обозначенных задач субъектами культурной деятельности реализуется совокупность организационных, научно-исследовательских, реставрационных, образовательных, культурно-просветительных и прочих мероприятий. Субъектами, осуществляющими обозначенные мероприятия, Кодекс определяет граждан, организации культуры, образования и науки, общественные объединения, государственные органы и органы территориального общественного самоуправления и прочие юридические

лица, способствующие развитию культуры. Их деятельность и взаимодействие формируют актуальную культурную среду исторического города.

Особенности музеефикации исторического города. Особую роль в процессе сохранения наследия исторического города играет музей. Осуществляя мероприятия по актуализации наследия исторического города, музей формирует у местных жителей осознанное отношение к его историко-культурным ценностям, что не только обосновывает все прочие охраняемые и реставрационные мероприятия, но и обеспечивает сохранность наследия в долгосрочной перспективе.

Одним из ключевых принципов сохранения наследия исторического города становится «музейное отношение к действительности», утверждаемое с позиций современной музееологии, а ведущим субъектом деятельности, соответственно, – музей. Музей – это «исторически обусловленный многофункциональный институт социальной памяти, посредством которого реализуется общественная потребность в отборе, сохранении и репрезентации специфической группы природных и культурных объектов, осознаваемых обществом как ценность, подлежащая изъятию из среды бытования и передаче из поколения в поколение, – музейных предметов» [4, с. 55].

В процессе музейной деятельности историко-культурные ценности подвергаются музеефикации – «преобразованию историко-культурных или природных объектов в музейные объекты с целью максимального сохранения и выявления их историко-культурной, научной, художественной ценности» [5, с. 10]. Музеефикации подлежат как единичные и комплексные ценности недвижимого характера, так и нематериальные объекты наследия. Е.Н. Мастеница выделяет два направления музеефикации городской среды: историко-архитектурное и историко-бытовое, где первое отражает развитие архитектурных стилей и форм, а второе – состав населения и городской образ жизни [6]. Сюда же стоит добавить музеефикацию исторического городского ландшафта, отражающую взаимосвязь природного окружения и пространственной композиции города.

В историческом городе перед музеем возникает проблема невозможности физического изъятия ценностей наследия из их естественной среды. Как отмечает Т.А. Джумантаева, гармоничное сохранение и использование отдельных элементов городского наследия допустимо только в их исторической среде [7]. Сотворенные в данных конкретных условиях

под воздействием уникальных факторов среды культурные ценности могут сохранять аутентичность лишь в месте своего возникновения. Изъятие может служить причиной значительных утрат в ценности самого объекта. Являясь неотъемлемой частью городской среды, такие объекты подлежат сохранению на месте. В результате музеефикации, физически оставаясь на месте, объект переходит в иное смысловое поле, где раскрывает свой культурологический потенциал. Получив юридический статус историко-культурной ценности, недвижимый объект наследия может либо быть приспособленным под музей и сохраняться в рамках музейной среды, либо вместе с прилегающей территорией стать охраняемым объектом показа, не утратившим при этом утилитарной функции. Так, музей расширяет границы своей деятельности, выходя за пределы музейного здания.

Целостность исторического города как объекта наследия также определяет специфику его музеефикации. Отдельные ценности – материальные, нематериальные и смешанные объекты – рассматриваются как элементы системы, информационный потенциал которых раскрывается в их взаимосвязи. В Кодексе о культуре Республики Беларусь юридической категорией, наиболее комплексно описывающей указанный вид наследия, выступает исторический центр. Когда исторический центр города рассматривается как объект музеефикации, музей вынужден расширять поле своей деятельности до размеров культурного пространства города [7]. Таким образом, основополагающим объектом музеефикации становится его целостная историко-культурная среда.

Насыщенность культурной среды ценностями недвижимого характера, объединенными в территориальные комплексы, определяет сложность задачи сохранения, решать которую призван музей-заповедник – «учреждение культуры, созданное для обеспечения сохранности, восстановления, изучения и публичного представления целостных территориальных комплексов культурного и природного наследия, материальных и духовных ценностей в их традиционной исторической (культурной и природной) среде» [5]. Музей-заповедник выявляет, изучает, сохраняет и актуализирует материальные объекты наследия, такие как памятники истории, архитектуры, археологии, градостроительства и т.д., а также нематериальные: традиции, ремесла, – которые в результате музеефикации фактически становятся музейными предметами [7].

Неотъемлемой частью музеефицируемой среды является человек, что вызывает для музея необходимость налаживания двусторонних отношений с социальными группами. М.Е. Каулен утверждает, что музей-заповедник обеспечивает тесное взаимодействие между культурным наследием и жителями города, формирует у людей активную гражданскую позицию. Он также выступает медиатором между наследием исторического города и его жителями с целью свести к минимуму негативные эффекты их деятельности и усилить позитивное воздействие на городское наследие.

Реализуя мероприятия по музеефикации историко-культурной среды, музей сталкивается с необходимостью взаимодействия с другими культурными субъектами. Взаимодействие музея и органов местного самоуправления может быть вертикальным и горизонтальным: органы местного самоуправления, обеспечивая реализацию государственной культурной политики на локальном уровне, определяют формальные рамки музейной деятельности – финансирование, юридическое сопровождение, регламентацию музейной деятельности и т.д.; музей, в свою очередь, может выступать в качестве эксперта и участника при составлении и реализации программ культурного развития города как составной части программ общегородского развития. Взаимодействие между музеем и учреждениями высшего образования и науки развивается в горизонтальной плоскости на основании взаимовыгодного партнерства: профессорско-преподавательский состав может выступать в качестве экспертов, соавторов, производителей работ на всех стадиях процесса музеефикации, а также готовить профессиональные кадры для работы в музее; музей же открывает университету доступ к коллекциям для реализации исследовательских и педагогических задач. Взаимодействие между музеем и другими учреждениями культуры может происходить посредством организации и проведения совместных мероприятий, проектов, в результате чего появляется синергетический эффект. Представляется полезным дальнейшее изучение практики взаимодействия музея с местными социокультурными субъектами с целью построения модели системы сохранения и актуализации наследия в городском масштабе.

Продуктом успешного функционирования музея-заповедника становится актуальный исторический городской ландшафт, ценности которого органично включены в культурную среду, где сам музей становится ее частью.

Социокультурное развитие исторического города, происходящее в том числе в результате успешной деятельности музея-заповедника, принято измерять количественными показателями: количество музеефицированных объектов наследия, количество проведенных мероприятий, экскурсий, количество посетителей музеев.

Значение деятельности музея для социокультурного развития в историческом городе. Если конечной целью любой социально-культурной деятельности является реализация личности в деятельности, то конечной целью музеефикации как разновидности данной деятельности становится «изменение отношения людей, их поведения и опыта, который рождается в результате взаимодействия с этим местом или объектом» [8, с. 144]. В этом ключе качественным показателем социокультурного развития в результате музеефикации культурного наследия исторического города можно рассматривать полноту воплощения миссии музея. Отличаясь специфичностью сохраняемых музейных предметов, а также организованной особым образом музеефикацией, музей-заповедник как социокультурный институт вместе с тем несет общую для всех музейных учреждений миссию, обусловленную контекстом современности, – «вносить свой вклад в социальное развитие и культурное разнообразие общества» [9, л. 19].

Социокультурную миссию музея-заповедника можно разделить на культуuroобразующий и социоформирующий компоненты. А.А. Никонова в исследовании культуuroобразующей миссии, отмечает, что, актуализируя ценность культурного наследия, музей становится центральным институтом общественной деятельности по его освоению, без которого невозможно существование историко-культурной среды. Соединяя прошлую и настоящую системы культурных практик, музей становится пространством, где «происходит формирование национального менталитета и, более того, постановка проблемы идентичности» [10, с. 122]. В городском масштабе музей вносит свой вклад в формирование локальной идентичности на основе преемственности традиций городского развития.

Что касается социоформирующей составляющей, то, согласно Рекомендациям об охране и популяризации музеев и коллекций, их разнообразия и их роли в обществе, принятым Генеральной конференцией ЮНЕСКО в 2015 году, музей выступает в качестве «фактора социальной интеграции и сплоченности», он способствует «укреплению

социальных связей, формированию гражданской ответственности и аналитическому осмыслению коллективных форм идентичности», «соблюдению прав человека и принципов гендерного равенства» [11].

Заключение. В системе социокультурных институтов охраны культурного наследия исторического города музеев занимает особое место. В ходе освоения комплекса наследия посредством решения задач по выявлению, изучению, учету, охране, реставрации и презентации его ценностей в актуальной историко-культурной среде музеев реализует культурообразующую и социоформирующую миссию, оказывая значительное влияние на формирование локальной идентичности на основе преемственности традиций городского развития. Специфичность объекта наследия определяет особенности процесса музеефикации как основного механизма его освоения в историческом городе, который предполагает сохранение отдельных элементов наследия, ландшафтов и их взаимосвязей в общем динамично развивающемся архитектурно-градостроительном окружении.

Целенаправленно взаимодействуя с другими локальными субъектами социокультурной деятельности, музей-заповедник как форма средового музея занимает центральное место в данной системе, реализуя целостный комплекс мероприятий по сохранению наследия в рамках музеефикации. Музейная деятельность, а также механизмы взаимодействия с другими субъектами вносят вклад в формирование функциональной модели системы сохранения культурного наследия исторического города. Следовательно, исторический город сохраняет свой подлинный целостный

образ, поддерживая возможность естественного развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Долгонож, А.А. Из историографии определения исторического города как объекта наследия / А.А. Долгонож // *Вестник Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў*. – 2020. – № 1(35). – С. 45–51.
2. Вавилонская, Т.В. Изменение парадигмы в деле охраны наследия / Т.В. Вавилонская // *Традиции и инновации в строительстве и архитектуре. Градостроительство: сб. ст. / Самар. гос. техн. ун-т; под ред. М.В. Шувалова*. – Самара, 2018. – С. 282–286.
3. Республика Беларусь. Законы. Кодекс Рэспублікі Беларусь аб культуры: [прыняты Палатай прадстаўнікоў 24 чэрвеня 2016 г.: адобр. Саветам Рэсп. 30 чэрв. 2016 г. [Электронный ресурс] // Национальный правовой Интернет-портал Республики Беларусь. – Режим доступа: <http://www.pravo.by>. – Дата доступа: 20.03.2020.
4. Словарь актуальных музейных терминов / М.Е. Каулен [и др.]; под ред. Л.С. Глебовой, М.Н. Тимофеевич // *Музей*. – 2009. – № 5. – С. 47–68.
5. Каулен, М.Е. Музеефикация историко-культурного наследия России / М.Е. Каулен. – М.: Этерна, 2012. – 432 с., [27] л. ил.
6. Мастеница, Е.Н. Музеефикация городской среды: подходы и методы / Е.Н. Мастеница // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. – 2013. – № 10(36). – С. 137–141.
7. Джумантаева, Т.А. Музеефікацыя культурнай прасторы Полацка: традыцыі і інавацыі: дыс. ... канд. культуралогіі: 24.00.03 / Т.А. Джумантаева; БДУКМ. – Мінск, 2011. – 167 л.
8. Осипова, М.М. Музеефикация в городе: от объектов к пространству / М.М. Осипова // *Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры*. – 2015. – № 212. – С. 140–146.
9. Каткова, К.Ф. Социокультурная миссия регионального музея в эпоху глобализации (на материалах Ленинградской области): дис. ... канд. культурологии / К.Ф. Каткова; СПбГИК. – СПб., 2017. – 254 л.
10. Никонова, А.А. Роль музея в формировании культурной идентичности / А.А. Никонова // *Вопросы музеологии*. – 2010. – № 2. – С. 119–123.
11. Рекомендации об охране и популяризации музеев и коллекций, их разнообразия и их роли в обществе [Электронный ресурс] // *Акты 38-й Генеральной конференции ЮНЕСКО*. – Париж, 2016. – С. 186–191. – Режим доступа: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000243325_rus.page = 180. – Дата доступа: 15.04.2020.

Поступила в редакцию 10.06.2020

ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ КИТАЙСКО-БЕЛОРУССКОГО КУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА В РАМКАХ КОНЦЕПЦИИ «ОДИН ПОЯС И ОДИН ПУТЬ»

Чжэн Чао

Белорусский государственный университет, Минск

В статье охарактеризованы исследования в области культурного сотрудничества и обменов между Китаем и Беларусью в контексте инициативы «Один пояс и один путь». Основное направление культурных обменов и сотрудничества между Китаем и Беларусью – национальная политика двух стран в контексте указанной концепции. Культурные центры, учреждения культуры и институты Конфуция рассматриваются как три важных канала распространения национальной культуры. В связи с состоянием развития культурного обмена и сотрудничества между двумя государствами возникают определенные проблемы: трудности в понимании и признании культуры другой страны из-за различий в языке и ценностях, недостаточной глубины и широты содержания общения и неадекватных способов распространения культуры. Предлагается стратегия развития культурного обмена и сотрудничества между двумя государствами. Придерживаясь ориентированной на национальную политику основы и отталкиваясь от объективной реальности Китая и Беларуси, необходимо продолжать изучать новые модели культурных обменов и сотрудничества, раскрывать новое содержание распространения культуры и усиливать подготовку специалистов в сфере концепции «Один пояс и один путь».

Ключевые слова: Национальная культурная политика, Один пояс и один путь, культурные обмены, сотрудничество, Китай и Беларусь, методы, стратегии.

(Искусство и культура. – 2020. – № 4(40). – С. 76–80)

SHAPING AND DEVELOPMENT OF CHINA-BELARUS CULTURAL DIALOGUE IN THE FRAMEWORK OF THE CONCEPT “ONE BELT AND ONE ROAD”

Zheng Chao

Belarusian State University, Minsk

The introduction of the article describes researches in the field of cultural cooperation and exchanges between China and Belarus in the context of the “One Belt and One Road” Initiative. One of the main directions of cultural exchanges and cooperation between China and Belarus is the national policy of the two countries in the context of the concept of “One Belt and One Road” Initiative. The cultural centers, cultural institutions and institutes of Confucius of the two countries are considered as three important channels for the dissemination of national culture. In accordance with the state of the development of cultural exchange and cooperation between the two countries the existing problems are put forward. These problems include: difficulties in understanding and recognizing the culture of another country due to differences in the language and values, the insufficient depth and width of the content of communication, and inadequate methods of dissemination. A strategy for the development of cultural exchange and cooperation between the two countries is proposed. Adhering to the basis of a national policy-oriented framework and starting from the objective reality of the two countries, it is necessary to continue to study new models of cultural exchanges and cooperation, to reveal new content for the dissemination of culture and to strengthen the training of specialists in the field of the “One Belt and One Road” concept of the two countries.

Key words: One Belt and One Road, national cultural policy, cultural exchanges and cooperation, China and Belarus, methods, strategies.

(Art and Cultur. – 2020. – № 4(40). – P. 76–80)

Адрес для корреспонденции: 1020822cc@gmail.com – Чжэн Чао

Суть китайской стратегии «Один пояс – один путь» заключается в том, чтобы добиться возрождения великой китайской нации и общего процветания и развития стран Европы, Азии и Африки. Взаимное понимание культурной самобытности является основным условием дружественного сотрудничества государств. Беларусь – важный коммуникационный узел между Китаем и Европой, ее выгодное географическое положение определяет высокий статус республики при формировании программы «Один пояс – один путь». Со времени официального установления дипломатических отношений между Китаем и Беларусью в 1992 году взаимный политический, экономический и культурный обмен между двумя странами демонстрирует реальные положительные тенденции. После того как была выдвинута инициатива «Один пояс – один путь», дружественные отношения между двумя государствами углубились и вступили в период активного развития.

Существующая исследовательская литература о сотрудничестве между Китаем и Беларусью в контексте «Один пояс – один путь» в основном посвящена взаимодействию в областях политики, экономики, образования, науки и техники, лишь несколько ученых уделили внимание культурной области. Сунь Инцзе отметила, что визиты на высшем и высоком уровне играли ключевую роль в создании договорно-правовой базы, отражая степень развития контактов в сфере культуры. Деятельность соответствующих государственных органов обеих стран по активизации культурных связей обусловила значительное увеличение количества проводимых культурных мероприятий [1, с. 33–40]. В статье Ся Лэй рассмотрены особенности становления двусторонних отношений Китая и Беларуси в области культуры и искусства; устанавливаются основные факторы, влияющие на становление взаимоотношений двух стран, и ведущие направления сотрудничества Китая и Беларуси [2, с. 43–48]. В своих работах В.С. Дубовик [3], В.Е. Снапковский, О.И. Лазоркина [4] анализируют развитие отношений в общем контексте или же в контексте эволюции сотрудничества Беларуси с зарубежьем в сфере культуры. Т.Н. Бабич [5, с. 353–357] и Е.В. Шамарова [6, с. 34–38] в публикациях упоминают развитие сотрудничества в сфере искусства между двумя государствами.

Цель статьи – анализ особенностей культурных обменов и сотрудничества между Китаем и Беларусью и предложение эффективных стратегий для дальнейшего дружественного

взаимообщения между двумя странами в области культуры.

Методы культурного обмена и сотрудничества между Китаем и Беларусью. Для культурного обмена и сотрудничества между Китаем и Беларусью характерны политическое содействие, всесторонняя поддержка правительств, развитие планирования на высшем уровне. Правительства двух стран всегда придавали большое значение культурным обменам и сотрудничеству. Был подписан ряд официальных соглашений в поддержку инициативы «Один пояс и один путь». В 2014 году в рамках «Всеобъемлющего плана развития стратегического партнерства между Китаем и Беларусью (2014–2018 годы)» обе стороны подписали Соглашение о создании межправительственного комитета по сотрудничеству между Китаем и Беларусью, внутри которого был создан подкомитет по культуре. Данный подкомитет отвечает за обмен в сфере культуры и искусства между двумя государствами, систематизирует и гарантирует данный обмен, а также сотрудничество между Китаем и Беларусью. В 2015 году министерства экономики обеих стран подписали Меморандум об углублении двустороннего экономического сотрудничества, а также двустороннее межправительственное соглашение, предусматривающее взаимное открытие культурных центров. Подписанный в 2016 году «Комплекс мер по совместному продвижению строительства концепции “Один пояс и Один путь”» является первым руководством по развитию практического сотрудничества между Китаем и Беларусью в рамках данного предложения, включающим в том числе инициативы и проекты в области гуманитарного сотрудничества. Эти документы стали важным стимулом для развития и укрепления белорусско-китайских отношений в сфере культуры. Культурный обмен и сотрудничество между двумя странами организуют, главным образом, культурные центры, учреждения культуры, а также Институт Конфуция, ответственные за проведение различных мероприятий по культурному и художественному взаимодействию.

Центры и учреждения культуры выступают в качестве проводников культуры двух государств в массы. Китайский культурный центр в Минске и Белорусский культурный центр в Пекине были созданы в 2016 и 2017 годах соответственно. Открытие этих центров является знаковым событием для культурного взаимодействия между Беларусью и Китаем, способствующим углублению взаимопонимания между народами двух стран, а также распространению дружественных отношений

и контактов в гуманитарной сфере. С момента создания культурного центра взаимоотношения в этой сфере между двумя государствами стали развиваться быстрыми темпами. В Белорусском культурном центре регулярно проходят выставки белорусского искусства, концерты, гастрономические фестивали, показы документальных фильмов, мультфильмов и художественных фильмов. Так, еще в ходе дней белорусской культуры 2016 года была представлена классическая постановка П.И. Чайковского «Лебединое озеро» Национального академического Большого театра оперы и балета Беларуси. В Китайском культурном центре, в свою очередь, на каждом традиционном китайском празднике проводятся гастрономические мероприятия, тематические выставки каллиграфии и живописи, а также мастер-классы по народному творчеству. Всё это позволяет белорусам на собственном опыте прочувствовать традиционные китайские обычаи. Например, в 2017 году состоялась «Неделя нематериального культурного наследия Китая», на которой презентовались китайская вышивка, бамбуковое плетение, рисование карамелью, сычуаньская опера, а также игра на традиционных китайских музыкальных инструментах. Регулярное проведение дней культуры в другой стране является одной из существенных форм двустороннего взаимодействия в рамках культурных центров, подобный формат трансформировался в важный бренд культурного сотрудничества между странами.

В 2017 году было подписано соглашение о сотрудничестве между национальными библиотеками Китая и Беларуси, в рамках которого были достигнуты договоренности о сотрудничестве в области книгоиздания, цифровых библиотек и национальных книжных выставок обоим государствам, а также осуществлена взаимная передача ряда литературных трудов. В феврале 2020 года в Белорусском государственном университете открылась первая китайская библиотека, содержащая более 6500 книг и электронных изданий по различным аспектам культуры, образования, экономики, истории, политики, став важным информационным центром для изучения китайской культуры и языка в Беларуси.

Основной моделью работы музеев является взаимная организация выставок произведений деятелей искусств. В 2015 г. в Белорусском государственном музее истории Великой Отечественной войны открылась выставка «Беларусь и Китай. Вехи боевого братства», посвященная

70-летию окончания Второй мировой войны. В 2016 году состоялась совместная белорусско-китайская выставка живописи в рамках XXV Международного фестиваля искусств «Славянский базар в Витебске» в Витебской областной филармонии, а также совместная выставка-презентация живописи «Образы женщин в искусстве Беларуси и Китая», которая прошла в Национальном художественном музее Республики Беларусь, г. Гомеле, а также г. Вильнюсе и г. Таллинне. В 2017 году в галереях обеих стран была представлена выставка «Шедевры Национального художественного музея Республики Беларусь», посвященная 25-летию установления дипломатических отношений между Беларусью и Китаем. В тот же период одно из главных произведений главы Музея изобразительных искусств Китая, известного скульптора У Вэйшаня – композиция «В поисках мудрости» – было выставлено в Национальном художественном музее Беларуси. В январе 2020 года бюст Янки Купалы, созданный У Вэйшанем, был установлен во Втором Пекинском университете иностранных языков. В своем выступлении Кирилл Рудый отметил, что Янка Купала является классиком мировой и белорусской литературы, а его памятник свидетельствует о дружественных отношениях между Беларусью и Китаем, а также об искреннем внимании и уважении китайского народа к белорусской истории и культуре [7].

В двух странах также регулярно проводятся кинофестивали, музыкальные и театральные фестивали, а также другие мероприятия по обмену искусством. С 2016 года в Минске ежегодно проходит неделя китайского кино, а в культурном центре еженедельно демонстрируются лучшие китайские фильмы, переведенные на русский язык. Это является отличным поводом для развития коммуникаций между китайскими студентами и местными поклонниками китайской культуры. А.А. Тозик убежден, что неделя китайского кино имеет положительное значение для распространения китайской культуры и помогает людям углубить понимание современного Китая [8]. Китай также заключил с Министерством культуры Республики Беларусь соглашение о сотрудничестве в области кинематографии, которое должно поспособствовать более широкому сотрудничеству в области кино и телевидения. В 2019 году в рамках «Фестиваля китайской культуры» в Беларуси был представлен спектакль «Военачальницы из дома Ян» Национального театра пекинской оперы Китая. Зрители горячо приветствовали постановку этого произведения искусства.

На современном этапе институты Конфуция выступают в качестве связующего звена культурной коммуникации. Институт Конфуция является важной практической действующей силой инициативы «Один пояс и один путь». Создание Института Конфуция, классов Конфуция и введение курсов китайского языка в начальных и средних школах – это уже практически мировая тенденция. Первый Институт Конфуция был создан в Беларуси в 2007 году. В настоящее время в стране существует пять институтов Конфуция, а преподавание китайского языка в Беларуси стремительно развивается. В Минском государственном лингвистическом университете также создан первый в Беларуси факультет китайского языка, где осуществляются обмен и сотрудничество талантливых студентов Китая и Беларуси. В дополнение к процессу обучения языку талантливых студентов институты Конфуция регулярно организуют мероприятия для изучения и познания китайской культуры. Это – форумы, театральные представления, выставки, всемирный конкурс «Мост китайского языка» и т.д., которые не только вдохновляют студентов изучать китайский язык, но и предлагают им эффективный канал для наиболее полного понимания китайской культуры. Ежегодно проходит мероприятие «День Института Конфуция», во время которого преподаватели обучают публику каллиграфии, искусству вязания китайских узелков, использованию палочек для еды, изображению масок пекинской оперы и многому другому. Народные танцы, игра на музыкальных инструментах, танец драконов, китайские боевые искусства и другие элементы традиционной китайской культуры помогают белорусам глубоко почувствовать китайскую атмосферу и в результате полюбить китайскую культуру.

Проблемы в обмене и сотрудничестве между двумя странами. В целом в культурном сотрудничестве между Китаем и Беларусью наблюдаются положительные тенденции, однако из-за относительно больших различий в языке, ценностях, обычаях и традициях двух стран неизбежно возникают некоторые проблемы. Несмотря на то, что китайское влияние в Беларуси расширяется с каждым годом, простые люди сосредоточены главным образом на китайских товарах и экономических выгодах, которые приносит Китайско-белорусский индустриальный парк, и пока не сформировали реального уважения к Китаю с культурной точки зрения. Многие местные жители проявляют большой интерес к материальной культуре Китая, такой как чай, шелк и китайская кухня; нейтральны по отношению

к китайской культуре поведения и равнодушны к китайским идеям, ценностям и другим составляющим духовной культуры. Кроме того, в силу исторических причин многие китайцы считают Беларусь Россией, и эта ситуация также нуждается в улучшении. Исследования показывают, что обеим странам не хватает инновационных способов передачи культуры, содержание не совсем глубокое и интенсивное, а область распространения – недостаточно обширная. Всё это не позволяет обоим государствам продемонстрировать друг другу собственную выдающуюся культуру в ее всесторонней полноте.

Стратегии укрепления культурного сотрудничества и обмена между Китаем и Беларусью. Во-первых, необходимо обновление моделей культурного обмена и коммуникации. В процессе взаимодействия китайской и белорусской культур следует обращать внимание на то, чтобы передаваемое культурное содержание имело отличительные «национальные особенности». Например, культура с «китайскими особенностями» отражается в национальных образах, то есть в «китайском опыте», «китайских эмоциях», «китайском языке», а также в выражении «китайская мудрость». Согласно точке зрения председателя КНР Си Цзиньпина, китайская сторона управляет «шестью китайскими идеями»: мы хотим, чтобы мир знал не только «Китай на кончике языка», но также и «Китай в науке», «Китай в теории», «Китай в философии и общественных науках», «развивающийся Китай», «открытый Китай», а также «Китай, который вносит вклад в человеческую цивилизацию». Белорусская сторона, в свою очередь, руководствуется поручением президента Лукашенко о совместной работе по изучению новых моделей распространения культуры. Во-вторых, национальные особенности должны сочетаться с психологией принятия и интересами народа другой страны, придавать традиционной культуре отличительные черты эпохи. Формально важно стремиться избегать назидательной коммуникационной окраски, и напротив, пытаться передавать людям чувства близости и взаимозаменяемости, демонстрировать элементы инклюзивности и плюрализма, избегая преувеличения своих национальных преимуществ и создавая при этом дружественный международный имидж. Представители образования и молодое поколение в процессе культурной коммуникации должны стараться активно менять негативные стереотипы местного населения о культуре обеих стран, а также более эффективно и позитивно взаимодействовать друг с другом.

В то же время следует обращать внимание на развитие характерных культурных продуктов государств, выступать за поощрение новых культурных отраслей и всестороннее повышение культурной мягкой силы, многовекторное продвижение культурного обмена, достижение успешной межкультурной коммуникации, сотрудничества и взаимопомощи во многих сферах. На основе долгосрочного стратегического планирования необходимо создавать наиболее подходящий для обеих сторон механизм культурного взаимодействия, стремясь содействовать наилучшему развитию сотрудничества между двумя странами в контексте инициативы «Один пояс – один путь» с целью получения двусторонней выгоды.

Заключение. С момента установления дипломатических отношений Китай и Беларусь активно изучают потенциал сотрудничества в области культуры и торговли, стремясь содействовать развитию дружественных отношений между странами.

Сотрудничество и взаимодействие между двумя странами осуществляются на основе государственной политики и посредством отраслевого подхода к ее реализации, а также путем широкого использования культурных центров, учреждений и институтов Конфуция в качестве вектора и связующего звена. В последние годы благодаря стратегии «Один пояс и один путь» Китая, культурным обменам и сотрудничеству между Китаем и Беларусью появляются всеобъемлющие гарантии национальной политики и достигаются определенные результаты, которые значительно усиливают культурное влияние двух стран касательно друг друга. Однако из-за культурных различий, вызванных историческими и политическими причинами, в процессе сотрудничества неизбежно возникают некоторые трудности.

Китай всегда придерживается гармоничного развития с другими странами мира, взаимной выгоды и бесприоритетной ситуации. Беларусь продолжает использовать возможности инициативы «Один пояс и один путь», ее преимущества в поисках благоприятных условий и открывает новые грани культурного обмена и сотрудничества между двумя странами по разным каналам, на разных уровнях и по всем направлениям для достижения процветания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сунь Инцзе. Китайско-белорусское взаимодействие в области культуры (1992–2018 гг.) / Сунь Инцзе // Журнал международного права и международных отношений. – 2018. – № 3–4 (86–87). – С. 33–40.
2. Ся Лэй. Становление двустороннего сотрудничества Китая и Беларуси в сфере искусства / Ся Лэй // Вести Ин-та современных знаний. – 2016. – № 3. – С. 43–48.
3. Дубовик, В.С. Беларусь – Китай: на пути всестороннего сотрудничества: монография / В.С. Дубовик. – Минск: Звезда, 2015. – 104 с.
4. Снапковский, В.Е. Международное культурное сотрудничество Республики Беларусь (1991–2011 гг.) / В.Е. Снапковский, О.И. Лазоркина // Журн. междунар. права и междунар. отношений. – 2011. – № 4. – С. 32–40.
5. Бабич, Т.Н. Международное сотрудничество Китая и Беларуси в сфере культуры и искусства: перспективы развития / Т.Н. Бабич // Культура: открытый формат – 2015 (библиотекведение, библиографоведение и книговедение, искусствоведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность): сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2015. – С. 353–357.
6. Шамарова, Е.В. Культурное сотрудничество Китая и Беларуси в начале XXI века: основные формы / Е.В. Шамарова // Пути Поднебесной: сб. науч. тр. Вып. VI: в 2 ч. – Минск: РИВШ, 2017. – Ч. 2. – С. 34–38.
7. Символ китайско-белорусской дружбы: скульптура «Белорусский поэт Янка Купала» У Вэйшаня была завершена в Пекине [Электронный ресурс] // Китайский художественный музей. – Режим доступа: http://www.namoc.org/xwzx/xw/2019/202001/t20200109_325035.htm/. – Дата доступа: 09.01.2020.
8. Неделя китайского кино в Беларуси [Электронный ресурс] // Синьхуа. – Режим доступа: http://www.xinhuanet.com/world/2020-01/16/c_1125469352.htm/. – Дата доступа: 16.01.2020.

Поступила в редакцию 16.06.2020

ОБРАЗНАЯ СФЕРА КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ЛИЧНОСТИ ОБУЧАЮЩЕГОСЯ

Молчанова Н.В. , Шестакова О.Е.***

**Государственное автономное учреждение дополнительного профессионального образования «Смоленский областной институт развития образования», Смоленск*

***Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования «Детская музыкальная школа № 1 имени М.И. Глинки» города Смоленска, Смоленск*

В статье рассматривается роль образной сферы психики обучающегося в формировании его культурного статуса как музыканта. Подчеркивается, что культура, как и образ, аккумулирует в себе некую Целостность, посредством чего транслируются общечеловеческие ценности для отдельно взятой личности.

В контексте заявленной темы образ трактуется как связующий элемент между работой психики ученика и содержанием музыкального произведения. Показано, что активизация и развитие образной сферы обучающегося определяет его возможности в постижении музыкального произведения искусства, а через него приобщение к культуре. В качестве основного механизма формирования перцептивного образа представлен ассоциативный процесс. Отмечается, что музыкальный образ отличается от других образов меньшей понятийной и предметной конкретностью, большей чувственностью и эмоциональностью.

Приведены методические приемы и практические примеры активизации образной сферы ученика, использование которых способствует развитию его образной сферы (в фортепианной педагогике). Раскрываются такие приемы, как сравнение с другими музыкальными образцами, близкими по смыслу к исходному; описание эмоционального состояния (субъективного ощущения) обучающегося; применение метафор; сравнение с образами (героями) из литературных и художественных источников; исполнение произведения самим педагогом. Подобные методические рекомендации, стимулируя потенциальные возможности ученика, создают условия для овладения им музыкальной культурой.

Ключевые слова: перцептивный образ, культура, личность обучающегося, методические приемы, образная сфера, музыкальная педагогика.

(Искусство и культура. – 2020. – № 4(40). – С. 81–87)

FIGURATIVE SPHERE AS A BASIS FOR SHAPING STUDENT PERSONALITY MUSICAL CULTURE

Molchanova N.V. , O.E. Shestakova***

**State Establishment of Tertiary Professional Education "Smolensk Region Institute of Education Development", Smolensk*

***Municipal State Funded Establishment of Further Education "M.I. Glinka Children's Music School № 1", The City of Smolensk, Smolensk*

The article considers the role of the imaginative sphere of the students' psyche in shaping their cultural status as musicians. It is emphasized that culture as a whole, as well as the image, accumulate a certain Integrity, through which universal values are transmitted for a particular individual.

In the context of the stated theme, the image is interpreted as a connecting element between the work of the student's psyche and the content of the musical work. It is shown that the activation and development of the imaginative sphere of the student determines his ability to comprehend a musical work of art, and through it, to familiarize with culture. The associative

Адрес для корреспонденции: nat-mo39@yandex.ru – Н.В. Молчанова;

chestackova.olya2016@yandex.ru – О.Е. Шестакова

process is presented as the main mechanism for shaping a perceptual image. It is noted that the musical image differs from other images in less conceptual and objective concreteness, and greater sensuality and emotionality.

There are methodological techniques and practical examples of activating the student's imaginative sphere, the use of which contributes to the development of his imaginative sphere (in the piano pedagogy). The author reveals such techniques as: comparison with other musical samples that are close in meaning to the original; description of the emotional state (subjective feeling) of the student; application of metaphors; comparison with images (characters) from literary and artistic sources; performance of the work by the teacher himself. Such methodological guidelines by stimulating the potential of the student, create conditions for his mastering musical culture.

Key words: *perceptual image, culture, student's personality, methodological techniques, figurative sphere, music pedagogy.*

(Art and Cultur. – 2020. – № 4(40). – P. 81–87)

Через искусство мы познаем мир, пытаемся понять все его разнообразие. Как утверждают исследователи, «в памятниках культуры запечатлено все, что необходимо для реализации жизненных задач каждого этноса, каждого народа. Достижения культуры сохраняются в виде произведений изобразительного искусства, архитектуры, словесного и музыкального творчества, то есть в виде образа. В слове “образ” корень “аз”. “Азь” в славянском языке является местоимением первого лица единственного числа, т.е. “Я”, следовательно “обр-аз” есть обретение “Я”, возвращение к себе» [1, с. 3]. «Возвращение к себе» понимается нами как активизация и развитие внутреннего потенциала личности, ее психического склада, ценностей и идеалов, которые соотносятся с общечеловеческими, вследствие чего и происходит приобщение к культуре.

Соприкосновение с ценностями культуры начинается при восприятии конкретного произведения. Восприятие «рождает» некий целостный образ. Этот целостный образ является результатом мобилизации многих психологических механизмов – интуитивных, логических, эмоционально-волевых, воображения и фантазии, что позволяет познать произведение искусства во всем его богатстве. Таким образом, «выполняются» две основные функции искусства: функция познания и функция совершенствования психических (психологических) процессов познающего.

Искусство – это часть культуры. Музыкальное искусство обладает относительно меньшей понятийной и предметной конкретностью. С нашей точки зрения, центральным основанием процесса восприятия и усвоения музыкального произведения является активизация и развитие образной сферы обучающегося, работа с которой и должна быть ключевой в деятельности педагога. Это поможет не только индивидуальному осмыслению того, что воспринимается, но и будет способствовать развитию многих природных задатков ученика. Как указывает

А.А. Гостев, «образная сфера человека выступает средством многоуровневой саморегуляции и самоизменения, помогающим не только осознавать, но и сформировать личностные и профессиональные качества» [2, с. 22].

Цель статьи – показать, что образная сфера обучающегося является основой для формирования музыкальной культуры личности школьника.

Психологические детерминанты формирования образа. Известно из психологии, что одно из свойств образа – целостность отражения, предполагающая «дотраивание» на основе какого-то набора элементов некоторой целостной формы. Это «дотраивание» активизируется благодаря работе внутренних (психических) образований личности: установок, мотивов, потребностей, способностей. Т.е. образ является, с нашей точки зрения, как бы связующим элементом между психикой и постигаемым культурным источником.

Музыкальный перцептивный образ – идеальная представленность звучания музыки в сознании. Основной механизм формирования перцептивного образа – ассоциативный процесс. В научном понимании ассоциация – это связь между элементами психики, благодаря которой появление одного элемента в определенных условиях вызывает другой, связанный с ним. Она составляет основу всех более сложных образований психики человека и возникает в процессе взаимодействия субъекта с объектом, служит одним из элементарных продуктов этого взаимодействия, отражая реальные связи предметов и явлений. При этом функция образной сферы будет заключаться в отражении сознанием и регулировании реально происходящего. Эту функцию А.А. Гостев называет трансляционной. Автор подчеркивает, что «трансляционная функция образной сферы через образно-символический язык соединяет различные измерения внутреннего мира человека, связывает его с действительностью – с физической реальностью и метафизическим бытием» [2, с. 20].

Сложность образов, которые возникают при изучении музыкального произведения, подчеркивают многие исследователи. В частности, А.Л. Готсдинер пишет: «Многокомпонентность музыкального звучания и большая его эмоциональная насыщенность детерминируют уже при первом прослушивании построение сложного музыкально-перцептивного образа, который включает актуальный эмоциональный тон, различные объекты и психологические состояния, сопутствующие восприятию и образующие при этом ассоциативные связи» [3, с. 91]. Этот слухо-моторно-эмоциональный комплекс, с одной стороны, определяется возможностями музыкального инструмента (фортепиано), с другой – особенностями и формой построения самого произведения. К этим особенностям относят наличие и сочетание в произведении консонансов и диссонансов, сильных и слабых долей, мажора и минора, различные градации громкости, ритмическое разнообразие, высотность, длительность звуков и др. В процессе обучения образование определенных нервных связей между слуховыми, мышечными и чувственными ощущениями при игре на фортепиано зависит от художественной задачи, которая ставится перед учеником. К этому процессу подключаются уже интеллектуальные способности ученика, его воображение, память и другие психические образования.

Отчасти работа образной сферы психики подтверждается доминированием правого полушария головного мозга ребенка. Исследователи утверждают, что «когда ребенок “погружается” в мелодию, доминирует правое, “творческое” полушарие, определяющее чувственно-образное восприятие мира, а потому наиболее полно выражающее личность человека» [4].

Раскрывая образность в контексте фортепианного музыкального произведения, следует указать, что образ базируется прежде всего на чувственном восприятии, которое в свою очередь связано с эмоциональной сферой обучающегося (а при исполнении – и с его моторикой). Поэтому на первых этапах знакомства важно, чтобы произведение вызвало положительный эмоциональный отклик (переживание) у ученика. Как отмечал великий педагог Г.Г. Нейгауз, «всякое познание есть в то же время переживание, следовательно, как всякое переживание, оно становится делом музыки, неизбежно входит в ее орбиту. Отсутствие подобных переживаний ... рождает бездушную,

формалистическую музыку и пустое, неинтересное исполнение» [5, с. 33]. С точки зрения методического сопровождения это означает, что педагогу целесообразно призывать учеников обращать внимание на свое эмоциональное состояние, которое появляется при работе над музыкальным произведением. В контексте обучающей деятельности это позволяет добиваться *выразительной* игры на фортепиано. Выразительность предполагает интонирование мелодии, что отражает ее характер. Г.Г. Нейгауз резюмировал: «Как можно раньше от ребенка нужно добиться, чтобы он сыграл грустную мелодию грустно, бодрую – бодро, торжественную – торжественно и т.д.» [5, с. 18].

Забота об «интонационной содержательности» должна быть предметом постоянного внимания педагога, начиная с ранних этапов обучения. «Музыкальная грамотность» ни к чему, если не соблюдается первое, важнейшее условие – понимание и сопереживание интонационного смысла. Часто в начальной школе «выразительный смысл» фразы ищется после того, как установлено «правильное» чередование звуков. В этом случае бывает поздно собирать «разорванные» интонационные связи. С первых шагов знакомства с произведением необходимо развивать в ученике стремление к поиску всевозможных взаимосвязей между составляющими его элементами. Этот поиск можно сравнить со своего рода путешествием по незнакомым, неизведанным местам, где любознательному, пытливому исследователю каждый новый объект открывает чудесные истории и удивительные красоты. Этот «поиск» предполагает внутреннюю творческую работу психики. Как убежден Г. Коган, «истинная культурность требует восприятия как сотворчества» [6, с. 163].

Важность работы над выразительностью, интонированием определяется и тем, что звуковая интонация хранит закодированную информацию о внутреннем мире исполнителя и композитора, обращается через слух напрямую к подсознанию человека, вскрывая глубинные связи внутри психики человека, образуя новые связи между памятью человека сегодняшнего и памятью человечества, его духовной культурой. Тренируя память, человек развивает свой духовный и творческий потенциал.

Связь с подсознательными процессами психики можно объяснить тем, что музыкальный образ не всегда вербализуется. Эту мысль подчеркнул в своем анализе Г. Орлов: «Слова – лишь бесплотные намеки, абстрактные наименования некоторых наиболее

грубых, расчлененных и классифицированных качеств, которые переживаются нами в музыке как неповторимые органические единства, дающие ощущение достоверности и полноты живого и многосложного, чувственного опыта» [7, с. 464].

Важно, чтобы музыкальное произведение (образ) резонировало с внутренним миром ученика, что является как бы отправной точкой не только для дальнейшего изучения конкретного произведения, но и для нахождения в нем собственного личностного смысла. По словам ученых, «личностный смысл рождается при сопоставлении (соотношении) нового полученного знания с наличными психологическими образованиями – такими, как интересы, мотивы, потребности и желания самого ребенка. Подобное наложение рождает некий сплав внешнего и внутреннего, т.е. тот образ, который в дальнейшем будет отправной точкой для определенного действия и/или поступка человека» [8, с. 157].

Методическое сопровождение в работе по активизации образной сферы ученика. Профессиональное воздействие в личном общении с учеником, с нашей точки зрения, должно базироваться прежде всего на «живых» примерах звучания. Показ мастерства звукоизвлечения и передача образа в реальном исполнении бывают действеннее всяких слов. Поэтому одним из значимых методических приемов для активизации образной сферы обучающегося служит *игра самого педагога*, когда он не только демонстрирует (играет) целиком искомое произведение для ученика, но и подбирает для сравнения другие музыкальные примеры. Например, удивительно красочна, изобразительна фактура аккомпанемента в романсе Г. Свиридова «Березка» на стихи С. Есенина из цикла «У меня отец – крестьянин». При изучении данного романса целесообразно сопоставить образ березы с другим похожим образом – в контексте творчества финского композитора Я. Сибелиуса, основателя классической национальной школы, с его пьесой «Береза» из фортепианного цикла «Деревья». Разучивая «Шутку» В. Гаврилина для фортепиано, можно сопоставить ее с «Шуткой» И. Баха. Сравнить звучание «Свадебного марша» Ф. Мендельсона с «Свадебным маршем» Э. Грига из его фортепианного опуса «Норвежские крестьянские танцы». Подобная игра-сравнение *расширяет* представление ученика о музыкальных средствах, которые используются для передачи смысла произведения, помогая обучающемуся выстроить свое отношение (понимание) к данному музыкальному образу.

По нашему мнению, *примеры-сравнения в «живом» исполнении* являются наиболее эффективным методическим приемом воздействия на формирование того или иного образа. Этим приемом педагог не только расширяет познание и впечатления ученика, но и помогает проникнуть в суть предлагаемого произведения. Как писал Я. Мильштейн в своем послесловии к книге Г. Нейгауза «Об искусстве фортепианной игры», важность заключается «не в том, чтобы иллюстрировать музыку словами, а в том, чтобы подсказать ученику нужный образ, “извлечь” из его эмоциональной памяти нужное чувство, активизировать его творческую фантазию» [5, с. 236]. *Обращать внимание на эмоциональную реакцию* ученика в ходе освоения произведения необходимо, так как «эмоциональное реагирование маркирует, обозначает для сознания значимость понятой информации, оно способствует формированию, проявлению и фиксации личностного смысла» [8, с. 158].

Следует подчеркнуть, что в любом музыкальном образе отчасти передаются и универсальные феномены нашего бытия. Например, чередование форте и пиано (громко–тихо) раскрывает динамический ресурс фортепиано. Музыканты привыкли раскрывать это абстрактное понятие контрастной динамики в образе «эхо», образе, который, отражая природное звуковое явление, формирует первое представление о дуальности мира, знакомит с понятием перспективы.

Ассоциативные механизмы как основа возникновения художественного образа ярко проявляются посредством программной музыки. Даже самое простое название пьесы может вызвать в ученике множество ассоциаций из его жизненного опыта.

Параллели между различными видами искусства (например, прозой и поэзией) также позволяют педагогу обращаться к самым различным видам образных и словесных ассоциаций, которые направлены на создание многогранного художественного образа, способного «включить» синестезию всех чувств ученика.

Так, к пьесам П. Чайковского из фортепианного цикла «Времена года» можно подобрать картины русских художников, посвященные разным сезонам года: «На жатве. Лето» А. Венецианов; «Золотая осень» И. Левитан; «Лесные дали» И. Шишкин; «Грачи прилетели» А. Саврасов и другие. Этюды Ф. Шопена часто ассоциируются с картинами И. Айвазовского, художника моря. Разучивая «Лунную дорожку»

О. Хромушина, можно декларировать стихотворение А. Ахматовой «Явление луны». В работе с младшим возрастом в качестве иллюстраций к соответствующим фортепианным произведениям целесообразно декларировать русские народные сказки, а также использовать творчество В. Васнецова. При разучивании пьески «Отзвуки театра» из цикла Р. Шумана «Альбом для юношества» полезно обратиться к опыту ученика, к его впечатлениям от посещения театральных постановок. Данный опыт поможет «услышать» в этом произведении что-то понятное и близкое ученику. Многие фортепианные циклы немецкого композитора изначально были связаны с литературными персонажами и сценами из произведений Э. Гофмана, Ж. Поля и И. Гёте.

Эти и другие примеры расширяют образную сферу обучающегося, наполняя и дополняя первоначальные представления (фантазии) от услышанного. Подобные «расширения» и дополнения, обогащая его внутренний мир, способствуют одновременному приобщению ученика к культурным источникам, традициям. Ведь образ любого произведения включает в себя то, что накапливалось веками, т.е. в нем отражены и сконцентрированы культурные особенности многих поколений. Это позволяет «говорить» о преемственности культурных традиций, а значит – о развитии культуры отдельно взятой личности.

Эффективность *использования метафоры* с точки зрения постижения целостного замысла подчеркивали многие специалисты (Л.Н. Аксеновская, О.М. Бессонова, Н.И. Чуприкова, Т.П. Лакоценина, В.В. Петров, Ф. Баркер и др.). Применительно к русско-советской пианистической школе метафоричность была очень развита: культивировалось «пение на инструменте», «речевая декламационность». Педагог может использовать метафоры, передающие различные тактильные ощущения при прикосновении к клавише: относящиеся к «туше» – «ласкать клавиши» по К. Игумнову; исполнять пассажи слитно, почти что «выливать из кувшина» по Н. Метнеру; применять не пальцевой удар, а погружение в клавишу. Предложите ученику переступить с ноги на ногу, не отрывая стоп, и он почувствует, что значит переносить вес с одного звука на другой, не поднимая высоко пальцы при формировании навыка легато, чтобы один звук «перетекал» в другой. Этот прием может быть наиболее адекватным при разучивании пьесы П. Чайковского «Старинная французская песенка».

В фортепианной педагогической практике метафоры можно использовать для обозначения звуковой палитры данного инструмента. Звуковая палитра связана с понятием «красочность» («тембральность») – многообразие оттенков звучания клавишного инструмента. Для развития тембральности звучания фортепиано целесообразно предложить ученику образ «оркестра», т.е. сделать мысленную инструментовку (оркестровку) многоголосного произведения или расписать его по голосам. Есть много примеров фортепианной литературы, фактура которых настолько богата, что они прекрасно существуют и в оркестровой редакции. Особенно это касается произведений тех композиторов, которые остались в памяти человеческой культуры как великие симфонисты, чья фортепианная музыка стала «опытной лабораторией» для их более масштабных симфонических и оперных форм (В. Моцарт, Л. Бетховен, Й. Брамс).

Следует подчеркнуть, что ассоциации в контексте музыки могут носить абстрактный характер. Это сложнее, чем представление конкретных зрительных картинок. Чувственная сфера текуча и неуловима. Часто музыкально-перцептивный образ предполагает взаимосвязь между звуковыми и зрительными ощущениями. Внутреннее представление звучания всегда основано на зрительном восприятии текста, визуальном ритме длительностей и специальных обозначений в виде размера, пауз. Понятие фактуры всегда ассоциируется с ее разреженностью, прозрачностью или насыщенностью, плотностью. Оперирование звуковыми образами всегда связано с неким виртуальным внутренним пространством, где звуковые ощущения обретают цветовую гамму. Понятие звуковой перспективы прочно вошло в фортепианную педагогику как метод создания pedalной взаимосвязи далеких регистров.

Разнообразие (сложность) перцептивного образа музыкального произведения позволяет изображать его всеми доступными фантазии и способностям ученика способами: через танец, отдельные движения, конструирование из различных материалов. При необходимости педагог может предлагать и беспредметное рисование, в котором используется только цвет краски, чтобы ухватить настроенное, нужную эмоцию.

Подобные приемы помогают глубже проникнуть, с одной стороны, в суть изучаемого, а с другой – в организацию внутреннего мира ученика. Мы согласны с авторами, которые утверждают, что «... надо уметь открывать содержание, предоставляя ученикам

возможность дополнять его своими собственными смыслами... Дополнять своими знаниями незнание других – это и есть внешнее начало процесса внутренней самоорганизации. Успех здесь зависит от того, насколько личностные качества адекватно соотносятся с теми ценностями, которые и обеспечивают творческую, а не имитационную деятельность ученика. Без внутренней самоорганизации, как способности дополнять, достраивать, вытаскивать, выращивать себя из себя, способность к личному творчеству ученика невозможна» [9, с. 19].

Форма произведения, логика композиционного строения также влияют на формирование того или иного образа. Например, в личном общении на занятии с младшим школьником заходит разговор о том, как легко у него получается складывать домик из конструктора. Затем внимание переводится на разбор произведения и приводится сравнение – для того, чтобы исполнить произведение, нужен план, проект так же, как при строительстве настоящих зданий. Элементы фактуры можно рассматривать (отдельные звуки и мотивы, интервалы и аккорды, ритмические группы) как отдельные «кирпичики», и из них можно «построить» целую композицию, подобно складыванию элементов конструктора. Только материалом этого здания будут звуки, которые могут быть плотными и тяжелыми, прозрачными и легкими, яркими и звонкими, блеклыми и мягкими, поэтому наше воображаемое здание, скорее, будет похоже на «воздушный замок», который возникает и исчезает как мираж в пустыне.

Следует учитывать также, что методическое сопровождение будет наиболее эффективным, если между педагогом и обучающимся возникает взаимная симпатия. Кроме этого, любой методический прием будет иметь желаемый эффект в том случае, если педагог демонстрирует свое искреннее положительное отношение к тому, о чем он говорит и/или делает. Только в подобном контексте можно по-настоящему «заразить смыслом», заинтересовать чем-то. Это необходимо учитывать при планировании работы с учеником по изучению соответствующего материала.

Таким образом, к первостепенным приемам, помогающим обучающемуся выстроить адекватный образ произведения, мы относим описание эмоционального состояния учеником; сравнение с образами другой модальности; исполнение педагогом других произведений (отрывков) для сравнения;

демонстрацию изучаемого произведения самим педагогом; обращение к аналогиям из индивидуального опыта обучающегося. В этом случае активизируются и расширяются возможности оперирования образной сферой психики ученика. Значимость подобной активизации объясняется тем, что образ – это центральное интегральное образование, с которого начинается понимание произведения искусства. Степень резонирования образной сферы обучающегося с конкретным музыкальным произведением будет определяющим для дальнейшего постижения того смыслового многообразия, которое заложено в произведениях искусства (культуры).

Заключение. Образная сфера психики является той связующей основой, которая помогает проникнуть в смысловое содержание музыкального произведения, где всегда присутствует некая целостность, отражение культурных (всеобщих) детерминант. При резонировании характеристик произведения с индивидуальными особенностями обучающегося возникают положительные эмоции, интерес, что облегчает начало работы над произведением, удерживает внимание на процессе обучения. Отношение педагога к ученику и изучаемому произведению также имеет определенное влияние на процесс обучения.

Для активизации образной сферы ученика эффективными будут значимые методические воздействия со стороны педагога. К таким приемам мы относим описание эмоционального состояния (субъективного ощущения) обучающегося; использование метафор; сравнение с образами (героями) из литературных и художественных источников; исполнение произведения самим педагогом; сравнение с другими музыкальными образцами, близкими по смыслу к исходному, что в свою очередь соотносится с владением педагогом педагогическим и концертным репертуаром. Применение элементов из других видов искусства (движение, художественное творчество и др.) также может быть полезным для расширения понимания музыкального образа, для которого характерна определенная синестезия ощущений. Все это развивает образную сферу ученика, активизация которой способствует более глубокому пониманию произведения искусства и себя в контексте конкретного культурного источника.

Важность приобщения к культуре определяется тем, что через нее транслируются общечеловеческие смыслы и ценности

жизни, что обогащает отдельно взятую личность, индивидуальные смыслы ее существования. По словам исследователей, «в определенном аспекте понимания культура и смысл равновелики, поскольку культура есть образ и репрезентация Целого, а смысл стремится охватить Целое, освоить его» [10, с. 289]. Следовательно, в каждом произведении искусства как культурном источнике отражается то Целое, частью которого мы являемся. Поэтому не оставляет сомнения тот факт, что восприятие и изучение конкретного произведения искусства (в нашем случае музыкального) развивает и наполняет новым смыслом всех, кто стремится его постичь и усвоить, а образная сфера выполняет роль главного связующего феномена в этом процессе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воловикова, М. Возвращение к себе (психология, символ, культура) / М. Воловикова, А. Трофимов. – М.: Товарищество российских книгоиздателей, 1995. – 191 с.
2. Гостев, А.А. Проблема вторичных образов в психологии / А.А. Гостев // Психологический журнал. – 2012. – Т. 33, № 4. – С. 17–26.
3. Готсдинер, А.Л. Музыкальная психология / А.Л. Готсдинер. – М.: Изд-во «NB МАГИСТР», 1993. – 190 с.
4. Юдовина-Гальперина, Т.Б. За роялем без слез, или Я – детский педагог / Т.Б. Юдовина-Гальперина. – СПб.: Союз художников, 1996. – 192 с.
5. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога / Г.Г. Нейгауз. – 5-е изд. – М.: Музыка, 1988. – 240 с.
6. Коган, Г. Избранные статьи / Г. Коган. – М., 1985. – 184 с.
7. Орлов, Г. Семантика музыки / Г. Орлов // Проблемы музыкальной науки: сб. – М., 1973. – Вып. 2. – С. 434–479.
8. Молчанова, Н.В. Формирование этнической идентичности ребенка при изучении народного фольклора / Н.В. Молчанова // Теоретические проблемы этнической и кросс-культурной психологии: материалы V Междунар. науч. конф., 27–28 мая 2016 г.: в 2 т. / отв. ред. В.В. Гриценко. – Смоленск: Изд-во Смоленского гуманитарного университета, 2016. – Т. 1. – С. 155–159.
9. Лакоценина, Т.П. Волшебный мир знаний. Вып. II: Сказочный алфавит. Часть I от А до И: практ. пособие / Т.П. Лакоценина. – Ростов н/Д: Учитель, 2005. – 160 с.
10. Аксеновская, Л.Н. Ордерная концепция организационной культуры: вопросы методологии: в 3 кн. / Л.Н. Аксеновская. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2005. – Кн. II. – 348 с.

Поступила в редакцию 06.07.2020

ПЕДАГОГ И ХУДОЖНИК Д.И. РОХЛИН

Шкирандо Ф.И.

ВФ УО ФПБ «Международный университет «МИТСО», Витебск

На основе материалов Государственного архива Витебской области, белорусских и российских публикаций автор анализирует жизненный и творческий путь Дмитрия Ивановича Рохлина (1877–1947), который в 1907–1923 гг. работал в учебных заведениях Витебской области. В 1910–1921 гг. он преподавал в Витебском учительском (с 1918 г. педагогическом) институте иллюстративное рисование и черчение. В 1921–1923 гг. был в числе первых учителей сельской школы-семилетки в местечке Камень (сейчас деревня) Лепельского уезда. Учил там сельских детей рисованию и писал местные пейзажи. Многие работы написаны им и в Витебске. К сожалению, ни одной из них нет в Витебском областном краеведческом музее. Научных публикаций белорусских исследователей о педагогической деятельности Д.И. Рохлина на Витебщине пока не имеется. Реконструкция и анализ жизненного и творческого пути педагога и художника Дмитрия Ивановича Рохлина произведена автором на основе материалов Государственного архива Витебской области (ГАВО), исследований отечественных ученых (посвященных Витебскому учительскому и Витебскому педагогическому институтам), российских публикаций о жизни и деятельности художника во Владимире.

Ключевые слова: *Дмитрий Рохлин, Витебский учительский институт, Витебский педагогический институт, преподавание рисования и черчения, Каменская школа-семилетка Лепельского уезда, жизнь и деятельность Дмитрия Рохлина на Витебщине и во Владимирской области.*

(Искусство и культура. – 2020. – № 4(40). – С. 88–95)

TEACHER AND ARTIST D.I. ROKHLIN

Shkirando F.I.

*Education Establishment of the Federation of Trade Unions of Belarus
“International University MITSO”, Vitebsk*

On the basis of the State Archive of Vitebsk Region materials, Belarusian and Russian publications the author analyzes the life and creative activity of Dmitry Ivanovich Rokhlin (1877–1947), who worked at Vitebsk Region education establishments in 1907–1923. In 1910–1921 he taught Illustrative Drawing and Technical Drawing at Vitebsk Teacher’s (from 1018 Pedagogical) Institute. In 1921–1923 he was among first teachers of the rural seven-grade school in the settlement (now the village) of Kamen Lepel District. He taught Drawing to the village children and painted local landscapes. A lot of his works are painted in Vitebsk. Unfortunately, Vitebsk Local Lore Museum has none of his works. There are still no scientific publications by Belarusian researchers on D.I. Rokhlin’s pedagogical activities in Vitebsk Region. The author made the reconstruction and analysis of the life and creative activities of the 20th century teacher and artist D.I. Rokhlin on the basis of the State Archive of Vitebsk Region materials, researches by domestic scholars of Vitebsk Teachers’ and Vitebsk Pedagogical Institute, Russian publications about the life and activities of the artist in Vladimir.

Key words: *Dmitri Rokhlin, Vitebsk Teachers’ Institute, Vitebsk Pedagogical Institute, teaching Drawing and Technical Drawing, Kamen seven-grade school of Lepel District, Dmitri Rokhlin’s life and activities in Vitebsk Region and Vladimir Region.*

(Art and Cultur. – 2020. – № 4(40). – P. 88–95)

Жизненный и творческий путь Д.И. Рохлина в 1907–1923 гг. был связан с учебными заведениями Витебской губернии и до сих пор не исследован. Если о некоторых преподавателях Витебского учительского института и Витебского педагогического института 1918–1921 гг. есть хотя бы небольшие публикации в прессе или в краеведческих изданиях, то о Д.И. Рохлине ни воспоминаний, ни отдельных научных работ белорусских

исследователей до настоящего времени не было. Краткие сведения о нем впервые привел в 1997 году известный витебский краевед А.М. Подлипский в своем выступлении на научной конференции, посвященной Ю.М. Пэну [1, с. 46–48]. Оно было подготовлено на основании переписки автора с дочерью Д.И. Рохлина Галиной. Упоминает о нем Аркадий Михайлович и в своей статье в газете «Народнае слова» в 2005 году [2].

Адрес для корреспонденции: fyodor49@mail.ru – Ф.И. Шкирандо

Цель статьи – на основе данных Государственного архива Витебской области (ГАВО), отечественных историко-педагогических исследований о Витебском учительском и Витебском педагогическом институте, российских публикаций и интернет-сайтов проанализировать жизненный и творческий путь педагога и художника XIX века Дмитрия Ивановича Рохлина.

В Витебском учительском институте. В последние десятилетия отмечается оживление интереса к изучению истории Витебского учительского института. Об этом свидетельствует появление ряда отечественных исследований, посвященных рассмотрению предпосылок его создания, условий деятельности и значения в развитии профессионального образования Витебской губернии во второй половине XIX – начале XX века. Так, процессы организации и деятельности Витебского учительского института детально раскрыты в исследовании А.П. Солодкова, В.В. Акуновича, А.Л. Дединкина, А.Н. Дулова [3]. Письменные источники по истории учительского института из фондов музея ВГУ имени П.М. Машерова охарактеризованы А.Н. Дуловым и А.В. Соловьевой [4]. Различные аспекты работы Витебского учительского института представлены в исследованиях Е.Н. Бусел [5], М.В. Заблоцкой [6], С.А. Моторова и Н.С. Моторовой [7], М.А. Гулюка [8], Н.Е. Новик [9], И.В. Денисовой [10]. Комплекс документов о деятельности института в 1910–1918 гг. находится в Национальном историческом архиве Беларуси в Минске (НИАБ, ф. 2645, оп. 1).

Анализ вышеназванных публикаций позволяет сделать вывод о том, что учащиеся института, которых готовили для работы в высших начальных училищах, на протяжении трех лет получали многопрофильную подготовку, осваивая множество предметов. Среди них были черчение и рисование с методикой преподавания, геометрия и тригонометрия [10, с. 105]. Институт обладал неплохой материально-технической базой. Здесь имелись модели для рисования и черчения [3, с. 7].

Назначенный директором института К.И. Тихомиров (1864–1929) уделял большое внимание подбору грамотных педагогических кадров. Преподавать химию был приглашен известный химик, выпускник Санкт-Петербургского университета В.И. Попов. Переезжая из Полоцка в Витебск, Клавдий Иванович Тихомиров пригласил на работу в институт своих лучших сослуживцев по Полоцкой учительской семинарии. Это были учитель русского языка Н.И. Зорин (1879–1972), учитель пения П.И. Смирнов и учитель графических

искусств (так тогда называлась эта должность) Д.И. Рохлин (1877–1947) [3, с. 6]. Следует добавить, что последнего К.И. Тихомиров знал еще со времени работы в Свислочской учительской семинарии с 1903 года.

Витебский педагогический институт. С 1 октября 1918 года Витебский учительский институт был переименован в Витебский педагогический институт. Как свидетельствуют материалы Государственного архива Витебской области (ГАВО, ф. 204), по уставу педагогических институтов срок обучения составлял четыре года. Вместо факультетов были циклы. По учебному плану студенты изучали 12 общих предметов, в числе которых было и педагогическое рисование. В октябре 1919 года Витебский педагогический институт был преобразован в Витебский институт народного образования (ВИНО). Срок обучения оставался четырехлетним. В учебный план социально-исторического цикла были включены такие предметы, как история искусств, изобразительное искусство. По таким планам обучение проводилось два учебных года: 1919–1920 и 1920–1921.

В течение одиннадцати лет Дмитрий Иванович Рохлин вел в нашем институте (сначала учительском, потом педагогическом) занятия по рисованию и черчению и одновременно занимался живописью.

О жизни и творчестве Д.И. Рохлина. Используя архивные материалы, имеющиеся публикации белорусских и российских исследователей, мы попытались проследить жизненный и творческий путь Д.И. Рохлина [11]. Много информации о мастере имеется также на российских интернет-сайтах [12].

Дмитрий Рохлин родился 10 октября 1877 года в селе Пестяки Гороховецкого уезда Владимирской губернии в бедной крестьянской семье. Интерес к изобразительному искусству пробудился у него во время учебы в гимназии. В 1903 году он блестяще окончил полный курс Строгановского художественно-промышленного училища со званием ученого рисовальщика. Там среди его учителей были А.И. Иванов, Д.Н. Кардовский, К.А. Коровин. В государственном архиве Витебской области имеются паспортная книжка и формулярный список о службе Д.И. Рохлина. Там записано, что по окончании училища он был назначен учителем графических искусств в Свислочскую учительскую семинарию. 10 августа 1907 года перемещен на должность учителя рисования, черчения и чистописания в Полоцкую учительскую семинарию. С 1 сентября 1910 года переведен на должность учителя графических искусств в Витебский учительский институт (ГАВО, ф. 204, оп. 2, л. 11, 21–21об.).



Вспоминая годы работы в Полоцке, Д.И. Рохлин писал в своем дневнике: «Во мне проснулась большая любовь к искусству; я понял, что мне не прожить одной педагогической работой. Что нужно иметь еще какую-то цель в жизни. И я поставил перед собой задачу: творчески работать. Писать с натуры, писать по впечатлению». В Полоцке Рохлин создал много картин. Среди них – «Тихая речка», «Омут», «Окраины города», которые свидетельствуют о большой любви автора к белорусской природе. В них Рохлин наметил основную линию своего творчества – лирический пейзаж [1, с. 46].

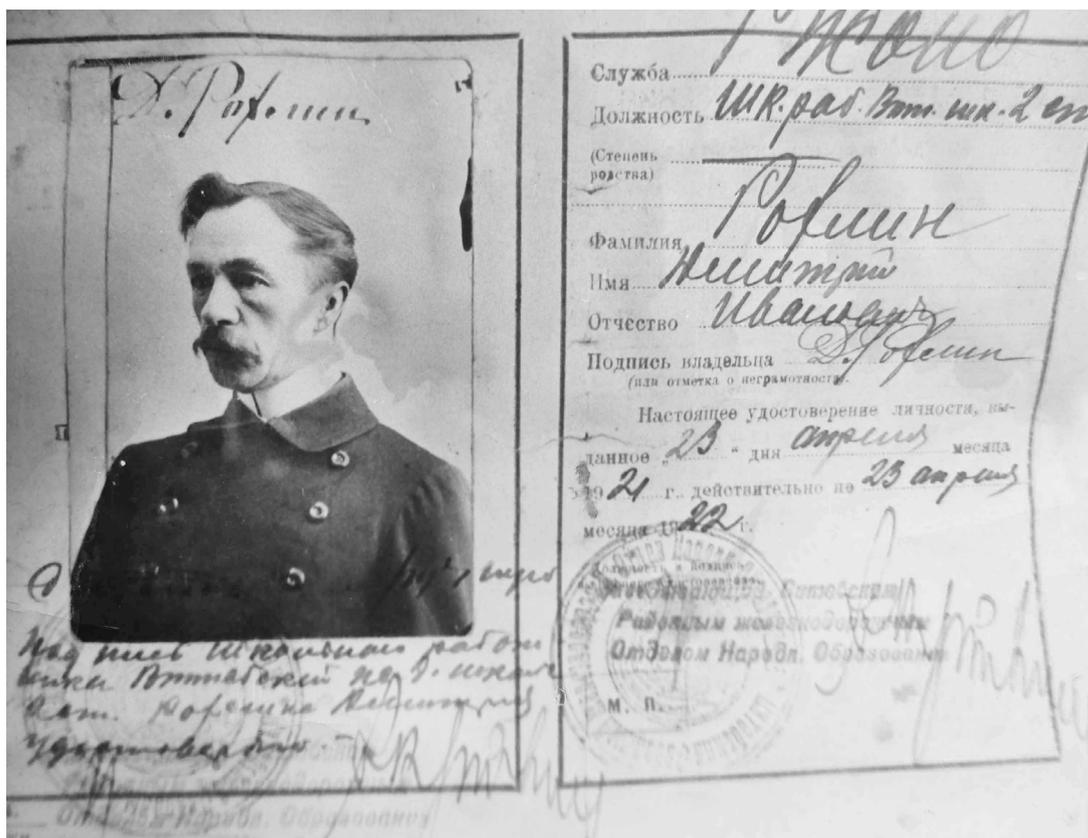
В формулярном списке о службе отмечено, что с 11 января 1906 года Д.И. Рохлин женат, у него две дочери: Галина 1909 года рождения и Зинаида 1912 года рождения. Дочь Зинаида умерла до 1918 года. Этот вывод мы делаем на основании разных архивных документов. Так, в списке служащих института за вторую половину ноября 1918 года напротив фамилии Рохлина Д.И. указано 2 члена семьи (ГАВО, ф. 204, оп. 3, д. 22, л. 1). Осенью того же года институт в своем письме в городской продовольственный комитет просит отпустить для преподавателей предметы первой необходимости. Просьбы Д.И. Рохлина: на брюки для взрослого черного сукна, 10 аршин бумазеи,

10 ситцу, детские галоши для девочки 10 лет, детские теплые чулки для девочки 10 лет. (ГАВО, ф. 204, оп. 3, д. 22, л. 5об.). Первая дочь художника Галина родилась 10 апреля 1909 г., и ей к этому времени было 10 лет. Так что детские галоши и теплые чулки предназначались для нее. О том, что семья Рохлиных состояла из трех человек, видно из письма пединститута от 4 декабря 1918 года в городской продовольственный комитет с просьбой отпустить для служащих бураков, брюквы, моркови и квашеной капусты всего на 21 семейство при 89 едоках. Напротив фамилии Рохлин Д.И. записано 3 едока (ГАВО, ф. 204, оп. 3, д. 22, л. 15–16об.).

На основании формулярного списка Рохлина Д.И. можно сделать вывод, что он успешно продвигался по службе. Так, 28 апреля 1908 года он был утвержден в чине коллежского асессора, 5 декабря 1911 года произведен в чин надворного советника. 17 декабря 1912 года стал коллежским советником, а 21 марта 1916 года высочайшим приказом по гражданскому ведомству за № 20 произведен в чин статского советника. Имел награды: орден святого Станислава 3-й степени (1 января 1911 г.) и орден святой Анны 3-й степени (1 января 1916 г.) (ГАВО, ф. 204, оп. 2, д. 1252, л. 21–23об.). С 15 сентября 1910 года Д.И. Рохлин начал свою работу в Витебском учительском институте. Он преподавал чистописание, черчение и рисование в высшем начальном училище при институте и рисование в частной гимназии Неруша (ГАВО, ф. 204, оп. 1, д. 7, л. 2об. 3). В Витебске он по-прежнему много рисует для души. Так, одна за другой появляются его картины «Сумерки на Западной Двине», «Уголок Витебска», «Садик», «Весной запахло», «Запущенный огород», «Крыша» и др. [1, с. 46–47].

20 мая 1918 года Витебский учительский институт направил письмо № 349 в отдел народного образования Витебского городского совета рабочих, солдатских и крестьянских депутатов с заявлениями 15 преподавателей института и высшего при нем начального училища о желании продолжить службу в обновленной школе. Есть среди них и заявление Д.И. Рохлина (ГАВО, ф. 204, оп. 3, д. 21, л. 18, 31).

По уставу педагогических институтов 1918 года в них преподавались общие для всех студентов предметы и предметы специальные. В числе общих предметов было «Педагогическое рисование» (ГАВО, ф. 204, оп. 1, д. 34, л. 78). В именном списке преподавателей Витебского педагогического



института учитель графических искусств Д.И. Рошлин числится в разделе «По общим предметам институтского курса» (ГАВО, ф. 204, оп. 1, д. 7, л. 52). Кроме пединститута, он преподавал рисование и в опытной советской школе при нем (там же, л. 7). Из списка преподавателей Витебского пединститута, занятых научной, педагогической или другой работой вне института, видно, что Д.И. Рошлин преподает также свой предмет в железнодорожной школе первой ступени и на курсах при губернском отделе народного образования (ГАВО, ф. 204, оп. 1, д. 44, л. 42об.). Не забывал художник и о живописи, писал в основном витебские пейзажи. В 1921 году Д.И. Рошлин работал и в железнодорожной школе второй ступени г. Витебска. Об этом свидетельствует фотокопия его удостоверения школьного работника, которую по просьбе музея истории ВГУ имени П.М. Машерова прислал внук художника И.К. Николаев.

Для подготовки Витебска к празднованию первой годовщины Октябрьской революции были привлечены все художественные кадры. Подотдел изобразительных искусств Витебского губернского отдела народного образования направил 23 октября 1918 года в институт письмо за подписью губернского уполномоченного по делам искусств Марка

Шагала, в котором говорилось: «Ввиду необходимости производства срочных работ прошу откомандировать в распоряжение комиссии по украшению г. Витебска (к годовщине революции. — Ф.Ш.) тов. Дмитрия Ивановича Рошлина» (ГАВО, ф. 204, оп. 3, д. 22, л. 13). А институт в свою очередь просил у комиссии отпустить нужный материал для украшения здания института в дни годовщины революции через своего уполномоченного Дмитрия Ивановича Рошлина (ГАВО, ф. 204, оп. 3, д. 22, л. 12).

При Витебском педагогическом институте были двухгодичные педагогические курсы, которые функционировали в составе трех отделений: словесно-исторического, физико-математического и естественно-географического. На этих курсах Д.И. Рошлин вел «Иллюстративное рисование» (ГАВО, ф. 204, оп. 1, д. 44, л. 48). В учебных планах института народного образования на 1919–1920 учебный год среди общих предметов для всех отделов было «Изобразительное искусство», а для естественно-географического цикла «Рисование» и «Техническое черчение» (ГАВО, ф. 204, оп. 1, д. 44, л. 120–121).

В 1919–1920 гг. на студентов института возлагалась обязанность вести уроки в единой трудовой школе. В связи с этим совет

института признал необходимым поручить преподавателям методики каждого предмета руководить школьной работой студентов (разработка планов уроков, посещение уроков и их разбор) (ГАВО, ф. 204, оп. 1, д. 44, л. 81).

Есть в Государственном архиве Витебской области и разработанная Д.И. Рохлиным программа по иллюстративному рисованию 1919 года для первого курса всех факультетов и 2-го, и 4-го отделов. Кроме общих вопросов для каждого факультета были предусмотрены свои темы и задания. Так, например, для социально-исторического факультета значились характерное изображение великорусской, малороссийской и белорусской избы; изображения построек: сначала простых, потом сложных; изучение анатомии и изображение частей деревьев, наиболее известных и типичных представителей флоры; изображение типичных деревьев на первом, втором и третьем плане картины; изображение наиболее известных цветов, листьев и веток растений; упрощенное по характеристике изображение птиц, животных и фигур вообще; иллюстрации несложных по рисунку стихотворений и басен: «Щука и кот», «Несжатая полоса», «Печальная береза у моего окна», «Ворона и лисица», «Нива», «Только что на проталинках весенних», «Утро на берегу озера», «Ручей», «Узник», «Зима. Крестьянин, торжествуя...»

В программу первого курса физико-химического и математического факультетов по иллюстративному рисованию были включены темы: Понятие о проекциях. Проекция точки, прямой и кривой линии на прямую линию. Проектирование на плоскости. Проектирование на двух плоскостях проекций, сходящихся под прямым углом. Проектирование на трех взаимно-перпендикулярных плоскостях. Проектирование плоскостей и тел. Развертка тел. Сечение тел плоскостями. Истинная величина сечения. Рисование физико-химических приборов.

Программа второго курса всех факультетов предусматривала следующие темы: Рисование с натуры прямолинейных и криволинейных предметов, сходных по своему контуру с геометрическими телами. Рисование с натуры гипсовых орнаментов. Рисование с натуры чучел животных и птиц. Рисование с натуры блестящих предметов и прозрачных предметов. Рисование с натуры построек, деревьев. Рисование набросков фигур. Методика рисования (ГАВО, ф. 204, оп. 1, д. 43, л. 120–122).

На заседании совета 3-го отдела института народного образования 1 февраля 1920 года

заведующий отделом П.Н. Ильинский предложил зачет по рисованию не включать в число сданных зачетов минимума, так как успешные занятия по рисованию не могут служить показателем подготовленности студента к слушанию специальных предметов в институте. Д.И. Рохлин выразил протест против постановки и рассмотрения этого вопроса, считая рисование также важным предметом для сдачи минимума зачетов, как и остальные предметы. Большинством голосов постановили включить зачет по рисованию в число предметов минимума (ГАВО, ф. 204, оп. 1, д. 40, л. 8об., 9).

В Витебске своего дома у Д.И. Рохлина не было, он жил с семьей на съемной квартире, а рождественские и летние каникулы проводил на родине во Владимирской губернии. В списке адресов преподавателей института указан только его летний адрес: г. Вязники Владимирской губернии, Перевозная ул., дом Ведерникова, кв. А.И. Горбунова (ГАВО, ф. 204, оп. 1, д. 18, л. 2).

В институте с 1910 года был рисовальный класс (кабинет), но должности заведующего кабинетом не было. Тем не менее Д.И. Рохлин постоянно заботился о пополнении института наглядными пособиями. Приведем лишь один пример. Так, на заседании совета института 18 февраля 1920 года было заслушано его заявление о приобретении для рисовального класса снимков с картин русских художников в количестве двухсот двух экземпляров, предлагаемых к покупке гражданином Иваном Антоновичем Немиловичем по цене 4 р. 50 к. за экземпляр. Совет постановил приобрести предлагаемые Немиловичем снимки как учебные наглядные пособия по русскому языку и для рисовального класса (ГАВО, ф. 204, оп. 1, д. 39, л. 24–24об.). Со временем некоторые модели приходили в негодность. Судя по протоколу заседания совета института от 28 апреля 1920 года, было принято решение исключить как не поддающиеся исправлению из числа имущества предметы, указанные в заявлении преподавателя Д.И. Рохлина (ГАВО, ф. 204, оп. 1, д. 72, л. 29об., 33, 36). Только на заседании совета 28 ноября 1920 года был обсужден вопрос о необходимости избрания заведующего кабинетом рисования. Совет постановил избрать на эту должность Д.И. Рохлина «с выплатой содержания за такое заведование с 16 ноября, когда он фактически приступил к исполнению обязанностей» (ГАВО, ф. 204, оп. 1, д. 72, л. 72об.).

В кабинете рисования института имелись следующие пособия: голова лошади, лошадь у водопоя, маска Дианы, маска Аполлона,

голова Зевса, голова Христа. Из чуел были сова, чайка серебристая, белка, куропатка, летящий голубь, заяц, горностаи, тетерев, сойка, ворона, чайка речная, чирок, дупель, вальдшнеп, иволга, утка. Числились также модели моркови, редьки, огурца, моховика, мухомора, подосиновика, коллекция из 14 геометрических тел, 10 предметов прямоугольной формы и т.п. В кабинете имелось достаточное количество других наглядных пособий, но он не был оборудован соответствующей мебелью (ГАВО, ф. 204, оп. 1, д. 103, л. 2об.).

Долгое время после Октябрьской революции преподаватели рисования и черчения по оплате труда в институте относились к 3-й группе и получали значительно меньшую зарплату по сравнению с другими. Только 15 февраля 1920 года на заседании совета института было принято решение отнести работников искусства (музыки, пения, рисования и черчения) к 1-й группе по оплате труда, а не к 3-й, по которой они до настоящего времени оплачивались. Но и здесь были нюансы. Читаемые студентам первого года обучения на всех факультетах Д.И. Рохлиным лекции по методике рисования и черчения по 1 часу в неделю на каждом факультете отнесли к 1-й группе, а практические занятия по черчению и рисованию по 2 часа в неделю на каждом факультете для того же года обучения – к 3-й группе. Совместные занятия для студентов всех факультетов по второму году обучения отнесли 1 час к 1-й группе и 1 час иллюстративного рисования к 3-й группе (ГАВО, ф. 204, оп. 1, д. 72, л. 8–8об.).

В ходе неоднократных реформ пединститута рисованию как общему предмету постепенно стали уделять все меньше и меньше внимания. Перейти на работу преподавателем в Витебское народное художественное училище мыслей у Д.И. Рохлина не возникало, поскольку там тон задавали художники-авангардисты, а он был сторонником реалистического направления. Спасаясь от голода, он решает уехать в местечко Камень Лепельского уезда и учить сельских детей рисованию в школе-семилетке, которая была открыта в бывшем помещичьем усадебном доме. В его заявлении в правление Витебского института народного образования от 25 июня 1921 года написано: «По случаю назначения меня школьным работником в школу второй ступени м. Камень Лепельского уезда прошу правление освободить меня от должности преподавателя рисования института, принять от меня казенное имущество, выдать мне все мои документы с копией формулярного списка о службе и причитающееся мне содержание». На заявлении

есть пометка «Документы получил 27 июня 1921 года» и его подпись (ГАВО, ф. 204, оп. 2, д. 1252, л. 20).

А уже 5 августа 1921 года он заполнил регистрационную карточку школьного работника (так называли тогда учителей. – Ф.Ш.) Каменской школы второй ступени Лепельского уезда (ГАВО, ф. 250, оп. 1, д. 69, л. 125–126). Вместе с ним туда поехал и его брат Аркадий Иванович Рохлин, выпускник Полоцкой учительской семинарии и Витебского учительского института (ГАВО, ф. 250, оп. 1, д. 69, л. 114, 124). В эту школу были направлены и двое друзей Д.И. Рохлина из Камня. С ними он подружился во время проведения занятий на трехмесячных курсах по трудовой школе при губернском отделе народного образования. Это были М.А. Матусевич и П.П. Матусевич (ГАВО, ф. 250, оп. 1, д. 84, л. 27, 68). По сообщению И.К. Николаева, один из Матусевичей работал вместе с Дмитрием Ивановичем в пединституте. В местечке Камень все переехавшие жили в усадебном доме, в котором размещалась и школа.

Возвращение Д.И. Рохлина на свою малую родину. Осенью 1923 года Д.И. Рохлин возвращается на свою малую родину и до выхода на пенсию в 1938 году работает по специальности преподавателем рисования и черчения во Владимирском педагогическом техникуме. Все свободное от занятий время посвящает живописи: пишет окрестности Владимира, пойму реки Клязьмы, ездит с этюдником по области.

Помимо основной работы во Владимире вместе с П.Г. Зиновьевым он создает художественную студию, где собираются все любители изобразительного искусства, устраиваются городские художественные выставки. Будучи прекрасным рисовальщиком и талантливым акварелистом, много работая в пейзаже, Д.И. Рохлин обучал и своих учащихся, и членов студии не только основам изобразительной грамоты, но и умению передавать в произведениях тонкое настроение, видеть в природе богатство лирических интонаций.

В сентябре 1938 года во Владимире состоялась персональная выставка Д.И. Рохлина, на которой были представлены 143 его работы. В том же году в ноябре прошла аналогичная его выставка в Иваново в Доме учителя, где экспонировалось 156 произведений. Художник принимает активное участие в выставках разного формата в Иваново, Москве, Ярославле.

С 1940 года Д.И. Рохлин – член Союза художников СССР. Был одним из организаторов отделения Союза художников во Владимирской области, участником многих

областных художественных выставок. В последние годы жизни кроме живописных работ он писал воспоминания, рассказы, стихи. Последняя прижизненная персональная выставка работ Д.И. Рохлина состоялась зимой 1947 года. Она посвящалась 45-летию творческой деятельности художника и являлась итогом всей его жизни. Спустя несколько месяцев (13 мая 1947 года) художника не стало. Похоронен он на Князь-Владимирском кладбище.

В 1953 году во Владимире была организована мемориальная выставка произведений Д.И. Рохлина, посвященная его 75-летию. В 1959 году вышел каталог этой выставки. Тогда же вдова художника передала в музей целый ряд его работ. Последняя выставка проходила в картинной галерее Владимиро-Суздальского музея-заповедника в 1977 году и была посвящена 100-летию со дня рождения мастера. На ней экспонировалось более 200 его произведений. Среди них пейзажи, портреты, рисунки, выполненные маслом, акварелью, пастелью, карандашом и тушью.

В собрании Владимиро-Суздальского музея-заповедника хранится сегодня 29 живописных работ мастера, представляющих его творчество с 1908 по 1946 год. В 2017 году музей издал каталог этих работ. Из него видно, что четырнадцать ранних работ относятся к периоду жизни художника в Беларуси. В основном они написаны на Витебщине. Это «Автопортрет» (1909), «Шум берез» (1910), «Садик» (1911), «Последние льдины» (1915), «Ледоход в сумерки на Западной Двине» (1916). Пейзаж «Первый снег» (1920) изображает уголок Витебска начала XX века, а небольшой этюд «Белорусская хата» (1922) дает представление о жизни крестьян в белорусской глубинке. В Витебске в 1910 году на основе этюда, сделанного у себя на родине в селе Нижний Ландех, художник закончил свой шедевр «Шум берез». Вот что писал об этой пейзажной композиции в книге «Изобразительное искусство Владимирской области» (1965 г.) искусствовед Вячеслав Фильберт: «Рохлинский “Шум берез” – своеобразная лирическая поэма. Сильной стороной этой картины следует считать настроение предгрозя, которое удалось передать автору. Кипит под натиском ветра темно-зеленая листва... Серый панцирь старых берез в позолоте далекого луча солнца. За синевой леса видна полоска чистого неба. А выше – густая масса туч. Вот-вот вспыхнет спиралью молния и пойдет проливной дождь».

Заключение. Работы Д.И. Рохлина находятся в художественных музеях и галереях

многих русских городов – Москвы, Владимира, Иваново, Нижнего Новгорода, Ярославля. В Витебске, к сожалению, нет ни одной. Поданным витебского краеведа А.М. Подлипского, дочь художника Галина Дмитриевна в 1970-е годы предлагала безвозмездно передать в наш город некоторые витебские работы отца [1, с. 48]. Жаль, что витебские музейщики тогда этот дар проигнорировали.

Художник всю жизнь вел дневники. В них – почти ежедневные записи: размышления об искусстве, воспоминания о детстве в деревне, впечатления от природы. Один из дневников Д.И. Рохлина опубликован в 1998 году, один проанализировала В.И. Титова в статье «Жил во Владимире художник... По страницам дневника Д.И. Рохлина» [13]. Музей истории ВГУ имени П.М. Машерова накануне 110-летия alma mater по нашей просьбе связался с внуком художника Игорем Константиновичем Николаевым и попросил прислать в университет оцифрованные дневниковые витебские записи (если они сохранились) и фотохронику жизни и творчества мастера.

В возрасте 69 лет художник писал в дневниках: «Это занятие (живописью. – прим. Ф.Ш.) было самым чистым, самым бескорыстным служением своему любимому делу, за которым забывались все мои горячие обиды и несчастья. Я рисовал, как ребенок играет в свои игрушки или как поет петух, который без своей песни не может обойтись, не ожидая никакой награды».

В октябре 2017 года во Владимирской областной научной библиотеке под названием «Живопись как песня» состоялся вечер памяти Д.И. Рохлина, приуроченный к 140-летию со дня его рождения. На вечере выступали родственники, друзья и художники, знавшие мастера. Внук И.К. Николаев представил фотохронику жизни и творчества своего деда из семейного архива. В рамках вечера состоялся вернисаж его работ. На сайте Владимиро-Суздальского музея-заповедника была открыта виртуальная выставка «Живопись Д.И. Рохлина. К 140-летию со дня рождения». Краеведческий клуб «Добросельский» 20 февраля 2018 года посвятил заседание памяти своего известного земляка. Как видим, долгий творческий путь Д.И. Рохлина являет собой пример яркого дарования и беззаветной преданности искусству.

ЛИТЕРАТУРА

1. Подлипский, А.М. Витебские художники – современники Пэна / А.М. Подлипский // Ю. Пэн і яго час: матэрыялы навук. канф. Віцебск, 23–24 сн. 1997 г. / склад. І.П. Холадава; рэдквал.: Г.У. Савіцкі [і інш.]. – Мінск: Медысонт, 2008. – С. 46–48.

2. Подлипский, А. Старейший вуз области – ВГУ / А. Подлипский // Народнае слова. – 2005. – 3 дек.
3. Витебский учительский институт: создание и деятельность (1910–1918 гг.) / А.П. Солодков [и др.] // Весн. Віцеб. дзярж. ун-та. – 2010. – № 1(55). – С. 3–11.
4. Письмовыя крыніцы па гісторыі Віцебскага настаўніцкага інстытута ў фондах музея УА “ВДУ імя П.М. Машэрава” / А.М. Дулаў, Н.В. Салаўёва // 90 год Віцебскаму абласному краязнаўчаму музею: матэрыялы навук. канф., Віцебск, 30–31 кастр. 2008 г. / рэдкал. Г.У. Савіцкі [і інш.]. – Мінск, 2009. – С. 132–138.
5. Бусел, Е.Н. Развитие системы образования Витебской губернии второй половины XIX – начала XX века: монография / Е.Н. Бусел. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2015. – 172 с.
6. Заблоцкая, М.В. Вклад А.П. Сапунова и В.К. Стукалича в развитие образовательных учреждений Витебской губернии в конце XIX – начале XX в. / М.В. Заблоцкая // Раманаўскія чытанні-ХІ: зб. арт. міжнар. канф. – Магілёў, 2016. – С. 63–65.
7. Моторов, С.А. Развитие системы среднего и профессионального образования на территории Витебской губернии во второй половине XIX – начале XX в. / С.А. Моторов, Н.С. Моторова // Ученые записки УО «ВГУ им. П.М. Машерова». – 2006. – Т. 5. – С. 3–21.
8. Гулюк, М.А. Педагогическое образование в белорусских губерниях в начале XX в.: Витебский и Могилевский учительские институты / М.А. Гулюк // Працы гістарычнага факультэта: навук. зб. Вып. 1 / рэдкал.: У.К. Коршык (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск: БДУ, 2006. – С. 222–226.
9. Новик, Н.Е. Учительские институты в системе профессионально образования Беларуси начала XX в. / Н.Е. Новик // Весн. Віцеб. дзярж. ун-та. – 2009. – № 3. – С. 32–36.
10. Денисова, И.В. Музыкальное образование в Витебском учительском институте (1910–1918) / И.В. Денисова // Весн. Віцеб. дзярж. ун-та. – 2018. – № 2. – С. 104–109.
11. Фильберт, В. Художник-пейзажист Д. Рохлин / В. Фильберт // Альманах «Владимир», 1956. – С. 226–233; Фильберт, В. Изобразительное искусство Владимирской области / В. Фильберт. – Владимир, 1965; Художники Владимирской земли. 50 лет. – Владимир, 1995. – С. 6–8, 11; Владимирская энциклопедия: биобиблиографический словарь. – Владимир, 2002; Живопись Дмитрия Рохлина в собрании Владимиро-Суздальского музея-заповедника: каталог. – Владимир, 2017. – 36 с.: ил.
12. Эл. ресурсы: Живопись Дмитрия Рохлина. – Режим доступа: www.docplayer.ru/131039387-Zhivopis-dmitriya-rohlina.html. – Дата доступа: 14.03.2020; У истоков Владимирской организации Союза художников России. – Режим доступа: www.lubovbezus.ru/publ/istoriya/kh/s/93-1-0-6050. – Дата доступа: 14.03.2020; Владимирская областная научная библиотека. – Режим доступа: www.library.vladimir.ru/meropriyatii/19-oktyabrya-v-17-00-vecher-pamiati-d-i-rohlina-vladimirskogo-zhivopisca.html. – Дата доступа: 14.03.2020; Владимирский союз художников России. – Режим доступа: www.vshr.jimdo.com/рохлин-д-и. – Дата доступа: 14.03.2020.
13. Дневник Д.И. Рохлина // Записки владимирских краеведов: сб. ст. и материалов. – Вып. 1. – Владимир: Посад, 1998. – С. 46–51; Титова, В.И. Жил во Владимире художник... По страницам дневника Д.И. Рохлина / В.И. Титова // Старая столица: краеведческий альманах. – Владимир: Транзит-Икс, 2016. – С. 41–47.

Поступила в редакцию 08.09.2020

Хроніка мастацкіх падзей

* * *

2 верасня адбылося адкрыццё выставы жывапісных дыпломных работ кітайскіх студэнтаў мастацка-графічнага факультэта ВДУ імя П.М. Машэрава “Беларусь–Кітай: мастацтва без меж”. Апошнія дзесяцігоддзі кафедра выяўленчага мастацтва актыўна супрацоўнічае з Кітайскай Народнай Рэспублікай па праграме “3 + 3” па інтэграваным навучанні кітайскіх студэнтаў у ВДУ імя П.М. Машэрава. Студэнты, грамадзяне КНР удзельнічаюць у розных пленэрах, выставах і праектах. У экспазіцыю выставы ўвайшлі творчыя працы студэнтаў, якія выкананы ў тэхніцы алейнага жывапісу. У творах адноўлены ландшафтныя вобразы і прадметны свет Кітайскай Народнай Рэспублікі і Рэспублікі Беларусь.

* * *

16 верасня ў Віцебскай абласной бібліятэцы імя У.І. Леніна прайшла лекцыя-прэзентацыя беларускага мастака, мастацтвазнаўца, педагога, выпускніка МГФ Уладзіміра Рынкевіча. У рамках сустрэчы адбылася прэзентацыя ўнікальнага выдання мастака – кнігі-фотаальбома акварэлі “Беларуская акварэльны жывапіс”, якая знаёміць чытача з гісторыяй і сучасным станам беларускай акварэлі, вядучымі тэндэнцыямі ў яе развіцці, асноўнымі стылямі і напрамкамі, а таксама творамі больш чым шасцідзесяці беларускіх майстроў-акварэлістаў.

* * *

22 верасня 2020 года ў Лепельскім раённым краязнаўчым музеі адбылося адкрыццё выставы члена Беларускага саюза мастакоў Алега Скавародкі “Колеры настрою”. А. Скавародка – вядомы беларускі мастак, у далёкім мінулым выпускнік мастацка-графічнага факультэта ВДПІ імя С. Кірава. Персанальныя выставы мастака праходзілі ў Беларусі, Расіі, Германіі, Францыі, Польшчы, Латвіі, Эстоніі і інш. краінах. У экспазіцыі прадстаўлены творы, якія былі напісаны мастаком у розныя гады (куратар выставы М. Цыбульскі).

* * *

26 верасня ў межах свята працаўнікоў вёскі «Дажынкі-2020» у Віцебску на вуліцы Кірава на абноўленай алеі адкрылі новую паркавую скульптуру «Двое». Яе аўтар – вядомы беларускі скульптар, дацэнт кафедры выяўленчага мастацтва нашага ўніверсітэта Сяргей Сотнікаў. Па словах аўтара скульптурнай кампазіцыі, яна прысвечана моладзі 1960-х гадоў і сімвалізуе закаханых.

* * *

7 кастрычніка ў Віцебскім мастацкім музеі адбылося адкрыццё юбілейнай выставы дацэнта кафедры выяўленчага мастацтва, сябра Беларускага саюза мастакоў Алега Кастагрыза. Мастак абраў цікавую канцэпцыю для сваёй выставы, запрашаючы гледачоў уступіць у дыялог пра спосабы сутыкнення мастацтва і інтэрнэту, а таксама аб месцы чалавека ў гэтых адносінах.

* * *

26 кастрычніка ў Мінску адбылося ўзнагароджанне пераможцаў конкурсу творчых работ “Бежанцы і без грамадзянства”. Конкурс праводзіўся міжнародным грамадскім аб’яднаннем “Развіццё” ў рамках сумеснага праекта з Прадстаўніцтвам Упраўлення Вярхоўнага камісара ААН па справах бежанцаў у Рэспубліцы Беларусь. У конкурсе прымалі ўдзел студэнты вышэйшых навучальных устаноў, навучэнцы сярэдніх спецыяльных і прафесійна-тэхнічных устаноў адукацыі Рэспублікі Беларусь. У катэгорыі «Плакат / фотапраца» другое месца заваявала студэнтка другога курса мастацка-графічнага факультэта Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П.М. Машэрава Кацярына Нежданова.

* * *

29 кастрычніка ў Лепельскім раённым краязнаўчым музеі адбылося адкрыццё персанальнай выставы ганаровага прафесара Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П.М. Машэрава, генеральнага дырэктара Нацыянальнага мастацкага музея Уладзіміра Пракапцова пад назвай “Мая Беларусь” (куратар выставы М. Цыбульскі). На вернісажы прысутнічалі прадстаўнікі абласнога і раённага кіраўніцтва, дэлегацыя з нашага ўніверсітэта, кіраўніцтва Беларускага саюза мастакоў і шэрага музеяў вобласці.

Выстаўка Уладзіміра Пракапцова “Мая Беларусь” прымеркавана да Года малой Радзімы і 100-гадовага юбілею Ленінскага камуністычнага саюза моладзі Беларусі. І гэта невыпадкава: пасля заканчэння ў 1975 г. мастацка-графічнага факультэта Віцебскага педагагічнага інстытута імя С.М. Кірава (зараз ВДУ імя П.М. Машэрава) Віцебскім абкамам камсамола Пракапцоў быў накіраваны другім сакратаром Лепельскага райкама камсамола. “Лепельшчына з яе цудоўнымі не толькі прыроднымі краявідамі, але і працавітымі людзьмі была першымі маімі жыццёвымі «ўніверсітэтамі», што фарміравалі мяне як асобу і пакінулі гэты след на ўсё маё далейшае жыццё”, – з удзячнасцю ўспамінае Уладзімір Іванавіч пра сваё камсамольскае юнацтва. У 2012 г. рашэннем раённага Савета дэпутатаў У.І. Пракапцову прысвоена званне “Ганаровы грамадзянін Лепельскага раёна”.

Уладзімір Пракапцоў – сябра Беларускага саюза мастакоў, Ганаровы член Расійскай акадэміі мастацтваў, заслужаны дзеяч мастацтваў Рэспублікі Беларусь, кандыдат мастацтвазнаўства. У.І. Пракапцоў актыўна працуе як мастак і мастацтвазнаўца, з’яўляецца ўдзельнікам шматлікіх мастацкіх рэспубліканскіх і міжнародных выстаў і пленэраў. У сваёй творчасці працягвае традыцыі знакамітай Віцебскай мастацкай школы, плённа працуе ў жанрах нацюрморта, пейзажа, тэматычнай карціны.

Жывапісныя творы мастака знаходзяцца ў фондах Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь, Літоўскага мастацкага музея, Беларускага саюза мастакоў, Цэнтра сучаснага беларускага выяўленчага мастацтва (г. Мінск), Магілёўскага абласнога мастацкага музея імя П.В. Масленікава, Полацкага нацыянальнага гісторыка-культурнага музея-запаведніка, Дома-музея Адама Міцкевіча ў Навагрудку, Добрушскім раённым краязнаўчым музеі, Нацыянальным мастацкім музеі Кітая (Пекін), Чунцынскім мастацкім музеі (Чунцын, Кітай), у прыватных калекцыях.

У экспазіцыі прадстаўлены жывапісныя палотны мастака розных перыядаў. Шэраг жывапісных палотнаў, што пададзены ў экспазіцыі, напісаны мастаком з азёрных краявідаў Лепельшчыны – другой малой Радзімы, як лічыць сам аўтар. Адна з прадстаўленых на выставе работ, на якой намалювана Лепельскае возера, застанецца ў раённым музеі назаўсёды.

* * *

12 лістапада ў Гарадоцкім раённым краязнаўчым музеі адбылося адкрыццё мастацкай выставы “Творчы дэбют”. У экспазіцыі прадстаўлены дыпломныя работы выпускнікоў розных гадоў мастацка-графічнага факультэта Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П.М. Машэрава. Куратар выставы – дацэнт кафедры выяўленчага мастацтва Вадзім Осіпаў.

* * *

20 лістапада ў выставачнай зале мастацка-графічнага факультэта Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П.М. Машэрава ўрачыста адкрылася выстава твораў выкладчыкаў і супрацоўнікаў гэтага факультэта, прымеркаваная да 110-годдзя Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П.М. Машэрава. Экспазіцыя пад назвай “Традыцыі і сучаснасць” прадставіла гледачам творы, якія выкананы ў розных відах і жанрах мастацтва (жывапіс, графіка, дэкаратыўна-прыкладное мастацтва, дызайн).

Правила для авторов

Научно-практический журнал «Искусство и культура» публикует статьи, посвященные актуальным искусствоведческим и культурологическим проблемам, а также вопросам художественного образования. Представленные статьи должны иметь высокий теоретический уровень исследований в области культурологии и искусствоведения, а также быть ориентированы на прикладные аспекты в преподавании дисциплин художественно-эстетического блока. Главным критерием целесообразности публикации являются новизна и оригинальность статьи. Основные рубрики журнала – «Искусствоведение», «Культурология» и «Педагогика». Вне очереди публикуются научные статьи аспирантов последнего года обучения (включая статьи, которые подготовлены ими в соавторстве) при условии их полного соответствия требованиям, которые предъявляются к научным публикациям издания.

Требования к оформлению статьи:

1. Рукописи статей предоставляются на белорусском или русском языках.
2. Каждая статья должна содержать следующие элементы:
 - индекс УДК;
 - название статьи;
 - фамилия и инициалы автора (авторов);
 - организация, которую он (они) представляет;
 - введение;
 - в основной части выделяются подразделы с названиями;
 - заключение;
 - список использованной литературы.
3. Название статьи должно отражать ее содержание, быть по возможности лаконичным, включать ключевые слова, что позволит ее индексировать.
4. Во введении дается короткий обзор литературы по проблеме, указываются не решенные ранее вопросы, формулируется и аргументируется цель. Раздел заканчивается постановкой цели исследования.
5. В основной части автор описывает результаты своей работы с точки зрения их научной новизны и сопоставляет с соответствующими известными данными. Этот раздел делится на подразделы с пояснительными подзаголовками.
6. В заключении в сжатом виде должны быть сформулированы полученные выводы, указывающие на достижение поставленной цели, новизну и возможности применения на практике.
7. Список литературы должен включать не более 12 ссылок. Ссылки нумеруются в соответствии с порядком их цитирования в тексте. Порядковые номера ссылок пишутся в квадратных скобках по схеме: [1], [2]. Список литературы оформляется в соответствии с требованиями ГОСТа 7.1-2003. Ссылки на неопубликованные работы, диссертации не допускаются. Указывается полное название авторского свидетельства и депонированной рукописи, а также организация, которая предъявила рукопись к депонированию.
8. Статьи сдаются в редакцию объемом не менее 0,35 авторского листа (14000 печатных знаков, с пробелами между словами, знаками препинания, цифрами и др.), напечатанного через один интервал, шрифтом Times New Roman, размером 11 пт. В этот объем входят текст, таблицы, список литературы. Рисунки и схемы должны подаваться отдельными файлами в формате jpg. Статьи должны быть подготовлены в редакторе Microsoft Word.
9. В дополнение к бумажной версии статьи в редакцию сдается электронная версия материалов. Электронная и бумажная версии статьи должны быть идентичными. Адрес электронной почты университета (наука@vsu.by).
10. К статье прилагаются следующие материалы (на отдельных листах):
 - реферат (150–250 слов), который должен полно передавать содержание статьи, быть годным для публикации в аннотациях к журналам отдельно от статьи, и ключевые слова на языке оригинала;
 - название статьи, фамилия, имя, отчество автора (полностью), место работы, реферат и ключевые слова на английском языке;
 - номер телефона, адрес электронной почты;
 - экспертное заключение о возможности публикации материалов.
11. Все статьи, поступающие в редакцию журнала, подлежат обязательной проверке на оригинальность и корректность заимствований системой «Антиплагиат.ВУЗ». Для оригинальных научных статей степень оригинальности должна быть не менее 85%, для обзоров – не менее 75%.
12. По решению редколлегии статья отправляется на рецензию, затем визируется членом редколлегии. Возвращение статьи автору на доработку не означает, что она принята в печать. Переработанный вариант статьи вновь рассматривается редколлекцией. Датой поступления считается день получения редакцией окончательного варианта статьи.
13. Отправка в редакцию ранее опубликованных или принятых в печать другими изданиями работ не допускается.
14. Ответственность за приведенные в материалах факты, содержание и точность информации несут авторы.

Guidelines for Authors

The scientific and practical journal "Art and Culture" publishes articles on immediate art critical and culture study problems as well as issues of art education. Articles should be of high theoretical level of investigation in the field of culture studies and art criticism, they should also be targeted at applied aspects in teaching subjects of art and esthetic block. The main criterion for the publication is novelty and specificity of the article. The main sections of the journal are "Art History", "Culture Studies" and "Pedagogics". The priority for publication is given to scientific articles by postgraduates in their last year (including their articles written with co-authors) on condition these articles correspond the requirements for scientific articles of the journal.

Guidelines for the layout of a publication:

1. Articles are to be in Belarusian or Russian.
2. Each article is to include the following elements:
 - UDK index;
 - title of the article;
 - name and initial of the author (authors);
 - institution he (she) represents;
 - introduction;
 - main part;
 - conclusion;
 - list of applied literature.
3. The title of the article should reflect its contents, be laconic and contain key words which will make it possible to classify the article.
4. The introduction should contain a brief review of the literature on the problem. It should indicate not yet solved problems. It should formulate the aim; give references to the recent articles of other authors including foreign publications. The section finishes with setting the aim of the research.
5. In the section "Main part" the author describes the findings from the point of view of their scientific novelty as well as compares them with the corresponding well known data. This section is divided into sub-sections with expository subtitles.
6. The conclusion should contain a brief review of the findings, indicating the achievement of this goal, their novelty and possibility of practical application.
7. The list of literature shouldn't include more than 12 references. The references are to be numerated in the order of their citation in the text. The order number of a reference is given in square brackets e.g. [1], [2]. The layout of the literature list layout is to correspond State Standard (GOST) 7.1–2003. References to articles and theses which were not published earlier are not permitted. A complete name of the author's certificate and the deposited copy is indicated as well as the institution which presented the copy for depositing.
8. Articles of at least 0,35 of an author sheet size (14000 printing symbols with blanks, punctuation marks, numbers etc.), interval 1, Times New Roman 11 are sent to the editorial office. This size includes the text, charts and list of literature. Not more than three pictures are allowed. Pictures and schemes are to be presented in individual jpg-files. Articles should be typed in Microsoft Word.
9. The electronic version should be attached to the paper copy of the article submitted to the editorial board. The electronic and the paper copies of the article should be identical. The university e-mail address is nauka@vsu.by).
10. Following materials (on separate sheets) are attached to the article:
 - summary (150–250 words), which should precisely present the contents of the article, should be liable for being published in magazine summaries separately from the article as well as the key words in the language of the original;
 - title of the article, surname, first and second names of the author (without being shortened), place of work, summary and key words in English;
 - telephone number, e-mail address;
 - expert conclusion on the feasibility of the publication.
11. All articles submitted to the editorial office of the journal are subject to mandatory verification of originality and correctness of borrowings by the Antiplagiat.VUZ system. For original scientific articles the degree of originality should be at least 85%, for reviews – at least 75%.
12. On the decision of the editorial board the article is sent for a review, and then it is signed by the members of the editorial board. If the article is sent back to the author for improvement it doesn't mean that it has been accepted for publication. The improved variant of the article is reconsidered by the editorial board. The article is considered to be accepted on the day when the editorial office receives the final variant.
13. Earlier published articles as well as articles accepted for publication in other editions are not admitted.
14. The authors carry responsibility for the facts provided in the articles, the content and the accuracy of the information.

*Для оформления обложки использована работа
Олега Прусова «Кресло императора».*

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий
№ 1/255 от 31.03.2014.

Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».
210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.

При перепечатке материалов ссылка на журнал «Искусство и культура» обязательна.