

ИК

ISSN 2222-8853

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА



№ 1(41)
2021

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

**ИЗДАЕТСЯ С ЯНВАРЯ 2011 ГОДА
ВЫХОДИТ ЧЕТЫРЕ РАЗА В ГОД**

**№ 1(41)
2021**

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,
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 Андрюлите (Литва), Тояна Рачюнайте (Литва),
Барбара Литерска (Польша), Ивона Люба (Польша),
Габриэла Швитек (Польша), Виталий Бойчук (Украина),
Вячеслав 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 (33) 398 50 51
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,
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 Literska (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 (33) 398 50 51
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 11.03.2021. Формат 60 x 84 1/8. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 12,09. Уч.-изд. л. 10,71. Тираж 100 экз. Заказ 34.

Искусствоведение

<i>Цинь Линлин. Художественные особенности веерообразной архитектуры Китая и Европы</i>	5
<i>Горолевич Т.В. Анатолий Люцко – творчество как визуальная проекция жизни</i>	12
<i>Цыбульскі М.Л. Гульні з вобразамі ў творах Алега Крошкіна: ад іроніі да гратэску</i>	18
<i>Лю Хэйцзюнь. Пространственная структура архитектурной графики в китайской картине нянь-хуа после XVII века</i>	24
<i>Васильева В.В. Женские образы Евы/Марии в средневековой культуре</i>	30
<i>Тан Цяньцян. Проблемы современного состояния и будущего городского дизайна в Китае</i>	35
<i>Ковалёк И.А. Влияние белорусских мастеров на развитие изразцового искусства России XVII века</i>	40
<i>Мо Чжэньюй. Влияние культуры «верности и сыновнего благочестия» на образ китайских женщин в кино во время японо-китайской войны 1937–1945 гг.</i>	45
<i>Лю Чуаньхан. Особенности развития системы художественного образования в суверенной Беларуси (1991–2000-е гг.)</i>	51
<i>Алших Дияа Салам. Основные причины снижения художественного уровня арабского игрового кино в XXI веке</i>	55
<i>Бабровіч Г.А. Спецыфічныя адрозненні касцюмных комплексаў выканаўцаў народных побытавых і народна-сцэнічных танцаў</i>	60

Культурология

<i>Усовская Э.А. Постмодернистская интерпретация телесности Френсиса Бэкона</i>	65
<i>Милюнец А.Ч. Аналитический обзор образовательных стандартов специалиста библиотечно-информационной сферы: контекст формирования логистической компетенции</i>	70

Педагогика

<i>Лежанская П.В. Магистратура по специальности «Киноведение» в Белорусской государственной академии искусств как одна из основ современной белорусской киноведческой школы</i>	74
<i>Федьков Г.С. Сущность подготовки студентов художественно-педагогических специальностей к формированию духовной культуры учащихся</i>	79
<i>Кущина Е.А., Жукова О.М. Методологические детерминанты развития образных представлений у учащихся младших классов в процессе интерпредметного синтеза на уроках музыки</i>	84
<i>Костогрыз О.Д. Потенциал техники граттаж в изобразительном искусстве и педагогической практике</i>	93

Хроника	100
----------------------	-----

Art Studies

<i>Qin Lingling</i> . Artistic Features of the Fan-Shaped Architecture of China and Europe	5
<i>Gorolevich T.V.</i> Anatoly Lyutsko – Creativity as a Visual Projection of Life	12
<i>Tsybulsky M.L.</i> Games with Images in the Works of Oleg Kroshkin: from Irony to Grotesque	18
<i>Liu Hui-jun</i> . The Spatial Structure of Architectural Graphics in the Chinese New Year Painting after the 17th Century	24
<i>Vasilyeva V.V.</i> Female Images of Eve/Maria in Medieval Culture	30
<i>Tang Qian Qian</i> . Problems of the Current State and the Future of Urban Design in China	35
<i>Kovalyok I.A.</i> The Influence of Belarusian Craftsmen on the Development of Tile Art in Russia in the 17th Century	40
<i>Mo Zheng Yu</i> . Influence of the Culture of “Loyalty and Filial Piety” on the Image of Chinese Women in the Fictional Cinema during the Second Sino-Japanese War of 1937–1945	45
<i>Liu Chuanhang</i> . Traits of the Art Education System Development in Sovereign Belarus (1991–the 2000s)	51
<i>Alshikh Dhiyaa Salam</i> . The Main Reasons for the Decline in the Artistic Level of Arab Feature Films in the 21-st Century	55
<i>Babrovich G.A.</i> Specific Differences in Costume Complexes of Performers of Folk Household and Folk Stage Dances	60

Cultural Studies

<i>Usovskaya E.A.</i> Francis Bacon’s Post-Modern Interpretation of Corporeality	65
<i>Miliunets A.Ch.</i> An Analytical Review of the Library and Information Sphere Specialist Education Standards: the Context of Logistic Competence Shaping	70

Pedagogy

<i>Lezhanskaya P.V.</i> Magistracy in Film Studies at Belarusian State Academy of Arts as One of the Foundations of the Contemporary Belarusian Film Studies School	74
<i>Fedkov G.S.</i> Training Art Teaching Students in Shaping Schoolchildren’s Spiritual Culture	79
<i>Kushchina E.A., Zhukova O.M.</i> Methodological Determinants of the Development of Primary School Students’ Imaginative Ideas in the Process of Interdisciplinary Synthesis at Music Lessons	84
<i>Kostogryz O.D.</i> The Potential of Scratchboard Technique in Fine Arts and the Practice of Teaching	93

Chronicle	100
------------------------	-----

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВЕЕРООБРАЗНОЙ АРХИТЕКТУРЫ КИТАЯ И ЕВРОПЫ

Цинь Линлин

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

Веер выступает символической, визуальной и технологической основой художественного решения китайской и европейской архитектуры. Веер как символ Китая весьма распространен в национальном искусстве Поднебесной. Он выступает выражением философской концепции буддизма и фэн-шуй, сосредоточением глубоких символических смыслов, показателем высокого уровня мастерства в разных видах творчества. Неповторимая форма складного и цельного веера оказалась наиболее подходящей в выборе конструкции китайских традиционных беседок, павильонов, храмов, в определении архитектурного образа современных музеев, театров и даже библиотек, в концентрации единства традиций и новаторства в национальном искусстве. В европейской художественной практике веерная архитектура была востребована в период готики для создания нового вида конструкции здания. Современное европейское искусство эксплуатирует веер как оригинальный образ, способный формировать специфическое пространство и вызывать яркий эмоциональный отклик у человека. Цель статьи: раскрытие возможностей веера – его формы, декора экрана, предназначения в повседневной жизни людей – для художественного решения архитектуры Китая и Европы разных исторических периодов.

Ключевые слова: веер, архитектура, художественные особенности, Китай, Европа.

(Искусство и культура. – 2021. – № 1(41). – С. 5–11)

ARTISTIC FEATURES OF THE FAN-SHAPED ARCHITECTURE OF CHINA AND EUROPE

Qin Lingling

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

The fan is a symbolic, visual and technological basis in the artistic design of Chinese and European architecture. The fan as a symbol of China is very common in the national art of China. It is an expression of the philosophical concept of Buddhism and Feng Shui, a concentration of deep symbolic meanings, an indicator of a high level of skill in various types of creativity. The unique shape of a folding and non-folding (one-piece) fan turned out to be the most suitable in choosing the design of Chinese traditional arbor, pavilions, temples, in the architectural image of modern museums, theaters and even libraries, in concentrating the unity of traditions and innovation in national art. In European artistic practice, fan architecture was in demand during the Gothic period to create a new type of building structure. Contemporary European art exploits the fan as an original image capable of shaping a specific space and evoking a vivid emotional response in a person. The purpose of the article is to reveal the possibilities of the fan – its shape, screen decor, purpose in people's everyday life – in the artistic design of the architecture of China and Europe of different historical periods.

Key words: fan, architecture, artistic features, China, Europe.

(Art and Culture. – 2021. – № 1(41). – P. 5–11)

Мировая архитектурная практика многообразна и оригинальна. В ее развитии наблюдаются разные подходы к технологическому и художественному решению экстерьера и интерьера. Мастера применяют различные строительные материалы, конструкции, технологии, выбирают оригинальные образы, структурные элементы, дизайнерские

приемы для возведения сооружений с определенным предназначением. Круг, квадрат, овал, трапеция являются самыми востребованными геометрическими фигурами в планировке и оформлении архитектурных элементов зданий. Но наш научный интерес связан с веером, форма которого как бы синтезирует в себе перечисленные фигуры.

Адрес для корреспонденции: nikiforenko606@gmail.com – Цинь Линлин

Причины использования веерообразной формы в архитектуре, ее возможности и художественный эффект от подобных сооружений стимулировали исследование китайского и европейского зодчества, в основе которых – веер.

Если в Китае веер выступает одним из самых распространенных предметов (и, соответственно, образов и символов), то в европейском обиходе веер получил меньшее применение. Это определило и степень популярности формы веера в китайской и европейской архитектуре. Учитывая историческое первенство в происхождении веера в Китае, исследование веерообразного зодчества целесообразно начинать именно с Поднебесной.

Цель статьи: раскрытие возможностей веера – его формы, декора экрана, предназначения в повседневной жизни людей – для художественного решения архитектуры Китая и Европы разных исторических периодов.

Разнообразие китайских вееров поражает любого исследователя. Существуют веера круглые, овальные, пятиугольные, в виде груши, персика, кленового листа, подсолнуха, сливы, граната; изготовленные из шелка, бумаги, перьев, бамбука, сандала, черепашьего панциря, с росписью, вышивкой, выжиганием, аппликацией, инкрустацией; огромные и маленькие, цельные и складные, ароматные и ядовитые, декоративные и боевые. При этом традиционно под веерообразной формой понимается образ складного веера в раскрытом виде (именно такой и получил распространение в европейских странах). Данную форму мы и рассматриваем в архитектуре.

Веерообразная архитектура Древнего Китая. В зодчестве Китая веерообразная форма применялась для создания как отдельных конструкций, так и для целостного решения зданий. Так, среди традиционных форм кровли присутствуют и веероподобные варианты – сешань (歇山顶 крыша с поднятыми углами), треугольная пирамидальная крыша (三角攒尖), двускатная крыша с закруглением вместо конька (卷棚顶). Форма веера выражена в дугообразном силуэте балки, которая образует поверхность кровли. Она сложилась благодаря мировоззренческим особенностям и принципам строительства в Китае. По буддизму изогнутая форма кровли отгоняет злых духов, которые способны передвигаться только по прямым линиям. Согласно китайской мифологии, крестьянин Лю Тянь сконструировал веерообразную крышу, чтобы по ней

скатывались воздушные драконы и улетали обратно в небо, не падая на посевы во дворе. Существует и практическая значимость подобных крыш: с одной стороны, они гармонично распределяют нагрузку на здание, в котором крыша выходит далеко за пределы стены (в совокупности с китайской стропильной системой доу-гун); с другой – позволяют «выстоять» зданию во время неспокойных сейсмических ситуаций.

Форма веера применялась и для формирования изогнутой поверхности секторов крыши, создавая изысканный неповторимый образ. Например, Павильон в летнем дворце Циндао Хуэйлань в провинции Шаньдун, Павильон в Пекине и др.

Отметим, что именно подобные крыши являются национальным признаком китайского традиционного зодчества. Они использовались в строительстве храмов, дворцов, театров и даже обычных домов, создавая изящный силуэт (к примеру, Мемориальный зал отца нации Сунь Ятсена в Тайбэе провинции Тайвань).

Форма веера также выступает основой планировки здания. Так, в крыше изогнутые и передняя, и задняя ее сторона; впереди дуга короткая, а сзади – длинная, что и формирует образ раскрывающегося веера в общей структуре сооружения. Подобные варианты применялись для создания павильонов. Например, Веерообразный павильон Парка Храма Неба, Павильон Бу Тин в древнем городе Цзядин в Шанхае, Павильон Яньнаньсюнь в парке Бэйхай в Пекине и др.

Наибольшее распространение в Китае получили веерообразные беседки (сюань). Поскольку их основное предназначение – это отдых и любование окружающей природой, то и внешнее решение данных малых архитектурных форм должно гармонизировать с внутренним содержанием. Беседки располагались в садах, чтобы посетители могли насладиться водной гладью, живописными равнинами или горными массивами. Беседки в форме веера на юге Китая или ниже правого берега реки Янцзы располагались с видом на водоем, на севере Китая или принадлежащие дому императора – обычно на суше, подальше от воды.

Выбор места продиктован специфическими пространственными характеристиками беседки. Объемное пространство веерообразной беседки объединяет особенности круглой и квадратной формы, характеризуется искривленной, выпукло-вогнутой поверхностью.

В Саду скромного администратора (парк Чжочжэнь парк/Чжочжэнюань) в Сучжоу

расположена веерообразная открытая беседка под названием «С кем же мне посидеть» (Юй шуй тун цзо сюань). Ее заказчиком был Чжан Люйцян (имя мастера не сохранилось) – богатый купец уезда У города Сучжоу, в последние годы династии Цин. Использование веерообразной формы беседки было призвано подчеркнуть связь с прежними поколениями, память о трудностях предков, которые основали семью Чжан Люйцяня. Он выделял большие суммы на строительство, чтобы потомки всегда помнили дела своих предков. Отдельные элементы и вся структура беседки имеют веерообразную структуру. Это было идеальное место для дегустации чая, игры в шахматы, написания стихов образованными людьми того времени [1, с. 10].

Поскольку у данной беседки нет прямого конька, ее внешний вид создает иллюзию открытой веранды и крыши сешань [2, с. 55]. В стенах беседки есть три проема, один из которых также выполнен в форме веера. Подобные окна – очень распространенное явление в Китае. Они создают эффект висящего на стене декоративного веера, «украшение» экрана которого постоянно меняется – то от состояния природы, то от угла зрения посетителей беседки.

Среди иных китайских беседок в форме веера следует отметить расположенную в бывшей резиденции Сун Цинлина в Пекине (королевский дворец династии Цин). Беседка имеет табличку с надписью «Ша Тин» («ша» – это веер, «тин» – павильон), которая была сделана членом императорской семьи по имени Гуансюй. Размещение беседки в юго-западной части парка соответствует позиции триграммы «ветер» в даосских Восьми триграммах «багуа». В этом состоит философское предназначение беседки – для наслаждения прохладой и созерцания.

Архитектура беседки отличается от обычных китайских веероподобных сооружений. В ее конструкции использованы только опорные колонны, окрашенные в традиционный для китайского искусства красный цвет. Данная архитектурная система предназначалась для широкого обзора окружающей природы, а расположение на возвышенности позволяло посетителям любоваться водной рябью Шичахая. Форма веера выражена не только в планировке беседки, но и в плоскостной поверхности кровли. На крыше есть ограждение, чтобы, поднявшись наверх, насладиться и замечательным видом, и прохладным дуновением ветра [3, с. 91].

Среди других примеров следует назвать веерообразные павильоны в Храме Неба в Пекине, в парке Чжань Юань в Нанкине, художественное решение которых схоже с предыдущим образцом.

Другим вариантом веерообразной архитектуры является китайский павильон. В Парке каменных львов (Ши цзы линь) города Сучжоу расположено здание, название которого напрямую связано с его формой, – «Веерообразный павильон». Традиционно рядом с павильоном есть табличка с разъяснением: «Веерообразный павильон получил свое название благодаря своей необычной форме конструкции. Павильон располагается в очень живописном месте между бамбуковых деревьев и камней. В этом месте открывается прекрасный вид на остальную часть сада».

При выборе места для павильона крайне важно, чтобы красивый вид был с четырех сторон и открывался хороший ракурс, а посетители могли остановиться и насладиться ландшафтом. Это стало поводом называть такие павильоны «глазами парка». Они объединяют природу в целую картину и указывают человеку направление для осмотра пейзажа. Павильон расположен перед глубоким водоемом, в глухом месте на узком участке парковой галереи, в невыгодном для воздвижения сооружений месте. Однако архитектору, имя которого не сохранилось, удалось избежать эффекта давления конструкций на посетителей посредством оригинального художественного решения. Во-первых, форма павильона выполнена в виде раскрытого веера, внешняя выгнутая дуга которого обращена на водоем; стены здания соединены с галереями, ориентируя зрителей на направление восприятия окружающего пейзажа. Во-вторых, с трех сторон сконструированы проемы в стенах для движения ветра (напоминание о предназначении веера – навевание пролады). Один из проемов также имеет форму веера (как и в беседках). Внутри создается мягкая атмосфера, позволяющая человеку задержаться и полюбоваться природой. А образы веера повторяются повсюду – и в силуэте кровли, и в форме окна, и в узоре перил, и в металлических ограждениях водоема.

В разных уголках Китая встречаются павильоны в форме веера. Например, Павильон Дуншэн в поместье Сяолянчжуан, город Наньсюнь; Веерный павильон, Сяолянчжуан, город Наньсюнь; Павильон Тишань в г. Шаосине и др.

В Пекине в парке Ихэюань на северном берегу озера Куньмин, за дворцом

Благоденствия и Долголетия, находится маленький парк под названием «Ян Жэньфен». Его строительство началось в годы правления династии Цинь (1736–1795 гг.), а во времена императора Гуан Сю (в XX в.) он был полностью отреставрирован.

Источник названия парка «Ян Жэньфен» (или «необычайная доброта») исходит из книги «История династии Цинь» (раздел, посвященный Юань Лону). История гласит, что, когда Юань Лон вступал в должность начальника области Дунъян, его друг Сие Ань перед разлукой подарил ему веер, на что Юань Лон сказал: «Я восхищен вашей добротой». Когда строился данный парковый комплекс, император Цзянь Лун взял выражение «Восхищен вашей добротой» (звучит оно по-китайски как «Фан Яо Жэньфен») и использовал эту фразу как название данного садового ансамбля [4, с. 10].

При создании «Ян Жэньфен», или парка «Необычайная добродетель», были воплощены в реальность идеи «веера» и «ветра» учения фэн-шуй. «Ян Жэньфен» расположен у подножия горы. Передние двери выполнены в виде круглой арки, внутри находится маленький водоем, к которому прилегает декоративный сад; с северной стороны водоема с правой и левой стороны расположены лужайки. Посередине парка выложены каменные ступени, ведущие к дворцовому комплексу парка, который имеет веерообразную форму, поэтому и называется «Дворец и веер». Обстановка внутри этого дворца также находится в гармонии и единении с его названием: окна сделаны в виде раскрытых вееров, нефритовые сиденья, дворцовые фонари, столики, мемориальные доски и множество других элементов также сделаны в виде веера. Перед дворцом расположены в ряд восемь камней, выложенных по форме остова веера; линии этих камней сходятся в одной точке, а под ними находится кусок белого мрамора, напоминающий ткань или бумагу. Поэтому в целом вся каменная композиция схожа с образом раскрытого складного веера [5].

Профессор Ян Сянминь утверждает, что расположение дворца, его соотношение с другими зданиями и элементами парка имеют особую связь не только с формой веера, но и с иероглифом, который его фиксирует в письменности. Архитектурно-ландшафтное решение дворца в Саду «Ян Жэньфен» визуализирует иероглиф 風 «ветер». Так, дворец соединен с восточной и западной частями сада стенами с двух сторон («几» – внешняя часть данного иероглифа); перед залом

расположены каменные ступени в форме черты («丿» – левая линия иероглифа). Перед ступенями – дорожка (окаймлена квадратной плиткой крупной гальки), по обеим сторонам которой размещена подстриженная лужайка квадратной формы. Дорожка формирует круг вокруг падука китайского, образуя серединную часть иероглифа «風». В конце дорожки есть квадратный водоем с каменным ограждением, создающий нижнюю горизонтальную черту «風». Ранее там был камень, образующий последнюю черту в иероглифе, но он был утерян [3, с. 91]. Таким образом, сложная архитектурно-ландшафтная «планировка» точно согласуется с внешним видом иероглифа «ветер», что соответствует традициям китайского искусства (визуализация иероглифов существует в планировке театральных сцен, дворцов и др.).

Современная веерообразная архитектура Китая. Китайская архитектура XX–XXI вв. продолжает традиции, сформировавшиеся в династические эпохи. Так, в 1903 г. в городском уезде Хайлинь провинции Хэйлунцзян и было построено Паровозное депо Китайско-Восточной железной дороги под руководством муниципального правительства Хайлиня. Здание занимает площадь более 5000 м², имеет веерообразную форму: рельсы образуют границы делений веера, а паровозный парк – сектора веера. Данная форма оказалась производственно необходимой. Для отправления паровоза из гаража депо открывается гаражная дверь, паровоз подъезжает на вращающуюся платформу, которая направляет его к нужным рельсам, после чего локомотив начинает движение. Эта передовая технология в свое время была ведущей в мире, а внедрение ее в практику состоялось благодаря веерной планировке депо. В 2014 году городской уезд Хайлинь решил превратить невостребованное с 1993 г. здание депо в Музей Китайско-Восточной железной дороги. Официальное открытие состоялось в 2016 г.

Экстерьер Шанхайского музея науки и технологий (2001, RTKL International Co., Ltd. США, Шанхайский институт архитектурного проектирования и исследований) также решен в виде веера. Объемное пространство здания начинается с невысокого на западе и поднимается вверх по спирали. Создается оригинальный визуальный образ раскрывающегося веера из блестящего шелка. Усиливает эффект расположение уличных фонарей, напоминающих пластины веера, к которым прикреплен его декоративный экран. Музей создан для реализации основной

национальной политики «возрождения страны с помощью науки и образования», а также как важная платформа для популяризации научных достижений и рекреационного туризма [6, с. 214]. Использование веера в качестве визуальной основы музея подчеркивает национальную значимость данного предмета, своеобразное «лидерство» веера среди традиционных китайских символов, прочные ассоциативные связи с историей развития Китая.

Ряд театральных зданий Китая также визуализирует образ веера. Например, театр под открытым небом в мавзолее Сунь Ятсена в Нанкине провинции Цзянсу (1932–1933 гг., архитекторы Ян Тинбао и Гуань Суншэн). Он используется для проведения церемоний, музыкальных представлений и выступлений в память о Сунь Ятсене – великом китайском революционере. Форма веера выражена как в конструкции пространства для зрителей, которое также имеет сходство с древнегреческим театром, так и в моделировании сцены. Места для публики визуализируют форму раскрытого веера, а дорожки-проходы и «зеленые» сектора напоминают его складные элементы. Сцена моделирует силуэт китайского традиционного веера в виде подсолнуха. Маленький пруд между сценой и публичным пространством, а также высокий бетонный экран (задник сцены) своими изогнутыми формами гармонируют с другими конструкциями театра. Они установлены в качестве акустической преграды, не позволяя звуку разлетаться в стороны. В данном театре форма веера создает не только эстетический эффект, но и формирует акустический комфорт для зрителей.

Среди других общественных сооружений Китая, в художественном решении которых применяется форма веера, следует отметить Государственный дворец спорта в Пекине (2006 г., Пекинский институт архитектурного проектирования). Из-за его уникальной формы здание часто называют «чжэшань» («складной веер»). Правда, веерообразность здесь не столь явная, как в рассмотренных выше сооружениях. Однако силуэты и линии здания, металлические направляющие и массивное остекление формируют образ чжэшань.

Веерная форма библиотеки Шанхайского университета (2000 г., Проектный институт Шанхайского университета) представляет оригинальный образец синтеза китайских национальных традиций и современных архитектурных технологий. В жилом комплексе Тяньдин (2007 г., Шанхайская компания

Tianding Real Estate Co., Ltd.) в районе Цзинань Шанхая веерообразная форма позволяет насладиться разными видами на реку Сучжоу, создавая гармонию человека с природой.

Конфуцианская идея гармонии, которая являлась ведущей в древней художественной практике Китая, нашла свое выражение и в современной архитектуре. Шанхайский парк Всемирной выставки (2007, архитектор Чжу Шэнсюань) демонстрирует образец воплощения концепции «веер» и «берег». «Веер» означает, что вся территория Шанхайского парка Всемирной выставки должна представлять собой по форме раскрытый складной веер, пластинки веера разделены между собой высокими деревьями и располагаются по направлению ветра. Концепция «берег» предполагает использование разнообразных растений, извилистых потоков воды и дорожек для создания разного по высоте смешанного природного рельефа, похожего на китайскую пейзажную живопись, в основании композиции которой будет находиться веер [7, с. 149]. Веерообразный дизайн Шанхайского парка Всемирной выставки основан на образе раскрытого веера, пластинки которого формируются высокими деревьями. Дизайн парка воплощает дух традиционного китайского ландшафтного парка. Благодаря упорядоченному расположению высоких деревьев по границе пластинок веера, северная и южная части парка удачно соединены, а вдоль линии раздела пластинок дует мягкий ветер. Для достижения оптимальной эффективности концепции парка и удовлетворения географических требований борьбы с наводнениями архитектор решил поднять рельеф парка от реки к улице Пумин, как бы постепенно раскрывая веерообразную форму парка, что напоминает раскрытие традиционного китайского веера на легком ветре. Данное художественное решение не только удовлетворяет гидрофильные требования, но и открывает для зрителей совершенно новый ракурс на реку [7, с. 150].

Традиционность веера как важного символа китайской нации подтверждает многогранность и разнообразие применения его образа в художественном решении архитектуры и садово-паркового искусства Китая. Сегодня также известен проект Большого оперного театра в Шанхае, открытие которого запланировано на 2023 г. Создатели театра (Норвежское архитектурно-конструкторское бюро Snohetta и Восточно-Китайский архитектурно-проектный и научно-исследовательский институт) предлагают многократно использовать образ веера в художественном

решении экстерьера здания. Силуэт медленно раскрывающегося веера начинается в боковом фасаде, плавно перетекает в винтовую лестницу и завершается на открытой смотровой площадке на крыше театра. Здесь должны воплотиться сразу три «веера», линии и силуэты которых как бы призывают зрителей совершить определенные действия: подойти к зданию («взять в руки веер»), подняться по лестнице («медленно раскрыть веер») и насладиться свежим ветерком при взгляде на замечательный пейзаж в центре Шанхая на берегу реки Хуанпу («обмахиваться веером»). Идея гармонии человека и природы идеально выражена посредством именно веерообразного архитектурного пространства.

Европейская веерообразная архитектура эпохи Средних веков. Если в китайской художественной культуре веер является символом нации, а его образ многократно используется в традиционной и нынешней практике, то для европейской публики веер долгое время представлял собой модный аксессуар, демонстрирующий щеголей светского общества. Существует несколько предположений о том, как же веер проник в Европу. При этом значительное количество исследователей склонны утверждать именно «китайский» след. Не углубляясь в историю, отметим тот факт, что в странах Европы наибольшее распространение имел именно складной веер (при существовании и цельных вееров, и в виде маски, пенсне, трости и пр.). Поэтому под «веерной» формой следует подразумевать ту, которая соотносится с образом складного веера в раскрытом виде.

Несмотря на то, что в обиход в Европе веер вошел только с XVI в., а широкое распространение он приобрел только в XVIII в., веерные архитектурные элементы появились еще в XIV в. Английские архитекторы для облегчения конструкций и создания эффекта «стремления вверх» начали использовать веерные нервюрные своды в интерьере сооружений. Предположительно, впервые в Европе они были применены в монастыре Глостерского собора (Англия) в 1337 г. Веерообразные соцветия ажурных нервюр вытекали из тонких колонн на стенах здания и смыкались с подобными элементами на сводчатом потолке. Ребра имели одинаковую кривую и располагались на равном расстоянии друг от друга, что и напоминает веер. Многократный повтор элементов в интерьере создавал удивительный художественный образ готического здания, в котором усматривался и веер, и распутившийся цветок, и дерево с пышной

кроной [8]. Однако именно веерообразная форма способствовала созданию подобного как технологического, так и эстетического эффекта.

Веерные своды использованы в архитектуре Англии: в Кентерберийском соборе, XV в.; в капелле Королевского колледжа в Кембридже XVI в.; в Батском аббатстве, XVI в. Схожие веерные своды, которые исходят из консоли, существуют в замке в Мальборке (воеводство Гданьск, XIV в.). Веерообразные элементы в виде смыкающихся в одной точке нервюр также служат украшением потолка в архитектуре английского зодчества поздней готики. Например, в капелле Генри VII в Вестминстерском аббатстве в Лондоне, в школе богословия в Оксфорде, в церкви св. Малахии в Белфасте и др.

Современная веерообразная архитектура Западной Европы. Традиции веерных сводов сохранились и в сегодняшней архитектуре Великобритании. Так, вокзал Кингс-Кросс в Лондоне в результате реконструкции (2012 г., архитектурное бюро Джона МакАслана) приобрел интерьер, центром которого является веерный свод [9]. Он выполнен как металлическая ажурная конструкция, стилизованная под готический веерный нервюрный свод. Простота, легкость, изящность были достигнуты благодаря именно подобной форме. Схожий силуэт использован для крыши над входом в помещение вокзала, для кровли над стоящими поездами для посадки пассажиров, в дизайне оконных проемов, что создает единый образ в архитектурном решении здания.

Стилизация веерных сводов также применена во Дворце труда в Турине (1961, Италия, архитектор П.Л. Нерви). Расположенные в пространстве интерьера опорные колонны расходятся лучами к потолку, распределяя нагрузку конструкции. Данные элементы скорее напоминают раскрытые зонтики, при этом явно просматривается влияние готической архитектуры.

Оригинальное применение образа веера в нынешней архитектуре существует в офисе нефтяной компании ESSO в пригороде Рима (1977, Италия, архитектор Дж. Лафуэнте). Поскольку место расположения отличается болотистыми почвами, следовало придумать сооружение с определенным распределением нагрузки на поверхность земли [10]. Для этого была использована веерная конструкция металлических свай. Расходящиеся лучи несущих элементов визуализируют форму раскрытого веера. В отличие от других зданий здесь нашли применение прямые линии,

отсутствуют дугообразные элементы. В результате здание приобрело неповторимый веерообразный облик.

Заключение. Веер – основа визуального решения значительного количества китайских и европейских зданий. В традиционном китайском зодчестве веерообразная архитектура создавалась в соответствии с философскими принципами конфуцианства, фэн-шуй, буддизма. Она воплощала представление человека о гармонии с природой, побуждала к медленному созерцанию, размышлению, спокойствию. Форма веера в современной архитектуре явилась визуальным символом Китая, который легко ассоциировался с национальными традициями. Разнообразие вариантов использования веера в архитектуре Китая подтверждает глубокий потенциал художественных решений данной формы в искусстве. В европейском зодчестве форма веера оказалась востребованной в готическом искусстве, поскольку в ней соединились технологические новшества и эстетические принципы, отвечающие запросам эпохи. Создание веерообразных современных зданий в Европе связано с поисками оригинальных художественных решений и зачастую не имеет глубокой философской основы, как в Китае.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ли, Фанхуа. Исследование использования элементов в форме веера в проектировании / Фанхуа Ли // Хэбэй: Хэбэйский

университет. – 2014. – 54 с. = 李方华, 扇形元素在标志设计中的应用研究[D], 河北: 河北大学, 2014年, 共54页.

2. Ни, Эрхуа. Беседы о конструкции беседок в форме веера / Эрхуа Ни, Дэсинь Чжэн // Техники строительства древних китайских зданий и садов. – 1993. – № 3. – 85 с. = 倪尔华、郑德新, 《古建园林技术No.03: 开合清风 随机舒卷—谈扇面亭的设计》[J], 北京: 北京《古建园林技术》杂志社, 1993年, 共85页.

3. Ян, Сянминь. Красота и эпоха: эстетика веера в древнекитайском дизайне садовой архитектуры / Сянминь Ян // Красота и эпоха. – 2011. – № 11. – 129 с. = 杨祥民, 《美与时代(上) NO.11: 中国古代园林建筑设计中扇子美学的应用》[J], 河南: 河南省美学学会, 2011年, 共129页.

4. Ли, Цзе. Правила архитектуры / Цзе Ли. – Пекин: Народное издательство Китая, 2006. – 87 с. = (宋)李诫著, 营造法式[M], 人民出版社, 2006年, 共87页.

5. Хэ, Сяо Тао. Модели цзяньанских окон и дверей эпохи Мин и Цинь / Сяо Тао Хэ. – Чжэцзян: Чжэцзянское кинографическое издательство, 2005. – 84 с. = 何晓道, 江南明清门窗格子[M], 浙江摄影出版社, 2005年, 共84页.

6. Цзян, Бинхуэй. Шанхай – Восточная Жемчужина / Бинхуэй Цзян. – Пекин: Китайское туристическое издательство, 2015. – 275 с. = 蒋炳辉, 《东方明珠上海》[M], 北京: 中国旅游出版社, 2015年, 共275页.

7. Ян, Сянминь. Элемент в форме веера в дизайне садовой архитектуры / Сянминь Ян // Большая сцена. – 2012. – № 5. – 298 с. = 杨祥民, 《大舞台NO.05: 园林建筑设计中的扇艺术元素》[J], 河北: 河北省艺术研究所, 2012年, 共298页.

8. Кузнецов, А.В. Своды, их конструкция и декор / А.В. Кузнецов // Проблемы архитектуры: сб. материалов / Всесоюзная академия архитектуры; под ред. А.Я. Александрова. – М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1936. – Т. 1, кн. 2 – С. 341–384.

9. Вокзал Кингс-Кросс – реконструкция [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://archi.ru/projects/world/7599/vokzal-kings-kross-rekonstrukciya>. – Дата доступа: 08.09.2020.

10. Дворец ESSO – веер и мост [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://giper.livejournal.com/239904.html>. – Дата доступа: 30.07.2020.

Поступила в редакцию 14.09.2020

АНАТОЛИЙ ЛЮЦКО – ТВОРЧЕСТВО КАК ВИЗУАЛЬНАЯ ПРОЕКЦИЯ ЖИЗНИ

Горолевич Т.В.

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

В данной статье анализируются жизнь и творчество живописца, графика, члена Белорусского союза художников Анатолия Люцко. Участие художника в персональных, республиканских и международных выставках, пленэрах, событиях жизни и творческий процесс составляют единое целое его деятельности и отражают особенности его индивидуальности.

По материалам печатных изданий, интервью друзей, бесед с художником, можно проследить отдельные периоды жизни, учебы и творчества А. Люцко. Особое внимание уделяется учебе на художественно-графическом факультете Витебского государственного педагогического института им. С.М. Кирова. Рассматривается период работы в художественных мастерских на комбинате «Мастацтва».

В основу художественного почерка автора положены своеобразные колористические особенности, постоянный эксперимент с формой и пространством. Среди работ, написанных художником, немало портретов, натюрмортов, пейзажей, выполненных как в традиционной, академической манере, так и в абстрактной, ассоциативной. Анализируются образные графические импровизации художника, выполненные в настоящее время. Каждый этап творчества А. Люцко является визуальной проекцией жизни.

Отдельное внимание акцентируется на сотрудничестве с галеристом, куратором выставок из Германии – Эвелин Росса. Данное сотрудничество позволило Анатолию совмещать творческие эксперименты с путешествиями и международной выставочной деятельностью.

Ключевые слова: творчество, жизнь, академическая школа, импровизация, эксперимент, абстракция, композиция.

(Искусство и культура. – 2021. – № 1(41). – С. 12–17)

ANATOLY LYUTSKO – CREATIVITY AS A VISUAL PROJECTION OF LIFE

Gorolevich T.V.

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

This article analyzes the life and work of the painter, graphic artist, member of the Belarusian Union of Artists Anatoly Lyutsko. The author of the article examines the events of life and the creative process as a whole, seeks to highlight the character of the artistic individuality of the Vitebsk painter. Particular attention is paid to A. Lyutsko's participation in republican and international exhibitions, plein airs.

Based on a few materials from printed publications, interviews with friends, conversations with the artist himself, the author of the article traces the periods of life, study and work of A. Lyutsko. Of undoubted interest is the time of his studies at the art and graphic faculty of the Vitebsk State Pedagogical Institute named after V.I. Kirov and the period of work at the art workshops of “Mastatstva” combine.

The basis of the author's artistic style is, first of all, unique coloristic features, constant experiment with form and space. Among the works painted by the artist, there are a lot of portraits, still lifes, landscapes, executed both in a traditional, academic manner, and in an abstract, associative one. The article analyzes the artist's figurative graphic improvisations, performed by now. Some periods in the work of A. Lyutsko are associated with his collaboration with the gallery owner, curator of exhibitions from Germany – Evelyn Rossa. This collaboration allowed Anatoly to combine creative experiments with travel and international exhibition activities.

Key words: Vitebsk Art school, art-graphic faculty, modern Belarusian painting, watercolor, improvisation, experiment, abstraction.

(Art and Cultur. – 2021. – № 1(41). – P. 12–17)

Адрес для корреспонденции: solo7952@yahoo.com – Т.В. Горолевич



Среди большого числа витебских художников второй половины XX в. и начала XXI в. можно отметить живописца, графика Анатолия Люцко. Жизнь и творчество художника не исследованы и представляют интерес как значимая страница отечественного искусства. События жизни и творческий процесс составляют единое целое его деятельности, отражая особенности индивидуальности. Границы исследования развития творчества А. Люцко включают его деятельность с начала 1980-х гг. и до настоящего времени.

Цель статьи – анализ творческой биографии известного белорусского художника, члена Белорусского союза художников Анатолия Люцко, а также особенностей его живописи и графики.

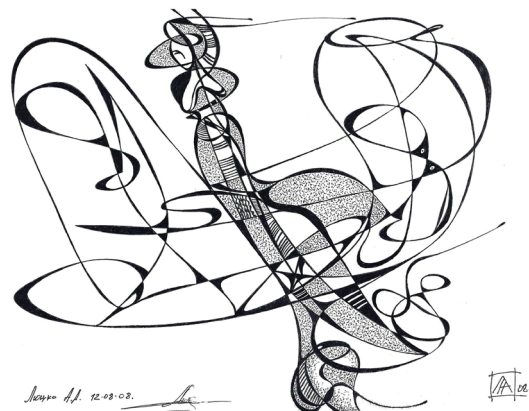
Учеба на художественно-графическом факультете. Родился Анатолий Андреевич Люцко 4 августа 1952 г. в г. Витебске. После окончания службы в армии поступил в 1974 г. на художественно-графический факультет Витебского государственного педагогического института им. С.М. Кирова (специальность «Учитель рисования, черчения и труда»). А. Люцко не планировал становиться художником, но, не добрав одного балла в медицинский институт г. Витебска, случайно увидел объявление на подготовительные курсы художественно-графического факультета. Первыми педагогами на подготовительном отделении были М.В. Романовская и В.А. Ляхович. Во время учебы, как вспоминает Анатолий, «мы много занимались, в том числе и дополнительно. Я часто приходил на Витебский вокзал и делал большое количество набросков людей с натуры. К занятиям мы относились ответственно и заинтересованно, с желанием. Стремились получить хорошую подготовку. Изучал отечественную литературу. Уже студентом выписывал

зарубежные журналы “Muveszet”, “Bildende Kunst”»¹. В это время важную роль в формировании творческой атмосферы в группе играли художники-педагоги, среди которых А.И. Мемус, И.М. Столяров, В.А. Андросов, И.И. Колодовский и др. «Па ўспамінах студэнтаў 1960–1970 гадоў, тэма творчасці была адной з дамінуючых на занятках па ўсіх мастацкіх дысцыплінах. Размова ніколі не ішла толькі аб простым выкананні нейкіх жывапісных ці графічных заданняў. Выкладчыкі свядома “падагравалі” цікавасць да тэмы творчасці ў студэнтаў. Гэта была сапраўдная стратэгія лепшых мастакоў-педагагаў на мастацка-графічным: развіваць не толькі ўменні і навыкі, але і Талент» [1].

Защитив с отличием дипломную работу на тему «Портрет матери» (руководитель – В.А. Андросов), написанную в традиционной академической манере с натуры, Анатолий по распределению направляется трудиться в Крупский район Минской области в д. Худовцы учителем рисования, черчения и трудового обучения. Хотелось бы отметить, что выпуск 1979 г. отличается большим количеством специалистов, ставших членами союзов художников и дизайнеров, а также занимающихся педагогической деятельностью (А. Карпан, В. Мехович, В. Осипов, Ю. Руденко, Л. Зуева, В. Козловский, С. Шаброва, И. Горбунов, И. Куржалов, А. Наливайко, Р. Мысливец, Т. Козлова, Г. Федьков, В. Козлов и др.). Отработав год, Анатолий возвращается в Витебск, где и начинает активную творческую деятельность на комбинате «Мастацтва» г. Витебска, принадлежавшем художественному фонду Союза художников СССР.

Работа и творчество на комбинате «Мастацтва». Принимали в художественные мастерские далеко не всех художников, но директор В.Н. Белявский взял А. Люцко сразу после предоставления его учебных и творческих работ. В это время Анатолий много выполнял официальных заказов. Первым и очень значимым заказом в 1980 г. был проект создания музея фабрики «Знамя индустриализации» (автор проекта Ю. Черняк, исполнители: А. Люцко, Н. Дундин, И. Шкуратов и др.). Одним из ответственных заказов в 1982 г. была разработка Мемориальной комнаты П.М. Машерова для Витебского государственного педагогического института им. С.М. Кирова (разработчик проекта В. Распопов, а исполнение и выполнение всех работ А. Люцко и В. Счасным). Разработанные и выполненные А. Люцко

¹Интервью с А. Люцко. Записано автором статьи 26.07.2020.



проекты: Мемориальный музей советского разведчика Николая Кузнецова в школе № 23 г. Витебска, обучающие классы музыкальной школы г. Сенно, обучающие кабинеты школы № 8 г. Витебска и многие другие проекты. Попав в коллектив молодых и прогрессивных художников того времени, он много писал и работал творчески. Анатолий Люцко описывал свои творческие поиски того периода так: «Приходилось заниматься оформительскими работами, где рисунок нужно было делать в декоративном стиле. Особенно очень важный этап был в подборе и сочетании цветовых пятен. Это был очень интересный и волнующий момент – рождалось цветковое пятно. При случайном или умышленном сочетании разных цветов возникали какие-то новые фантастические, абстрактные формы, которые вызвали разные эмоциональные ассоциации, которые для меня были чем-то новым, не изведанным открытием. К цветовым импровизациям присоединилась энергичная линия, именно там, где она была необходима. Возникали новые ассоциативные композиции, которые не всегда удавались, но появился для меня новый творческий ход. Эта техника давала возможность работать в реалистической и абстрактной манере, появилась свобода в самовыражении. Это придало уверенности в том, что делаешь...»². На комбинате «Мастацтва» А. Люцко трудился до 2004 года.

К первому достаточно значимому для формирования художника этапу можно отнести творческие произведения художника с 1981–1991 гг., где в его работах хорошо прослеживаются традиции витебской академической школы живописи. Однако уже в ранних его композициях можно заметить собственный, выразительный, художественный язык. В это

время Анатолий, находясь в творческих командировках, много посещал самые известные выставочные залы городов Советского Союза (Москва, Смоленск, Ленинград), что значительно повлияло на творческие поиски и мировоззрение художника. Так, после посещения персональной выставки Михаила Шемякина в Москве, где были представлены большие листы пастелей, графики, а также скульптуры, натолкнули Анатолия на мысль: «Изобразительность может быть творческой...»³.

Пейзажи, выполненные в этот период, прозрачны и наполнены воздухом. В них есть ощущение времени года и времени суток. Большое количество этюдов и картин на долгое время охарактеризуют А. Люцко как реалистичного художника, занимающегося станковой живописью. В портретном жанре частыми персонажами художника являются образы знакомых и незнакомых людей. Зачастую А. Люцко писал картину или этюд по памяти, вспоминая взволновавший его образ. Работы этого периода: «Солнечный день. Ангел меня посетил» (1981), «Нарциссы. Витебску» (1983), «Витьба осенью» (1983), «Художник и модель» (1983), «Портрет Саши из Молдавии» (1983), «Мужской портрет» (1983), «Витебские художники» (1983), «Двина, вид от Мазурино» (1984) «Портрет бабушки Арины» (1985), «Верхнедвинский мотив» (1985), «Весна Светланы», «Сирень. Весеннее настроение» (1985), «Двойной автопортрет» (1987), «Художник и его модели» (1988) и др.

В 1992 году состоялась первая персональная выставка в выставочном зале на ул. Доватора, где были представлены пейзажи, портреты, этюды [2]. В 1995 г. персональная выставка в Художественном музее г. Витебска.

²Интервью с А. Люцко. Записано автором статьи 11.11.2020.

³Там же.

В этом же году вступление в Белорусский союз художников. Республиканская выставка «Акварельная сябрына» (2002) [3]. Выставка в областном краеведческом музее «Ратуша» «Is'sforyon – notforsale» (2005). Персональная выставка в зале Витебского отделения Белорусского союза художников, приуроченная к 50-летию художника [4]. Республиканская выставка «Зямля пад белымі крыламі» (2010) [5]. Участие в первой Минской триеннале современного искусства «БелЭкспо-АРТ-2012» [6]. Юбилейная выставка к 60-летию «Поиск. Эксперимент. Импровизация» (2012) [7]. Персональная выставка «С любовью к пейзажу» в Национальном историко-культурном музее-заповеднике «Несвиж» (2020) [8] и др.

Важную роль в профессиональном становлении А. Люцко как живописца сыграло участие в республиканских и международных пленэрах. Большинство живописных работ выполнялось с натуры, среди них в основном были пейзажи, сюжетные композиции. Международный пленэр в г. Могилеве (1987): «Султановка под Могилевом», «Поклонимся русскому солдату», «Пасмурный день в г. Могилеве», «Султановка. Преемственность поколений», «Окунуться в осени и улететь с листвою...». Участник выставки «Пленэр-90» в Витебске: «Голубой миг», «Березинский заповедник. Уходящий свет», «Лепель. Синее облако» [9, с. 14]. Участник I Международного пленэра художников в «Соколя гора-97», г. Смоленск [10]. Республиканский пленэр в г. Новолукомле (Беларусь) (2007): «Новолукомль. Огни ночного города», «Новолукомль. Вечер». Республиканский пленэр в г. Гомеле (2009): «Гомель. Пейзаж с озером», «Домик в лесу», «Утро». VI Международный пленэр, посвященный 95-летию со дня рождения О.Г. Верейского в г. Сычевка, Смоленская область (2010).

В череде пейзажей художника заслуживают внимания работы с городской тематикой, посвященные г. Витебску, написанные в разный период творческой деятельности. В ранних картинах, выполненных маслом, отображается настроение, ярко выражена манера исполнения. Колорит создается соединением изумрудно-синих и голубых цветов. «Город над Двиной» (1985), «Ссора» (1987), «Распятый Витебск» (1988), «г. Витебск дореволюционный» (1989), «Витебск. Крестный ход» (1989), «Витебск в голубом» (1992), «Город» (1997), «Художник и город» (1997). В произведениях, созданных в более поздний период, можно проследить кардинальные изменения не только в технике исполнения, но и в колорите. Анатолий уже работает акварельными

красками и в смешанной технике, использует открытые яркие цвета, объединяя композицию контурным черным или темным синим. «Витебск. Солнце заходит» (1995), «Город В» (2002), «Витебск» (2002), «Ратуша» (2002), «Город. Мосты» (2002), «Ангелы в городе» (2002), «Салют в городе» (2002), «Ритмы города» (2003), «Витебск. Дождевые потоки» (2003), «Витебск. Первый снег» (2006), «Витебск. Под охраной» (1994), «Перед Рождеством. Первый снег» (2007), «Город. Лестница в небо» (2009), «Фиолетовое на голубом» (2009), «Год лошади» (2009).

Друг и однокурсник художника, доцент кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова В.И. Осипов отмечает: «Анатолий прошел сложный путь от ученичества до серьезных творческих работ, нашел собственное лицо, он ни на кого не похож и никому не подражает, не из витебских художников, не из мировых. В его творчестве есть серия пейзажей, посвященных Витебску, написанных в энергичной, экспрессивной манере и вместе с тем проникнутых лиризмом и теплотой чувства любви к родному городу. Следует отметить еще один цикл работ, написанных Анатолием в декоративной, современной манере, это большие по размеру картины с хорошо найденным ритмом, пластикой и материалом, к которым обратился художник. Матовая поверхность бумаги эту декоративность лишь только подчеркивает. Есть понимание того, что большую картину нельзя писать так, как маленькую»⁴.

Ряд этюдов с натуры написаны А. Люцко во время путешествия к Белому морю в 1985 г. Вдохновленный красотой природы этого края Анатолий писал не только во время путешествия, но и по памяти, дома. Наиболее выразительные произведения: «Кий остров. Белое море. Вечер» (1985, 1989), «Кий остров. Утро» (1990), «Кий остров. Белое море» (1989), «Белое море. Камни, отлив» (1990), «Кий остров. Одинокая сосна» (1990), «Белое море. Сосна» (1990).

Путешествие же с друзьями-архитекторами в 1990 году на о. Сахалин раскрыло художника как прекрасного мастера акварельной живописи. Хотя А. Люцко выполняет этюды по зарисовкам и фотоматериалам, собранным во время путешествия, тем не менее в них есть ощущение тонко уловимых нюансов чувств, переживаний и впечатлений. Работы отличаются легкостью, прозрачностью и лиричностью. В его произведениях есть ощущение внутреннего диалога автора с природой, людьми,

⁴Интервью с В. Осиповым от 31.07.2020.

предметами. Наиболее часто Анатолий использует способ письма по сырому. Колорит этюдов тонко выстроен на нюансных отношениях цвета и света. Мягкость цветовых переходов, разнообразие оттенков цвета сохраняют ощущение насыщенности влагой, воздухом. Пастельная мягкость акварели, своеобразие фактуры, цвета позволяют передать внутренние ощущения окружающей среды, наиболее явно это прослеживается в работах «О. Сахалин. Утро» (1990), «О. Сахалин. Речка», «О. Сахалин. Привал» (1990), «О. Сахалин. Два кеккура» (1990), «О. Сахалин. Мыс Елизаветы» (1991), «Весна на Витьбе» (1991), «Браслав. Д. Слабодка» (1994), «Ессентуки. Вид на гору» (1994). Особой выразительностью отличаются работы художника «Ранняя весна» (1994), «Летцы. Люпин цветет» (1996), «Браслав. Весна» (1998), «Весна. Солнце встает» (1999), «Утренний пейзаж» (1999), «Яблоня цветет» (1999), «Весна. Цветет вишня» (2001).

Творческие и экспериментальные поиски.

После посещения залов художников-импрессионистов Московского музея А.С. Пушкина и внимательного рассмотрения произведений известных мастеров А. Люцко постепенно изменяет свое восприятие картины. С 1991 г. начинает экспериментировать с формой, цветом и техникой. Педант по своей натуре и человек, стремящийся к самосовершенствованию, в не заметных никому вещах видит абстрактные композиции: «Двигаясь берегом Охотского моря, поднимая со дна камушки, наблюдаю в них четко созданные нерукотворные абстракции, где вода только усиливает графику и цвет...». Прежде чем создать первые абстрактные работы, Анатолий прошел большой путь, опираясь на собственные силы и интуитивное ощущение того, что он хочет от труда над живописным произведением. Его наблюдательность и желание проникнуть в сущность поставленной перед собой проблемы позволили ему создать серии экспериментальных работ в смешанной технике (акрил, гуашь, акварель, тушь). О созданных образах Анатолий говорит: «Идеи и вдохновение я черпаю из окружения той действительности, в которой нахожусь. Это могут быть созерцание природных явлений, любая среда вокруг, контакты с природой, человеком, животными и многое другое, в этом можно увидеть определенную идею созвучно твоему воображению и творчеству. Каждое явление можно трансформировать и творчески переработать в том русле, которое тебе необходимо»⁵. Абстрактные произведения художника – это свободный пластический

язык пятна и линии, продиктованный неким интуитивным рисованием (без предварительных эскизов). Его творческие приемы не новы, но виртуозность их применения убеждает зрителя в сложившейся живописной манере, близкой к абстрактному экспрессионизму. В своих работах Люцко использует контрастную, яркую гамму цветов, а также «благородный» черный. Его живопись строится на определенном ритме мерцающих контрастных сочетаний пятен и линий. Немного хаотический характер пятен определяет эмоциональное восприятие. Цвет произведений А. Люцко имеет доминирующее значение и является индивидуальной особенностью колористического языка автора. В одном из интервью он говорит о своих экспериментах «... Современным художника делает свобода. И в первую очередь свобода от условностей, присущих его времени. Моя работа – познание нашего непростого мира, постоянный эксперимент с формой и цветом» [7]. Особенно примечательны произведения «Возрождение к духовности» (1997), «Импровизация с цветом» (1997), «Космическая восьмерка» (1997), «Импровизация, линия, композиция» (1997), «Танец одинокого сердца» (2003) «Сирень» – варианты 1, 2, 3 (2004), «Экспрессия» (2010), «Птицы» (2010), «Фиолетовое на голубом» (2013) [11, с. 86].

С 2004 г. художник создает серии графических работ. Первое, что обращает на себя внимание в графических листах А. Люцко, – это каллиграфичность, интуитивность и изящность линий. Художник выполняет несколько десятков эскизов и из них удачные дорабатывает в законченный графический лист. Изображение на графических листах автора напоминает каллиграфическую японскую живопись. Японцы относят каллиграфию к изящным искусствам – причем, считают ее искусством более сложным, чем живопись или гравюра, требующим особой внутренней подготовки [12]. Так же, как и в японской каллиграфии, в графике художника используется минимум материалов (бумага, тушь, цветные гелевые ручки) [13; 14]. Цвет – это не только черные линии, но и белый фон, бумага. Абсолютное пространство белого содержит в себе всё. Изображаемые образы кажутся объемными, так как толстые линии выступают на первый план, тонкие как будто уходят на второй, третий. Чтобы понять каллиграфию линий А. Люцко, необходимо видеть процесс, который можно представить в виде движения палочки дирижера. «Дирижер думает не о самом движении, он думает о музыке, которая является результатом этого движения» [12].

⁵Интервью с А. Люцко. Записано автором статьи 11.11.2020.

Сотрудничество с Эвелин Росса. Куратор и арт-дилер Эвелин Росса начала свою деятельность в рамках культурного обмена г. Нинбурга и г. Витебска в 1990 г. Многие витебские художники посещали Германию с выставками, мастер-классами (А. Карпан, Н. Манцевич, В. Осипов, Н. Лисовская, В. Могучий, В. Некрасова, Е. Толобова, В. Федорец и др.). Знакомство с Эвелин Росса в 2001 г. предоставило возможность А. Люцко организовать выставки в Германии и Турции. В рамках культурного обмена г. Нинбурга Э. Росса организовала выставки в г. Рейбурге (2002) – персональная (20–25 работ), г. Бат-Айзене (2003) – персональная. Выставки «Ритмичные формы» и «Красота разных форм» в г. Рейбург-Локкуме (2006, 2008) [15; 16]. Многие представленные произведения хранятся в галерее г. Рейбурга [17]. Одной из значимых и запоминающихся персональных выставок, организованных с помощью Эвелин Росса, была «С любовью из Витебска» в г. Адана (Турция) (2013). Представленные работы: «Голубой город», «Голубое на оранжевом», «Ветряный день», «К. Моне посвящается», «Лесные нимфы», «Витебск. Импровизация», «Альтер-Эго» и др. Автор отмечал, что написаны его произведения на одном дыхании и за очень короткий промежуток времени. Описывая свои впечатления, Анатолий говорит: «Выставка в Турции была лучшей выставкой в моей жизни, кроме Эвелин мне помогали прекрасные турецкие друзья Yuksel Tekcan, Kudret Sonmez. Выставку посетило много людей, было много отзывов от простых обывателей, представителей культуры и бизнеса, что безусловно вдохновляет меня на создание новых творческих произведений»⁶. Одно из важных качеств живописных работ художника на этой выставке состоит в том, что они воспринимались легко и совершенно естественно, как будто образы возникли сами собой, стихийно и сразу. Большие форматы импровизированных композиций привлекают своей эмоциональной выразительностью, цветовые фактуры дополняют пластическое решение созданных композиций, ассоциативные образы возникают за счет пластики пятна и линии и дополняются фактурными вкраплениями цветовых пятен. В колорите преобладают градации розово-сиреневых, фиолетово-синих [18].

Заключение. Произведения Анатолия Люцко, созданные в разный период его

творчества, обладают неповторимым пластическим и цвето-колористическим языком. Работы художника – это постоянный эксперимент и исследование формы, цвета, пространства. Каждый этап жизненной биографии А. Люцко неразрывно связан с творчеством. В настоящее время А. Люцко продолжает активно заниматься творческой деятельностью, участвует в выставках и художественных проектах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цыбульскі, М.Л. Вектары прыярытэтаў ад прафесіі настаўніка да архетыпа Творцы / М.Л. Цыбульскі // Искусство и культура. – 2019. – № 3. – С. 71–84.
2. Платонава, Г. Настроение души / Г. Платонова // Витебский рабочий. – 1992. – 15 окт. – С. 4.
3. Республиканская выставка «Акварельная сябрына»: каталог. – Витебск: Издательский дом «Витебский курьер», газета «Вечерний Витебск», 2002.
4. Павлова, Е. Во время открытия выставки / Е. Павлова // Витебский курьер. – 2002. – 20 авг. – С. 2.
5. Рэспубліканская выстава «Зямля пад белымі крыламі»: каталог. – Віцебск: Віцебская абласная друкарня, 2010. – 20 с.
6. Первая Минская триеннале современного искусства «БелЭкспо-Арт-2012»: каталог. – Минск: НПК «Тэхналогія», 2012. – 254 с.
7. Юбилейная выставка работ Анатолия Люцко «Поиск. Эксперимент. Импровизация» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://vccagallery.blogspot.com/p/blog-page.html>. – Дата доступа: 18.09.2020.
8. Выставка работ Анатолия Люцко «С любовью к пейзажу» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://niasvzh.by/vystavki-i-sobytiya/s_lyubovyu_k_пейзажу/. Дата доступа: 30.09.2020.
9. Выставка произведений витебских художников международных, всесоюзных, республиканских и областных пленэров «Пленэр-90»: каталог. – Витебск: Типография им. Коминтерна, 1990. – 23 с.
10. I Международный пленэр художников в «Соколя гора-97»: каталог. – Смоленск: Типография Михайлова Ю.Л., 1997.
11. Саюз творцаў: фотаальбом на беларускай і англійскай мовах. – Мінск: Рэспубліканскае ўнітарнае прадпрыемства «Выдавецтва «Беларусь»» Міністэрства інфармацыі Рэспублікі Беларусь, 2005. – С. 146.
12. Японская каллиграфия, поэзия и путь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://artchive.ru/publications/2454Japonskaja_kalligrafija_zhivopis'_filosofija_poezija_i_put'. – Дата доступа: 03.08.2020.
13. Антонычева, Е.Ю. Акварель: учеб. пособие / Е.Ю. Антонычева, Н.А. Гугнин. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2018. – 128 с.
14. Суворов, Н.Н. Галерейное дело: Искусство в пространстве галереи: учеб. пособие. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2006. – 201 с.
15. Ausstellungen erinnern an Katastrophe / Kultur in der Region. – 2006. – 23 April. – S. 32.
16. Vier Künstler zusammengefügt / Meerblick. – 2008. – 23 August. – S. 11.
17. Lust auf Kunst [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.rehburg-locum.de/staticsite/staticsite.php?menuid=73&topmenu=16>. – Дата доступа: 05.10.2020.
18. Sonmez, K. Witebsk'tensevgiler / K. Sonmez // Gunaydinadana. – 2013. – 28 subat. – 5'te.

Поступила в редакцию 23.12.2020

⁶Интервью с А. Люцко. Записано автором статьи 11.11.2020.

ГУЛЬНІ З ВОБРАЗАМІ Ў ТВОРАХ АЛЕГА КРОШКІНА: АД ІРОНІІ ДА ГРАТЭСКУ

Цыбульскі М.Л.

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

У артыкуле разглядаецца жыццё і творчасць вядомага беларускага мастака Алега Крошкіна (1950–2020). Прыгавджаюцца асноўныя кампазіцыі, што былі створаны ім на розных этапах жыцця. Падрабязна аналізуюцца персанальныя выставы.

Цэнтральная ўвага нададзена творчым прыярытэтам і характару вобразнасці ў жывапісных творах А. Крошкіна. Калажнае мысленне, якое ці не з самага пачатку творчасці стала яркай прыкметай яго творчасці, сваімі вытокамі мела зварот мастака да спадчыны авангарда першай паловы XX стагоддзя. Калаж для Алега Крошкіна на некалькі дзесяцігоддзяў становіцца асноўным прынцыпам рэпрэзентацыі мастацкіх вобразаў. Паэтыка паўсядзённасці вызначае фармат жанравых інтэрпрэтацый у творах мастака. У сюжэтных кампазіцыях штодзённасць набывае то пафасна ідылічны, рамантычны, то гратэскава-іранічны характар.

Іронія і гульня з’яўляюцца дзвюма канстытуіраванымі катэгорыямі мастацкага свету А. Крошкіна на ўсім працягу яго творчага шляху. Таксама і цікавасць мастака да паэтыкі “гарадскога фальклору”, і дыскусіі на ўласці заставяюцца блізкімі мастаку на розных этапах творчасці. Сродкамі мастацкай выразнасці становіцца колер, рытмічная інтанацыя, тэмпаральнасць, фактурнасць і ў цэлым агульная архітэктоніка кампазіцыйнага і жывапіснага ладу карціны.

Колер у абстрактных кампазіцыях Крошкіна – медыятар эмацыянальнага і філасофскага адначасова. Безумоўна, у эмацыянальным уздзеянні колеру ў працах мастака вялікае значэнне мае рытм і характар каларыстычных спалучэнняў.

Ключавыя словы: Алег Крошкін, віцебская мастацкая школа, мастацтва XX стагоддзя, жывапіс, графіка, Віцебск, калажнае мысленне, іронія, гарадскі фальклор.

(Искусство и культура. – 2021. – № 1(41). – С. 18–23)

GAMES WITH IMAGES IN THE WORKS OF OLEG KROSHKIN: FROM IRONY TO GROTESQUE

Tsybulsky M.L.

Educational Establishment “Vitebsk State PM Masherov University”, Vitebsk

The article examines life and work of the famous Belarusian artist Oleg Kroshkin (1950–2020). The main compositions that were created at different periods of his life are recalled. Personal exhibitions are analyzed in detail.

The primary attention is paid to the creative priority and character of imagery in A. Kroshkin's paintings. Collage thinking, which almost from the very beginning of his creative path became a bright feature of his artistic style, had its origins in the artist's appeal to the legacy of the avant-garde of the first half of the twentieth century. For Oleg Kroshkin collage became the main principle of representation of artistic images for several decades. The poetics of everyday life determines the format of genre interpretations in the artist's works. In the plot compositions the everyday life acquires a pathetically idyllic, romantic or grotesque-ironic character.

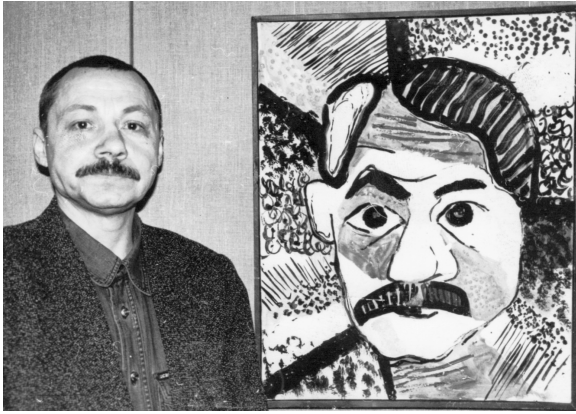
Irony and play are the two constituent categories of A. Kroshkin's art world throughout his career. As well as the artist's interest in the poetics of “urban folklore”, the discourse of naivety remains close to the artist at different periods of his career. The means of artistic expression are color, rhythmic intonation, temporality, texture and the architecture of the compositional and pictorial image of the picture in general.

Color in Kroshkin's abstract compositions is a mediator of the emotional and the philosophical at the same time. Undoubtedly, rhythm and nature of color combinations are of great importance in the emotional impact of color in the artist's works.

Key words: Oleg Kroshkin, Vitebsk Art school, Art of the XX century, painting, graphics, Vitebsk, collage thinking, irony, urban folklore.

(Art and Cultur. – 2021. – № 1(41). – P. 18–23)

Адрас для карэспандэнцыі: mtsybulsky@rambler.ru – М.Л. Цыбульскі



У пачатку лістапада мінулага года пасля працяглай хваробы пайшоў з жыцця вядомы беларускі мастак Алег Крошкін. Творчасць гэтага віцебскага жывапісца і графіка на ўсіх этапах уражвала глядачоў разнастайнасцю вобразных і сюжэтных калізій, яркім і выразным каларыстычным строем, неардынарнасцю сэнсавых канструкцый. Нярэдка выклікала бурныя спрэчкі, але ніколі не пакідала наведвальнікаў яго персанальных выстаў абыякавымі. У Віцебску А. Крошкіна ведалі і любілі як шчырага і сур'ёзнага мастака, як вернага і надзейнага сябра.

Мэта артыкула – прааналізаваць жыццёвы і творчы шлях віцебскага мастака Алега Крошкіна, разгледзець асаблівасці вобразнасці ў яго жывапісных і графічных творах.

Жыццёвы шлях мастака. Алег Уладзіміравіч Крошкін нарадзіўся 7 ліпеня 1950 года ў пасёлку Сокал-Далінскі Сахалінскай вобласці (Расія). З пяці гадоў ён наведваў дзіцячую студыю, але, як пазней адзначыў сам мастак, займацца з аднагодкамі яму было нецікава. Таму бацька Алега – вайсковы афіцэр, які быў да таго ж мастаком-самавукам, адвёў сына ў дарослую студыю, дзе юнаку вельмі хацелася “навучыцца маляваць як дарослыя, г.зн. авалодаць майстэрствам” [1]. Адносіны да мастацтва, дух творчасці, “які культываваўся ў сям’і і студыйным асяроддзі, а таксама відавочны талент і поспехі сфарміравалі раннюю мастакоўскую індывідуальнасць Крошкіна” [2]. Будучы творца апантана займаўся мастацкай самаадукацыяй: шмат чытаў пра мастацтва, наведваў гурток графікі, спрабаваў пісаць акварэллю.

У 1968 годзе Алег Крошкін паступіў вучыцца на мастацка-графічны факультэт Віцебскага дзяржаўнага педагагічнага інстытута. Вучыўся даволі добра, па мастацкіх дысцыплінах былі выдатныя адзнакі, на праглядах яго работы нярэдка забіралі ў фонд. І разам з тым

А. Крошкін быў не падобны на іншых студэнтаў, вылучаўся “самастойнасцю мыслення і веданнем мастацтва мадэрнізму” [2]. Ужо пад час вучобы спрабаваў эксперыментаваць, хоць рабіў гэта часцей “для сябе”.

У 1972 г. Алег Крошкін завяршае вучобу на мастацка-графічным факультэце. Яго дыпломная работа на тэму “Мой горад”, на жаль, не ўразіла дзяржаўную камісію. Сам мастак лічыў нізкую адзнаку, што была пастаўлена за гэты твор, своеасаблівай помстай за яго палітычныя погляды [1]. “Я ж, калі вучыўся, быў антыкамуністам і антысаветчыкам”, – успамінаў А. Крошкін [3]. Вядомы віцебскі мастак А. Малей, які ў той час быў студэнтам, адзначаў, што дыпломная работа Алега Крошкіна адрознівалася “наватарствам, яркім вобразным рашэннем, дынамікай барацьбы, фундаментальнасцю, манументальнасцю і не ўпісвалася ў звыклыя рамкі” [4].

Пасля заканчэння інстытута А. Крошкін два гады працаваў настаўнікам чарчэння і малявання ў Барысаўскай школе-інтэрнаце. У той час ён шмат увагі надаваў жанру партрэта, маляваў вучняў і выкладчыкаў.

У войску, куды А. Крошкін трапіў службы ў 1974 годзе, ён не пакідаў мастацтва, удзельнічаў у выставах салдацкай творчасці. Да таго ж у размяшчэнні часці была майстэрня, дзе ён з захапленнем маляваў асацыятыўныя работы.

Пасля службы ў арміі А. Крошкін вяртаецца ў Віцебск. Некалькі год працуе ў Віцебскім дзяржаўным тэхналагічным інстытуце лёгкай прамысловасці (1975–1977), потым уладкоўваецца мастаком у ПКБ АСК (1977–1978), мастаком па інтэр’ерах на Віцебскім тэлевізійным заводзе (1978–1982). Праца на камбінаце “Мастацтва” (1983–1986) стала апошнім этапам яго дзейнасці на дзяржпрадпрыемствах і ў навучальных установах.

Далейшая частка яго жыцця была прысвечана пераважна творчасці.

У 1970–1980-я гады А. Крошкіным створаны “Нацюрморт з лямпай” (1975), “Праслы квадрат” (1975), “Аўтапартрэт” (1976), “Час і горад” (1976), “Гандляркі семкамі” (1977), “На базары” (1977), “Віцебскі час” (1978), “Два дрэвы” (1985), “Тры дрэвы” (1985), “Кампазіцыя ў жоўтых тонах” (1988), “Аўтапартрэт” (1989), “З жыцця птушак” (1989–1991) (серыя з 10 работ), “Мой горад” (1989–1991) (серыя з 10 работ), “Партрэт аголенай” (1989) і іншыя.

Заяву, якую А. Крошкін напісаў на ўступленне ў Беларускі саюз мастакоў 3 верасня 1991 года, падтрымалі сваімі рэкамендацыямі вядомыя мастакі – Ф. Гумен, У. Вітко, А. Скавародка. Дзевяностыя гады мінулага стагоддзя сталі даволі прадуктыўнымі для творчасці А. Крошкіна. У гэты час ім былі напісаны “Агрэсія” (1990), “Думкі пра горад” (1990), “Стары горад” (1990), “Партрэт мастака А. Скавародкі” (1991), серыя абстрактных работ (10 твораў) (1991), “Піва” (1992), “Нацюрморт з рыбай” (1992), “Аднойчы зімовым вечарам” (1993), “Апошні аўтобус” (1993), “Пейзаж з трамваем” (1993), “Закаханыя” (1994), “Каля калонкі” (1995), “Танцпляцоўка” (1996), “Творчасць” (1997), “Гульня ў дурня” (1998), “Сябры. На кірмашы” (1998), “Ціхае жыццё” (1998), “Парк культуры” (1999), “Віцебскія палубоўнікі” (1999).

На працягу жыцця А. Крошкін працаваў у станковым жывапісе і графіцы. У 2000-я мастак піша свае вядомыя палотны “Чарга” (2000), “Жарсць. Закаханыя” (2000), “Месяц над горадам” (2000), “Афіцэр з паненкай гуляюць” (2001), “Рытмы вечара” (2001), “Мастак і мадэль” (2003), “Гандлярка кветкамі” (2004), “Мастак на пленэры” (2004), “Рух” (2004), “Торс” (2005), “Бойка” (2007), “Ля віцебскіх вытокаў” (2007), “Белы колер перамагае” (2012) і іншыя [5].

Мастак Алег Крошкін памёр 7 лістапада 2020 года пасля працяглай хваробы, ён не дажыў некалькі тыдняў да сваёй юбілейнай выставы ў Віцебскім мастацкім музеі. Яго творы сёння знаходзяцца ў народным музеі г. Шчэціна (Польшча), Віцебскім мастацкім музеі, арт-цэнтры Марка Шагала (Віцебск), Музеі сучаснага мастацтва (Мінск), калекцыі Прыёрбанка, Ратушы горада Франкфурта-на-Одэры, прыватнай калекцыі паэта Яўгена Еўтушэнкі (Расія), айчынных і замежных прыватных калекцыях.

“Галоўнае для мастака – свабода, – часта падкрэсліваў А. Крошкін, – але яна дастаецца таму, хто заўсёды ў пошуку, хто пастаянна займаецца самаадукацыяй (...) Толькі назапашанае

ў табе самім дазваляе рабіць уласныя адкрыцці, карыстацца ўласнымі пластычнымі сродкамі ў малюнку, у колеры” [6].

Удзел у мастацкіх выставах і пленэрах. Алег Крошкін прымаў удзел у выставах з 1971 года. Першая персанальная выстава А. Крошкіна прайшла ў час вучобы на пятым курсе ў інстытуце. Сярод групавых выстаў, у якіх мастак прымаў удзел у другой палове 1970-х гг., былі абласныя і рэспубліканскія экспазіцыі (выстава, прысвечаная 60-годдзю СССР (1977), выстава, прысвечаная 50-годдзю камсамола БССР (1978), выстава «Моладзевая» (1980) і інш.).

А. Крошкін паставіў перад сабой мэту ўступлення ў Саюз мастакоў, таму значна актывізаваў экспазіцыйную дзейнасць. Знакавымі для творцы сталі міжнародныя выставы, у якіх ён прыняў удзел у другой палове 1980-х – пачатку 1990-х гадоў. Сярод іх міжнародныя выставы ў Каўнасе (1988), у Сенежы “Мастак і экалогія” (1989), у Варшаве і Шчэціне (1991, Польшча).

Алег Крошкін стаў удзельнікам шэрага міжнародных і рэспубліканскіх пленэраў, сярод якіх: “Мастак і экалогія” (1991, Сенеж, Маскоўская вобл.), I Міжнародны пленэр імя М. Шагала (Віцебск, 1994), «PANODERAMA» (2003, Франкфурт-на-Одэры (Германія), пленэр у г. Рэзекне (2008, Латвія), пленэр, прысвечаны 200-годдзю з дня нараджэння І. Хруцкага (2010, Полацк) і інш.

Але галоўнымі для А. Крошкіна, канешне ж, былі яго персанальныя выставы. У Віцебску персанальныя экспазіцыі арганізаваліся мастаком даволі часта: у 1990, 1991, 1997 гг. Хоць і не ўсе пералічаныя выставы ў назве ўтрымлівалі слова “Віцебск” (як гэта было ў выпадку з выставай 1991 года), але, па сутнасці, менавіта родны горад быў дамінантай вобразнасці ў творах, што экспанаваліся.

Да свайго 50-годдзя мастак зладзіў персанальную выставу ў Віцебску, на якой паказаў 56 работ (2000). Персанальная выстаўка “Калаж” у Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва ў Мінску (2004) звярнула ўвагу гледачоў на яшчэ адзін прыярытэт у творчасці А. Крошкіна. Да таго ж у сталіцы Беларусі гэта была першая маштабная экспазіцыя жывапісных палотнаў віцебскага мастака. У 2005 годзе экспазіцыя твораў А. Крошкіна пад назвай “Жывапіс, графіка, калаж” адбылася ў выставачнай зале віцебскага музея “Віцебскі цэнтр сучаснага мастацтва”. Выставы Крошкіна ў Віцебску таксама праходзілі ў 2008, 2009, 2012 гадах.

Персанальная выстава Алега Крошкіна “Cherchez la femme”, што дэманстравалася

ў 2014 годзе ў Віцебску ў арт-цэнтры Марка Шагала і ўключала 37 работ, выклікала хвалю самых разнастайных эмоцый у наведвальнікаў. У большасці твораў прасочвалася іронія мастака-постмадэрніста над сучаснай поп-культурай, гламурнай рэкламнай прадукцыяй. Тут было ўсё: вобразы сацыялістычнага рэалізму, сімвалы кітча, гламуру, эратызм, пачуццёвасць... І разам з тым карціны мастака глядзеліся як "сплаў фундаментальнасці і тонкасці ... паглыбленасці ў сябе і адкрытасці свету... Жарсці і інтэлекту" [7]. Нягледзячы на розныя інсинуацыі абураных эпатажнасцю гледачоў мастак сцвярджаў: выстава прысвечана ЖАНЧЫНЕ. "Жанчына – гэта ўсё, – пераконваў апанентаў А. Крошкін, – менавіта з-за яе ўсё ў мастацтве і робіцца. (...) Жанчына – гэта муза, якая натхняе, гэта яе цела, якое хочацца маляваць" [3].

У 2016 годзе адбыліся дзве персанальныя выставы А. Крошкіна: "Погляд" у Віцебскім мастацкім музеі і "Калаж" у Віцебскай абласной бібліятэцы імя У. Леніна.

Колеру былі прысвечаны некалькі выстаў Алега Крошкіна: экспазіцыя "Музыка колеру" ў рамках XXIX Міжнароднага фестывалю сучаснай харэаграфіі (2016, канцэртная зала "Віцебск") і "Магія колеру" (2017, Віцебская абласная бібліятэка імя У. Леніна). У 2018 годзе на адкрыцці сваёй экспазіцыі ў Віцебскім мастацкім музеі, дзе былі выстаўлены 43 жывапісныя кампазіцыі, творца падкрэсліваў: "Галоўны герой ўсіх маіх работ – колер, які, як музыка, выклікае эмоцыі на інтуітыўным узроўні, стварае настрой і перадае яго гледачу" [6].

У 2000-х А. Крошкін удзельнічае ў міжнародных выставах "Калегіум" (2014, Орша), "Паэзія колеру" (2014, Масква (Расія), "Разрэз у мастацтве" (2014, Санкт-Пецярбург (Расія). Не менш значным, цікавым і адказным для мастака з'яўляўся ўдзел у рэспубліканскіх праектах – I і IV біенале жывапісу, графікі і скульптуры (2008, 2014, Мінск), прадстаўнічых і шырокамаштабных праектах Віцебскай абласной арганізацыі БСМ – выставе, прысвечанай 40-годдзю ВАА ГА "Беларускі саюз мастакоў" (2009, Віцебск), выставе "Мастацкая прастора Віцебшчыны" (2010, Мінск) і праекце "Зямля пад белымі крыламі" (2010, Віцебск).

Алег Крошкін не мог не адгукнуцца на праекты, прысвечаныя яго alma mater. Абедзве юбілейныя выставы выкладчыкаў і выпускнікоў мастацка-графічнага факультэта ВДУ імя П.М. Машэрава, прымеркаваныя да 40-годдзя і 50-годдзя факультэта, прайшлі з яго ўдзелам (1999, 2009, Віцебск).

Запашалі Алега Крошкіна на авангардныя праекты, сярод якіх прыгадаем выставу, прысвечаную 80-годдзю УНОВІСа (2000, Віцебск), арт-праект "Abstract" (2014–2017). Мастак прымаў удзел і ў шэрагу іншых віцебскіх праектаў ("The Best" (2008), "АРТ-сезон" (2009–2015), "Партрэт горада" (2010–2017), "M'ART" (2011), "ZOOparkin" (2014) і інш.

Музыка і магія колеру... Гэтыя словы ў апошнія гады жыцця Алега Крошкіна неаднаразова выкарыстаў у назвах сваіх персанальных выстаў. Экспазіцыя, якую мастак прадставіў у Віцебскай абласной бібліятэцы ў верасні 2020 года, на жаль, стала апафеозам яго творчага шляху, хоць планавалася ўсяго толькі як адна з першых у чарадзе выстаў, прысвечаных 70-гадоваму юбілею мастака. Асноўнай вобразнай дамінантай у работах, якія экспанаваліся на апошнім прыжыццёвай выставе Алега Крошкіна, вядома ж, быў колер.

Творчыя прыярытэты і характар вобразнасці. Калі ўглядаемся ў творы Алега Крошкіна, то не пакідае адчуванне парадаксальнай, радаснай і разам з тым іранічнай гульні мастака з вобразамі. Гледача прыцягваюць і падкупаюць не толькі своеасаблівая мова ў яго жывапісных і графічных кампазіцыях, іх стылістычныя асаблівасці, але адметнае вобразна-пластычнае мысленне іх аўтара. Мысленне, якое ў шырокім сэнсе можна было б назваць калажным.

Калажнае мысленне, якое ці не з самага пачатку творчасці стала яскравай прыкметай творчасці Алега Крошкіна, сваімі вытокамі мела зварот мастака да спадчыны авангарда першай паловы XX стагоддзя. Знаёмства А. Крошкіна з творами П. Пікаса раскрыла яму ў першую чаргу тэхніка-тэхналагічныя асаблівасці калажу. А вось цэласнасць і завершанасць аўтарскай манеры Крошкіна набыла дзякуючы некаторым асноватворным прынцыпам постмадэрнізму, які стаў крэатыўнай прасторай для жывапісных эксперыментаў віцебскага мастака.

Выпускнік мастацка-графічнага факультэта Віцебскага дзяржаўнага педагагічнага інстытута Олег Крошкін з асаблівай павагай успамінаў свабодную атмасферу творчасці 1970-х гадоў, сваіх педагогаў – І. Сталёва, А. Някрасава, А. Арлова, Л. Дзягілева, але сапраўднымі сваімі настаўнікамі ўсё ж такі лічыў мастакоў сусветнага авангарда. Не спрабуючы пераймаць іх творчыя манеры, Олег шукаў сябе, імкнуўся здабыць свой уласны почырк. А таму вучыўся бачыць і разумець.

Важным этапам у творчасці Алега Крошкіна стала другая палова 1970-х гадоў. У працах гэтага перыяду відавочны зварот мастака

да паэтыкі «гарадскога фальклору», традыцый прымітывізму. І, канешне ж, праца ў гэтым кірунку звязана з актыўным засваеннем магчымасцей калажу. Прычым не толькі як тэхнікі выканання твора, як кампазіцыйнага і тэхнічнага прыёму, але як спосабу ўспрымання і адлюстравання сучаснага свету, як універсальнага прынцыпу паэтыкі мастацтва другой паловы XX стагоддзя.

Калаж для Алега Крошкіна на некалькі дзесяцігоддзяў становіцца асноўным прынцыпам рэпрэзентацыі мастацкіх вобразаў. Як і для большасці мастакоў другой паловы XX стагоддзя, калаж для віцебскага творцы – знак эпохі і вобраз часу, мова і прастора. З яго дапамогай мастак у сваіх кампазіцыях стварае новую рэальнасць, дзе калейдаскоп аўтарскіх уражанняў ператвараецца ў прастору нечаканых візуальных і сэнсавых асацыяцый. Паэтыка паўсядзённасці ў гэты час вызначае фармат жанравых інтэрпрэтацый у творах А. Крошкіна. У сюжэтных кампазіцыях штодзённасць набывае то пафасна ідылічны, рамантычны, то гратэскава-іранічны характар.

У 1980–1990-я гады гарадскія “візуальныя апавяданні” А. Крошкіна не пазбаўленыя тэатральнасці. Адсутнасць лінейнай паслядоўнасці падзей у выяўленчых сюжэтах, магчымасць іх вольнай камбінацыі гледачом вельмі нагадваюць постмадэрнісцкія гіпертэксты. Гэтыя міні-наратывы блізкія да фальклору, часам музычна-паэтычныя, іх вылучаюць высокая канцэнтрацыя сэнсу і лаканізм у выкарыстанні выяўленчых сродкаў. Актыўнасць і дэкаратыўнасць колеру пры гэтым застаюцца абавязковымі спадарожнікамі твораў мастака. Адначасова мастацкая прастора ў карцінах А. Крошкіна складаецца з асобных сюжэтных сцэнак, якія маюць лубачны характар. Сярод іх нязменна лідзіруюць вобразы вячэрняга Віцебску. З уласцівымі яму матывамі правінцыйнага жыцця, знакамі і сімваламі роднага горада.

Асобныя фрагменты кампазіцый падобныя на мемы, у якіх у іранічна-кульмінацыйнай форме прадстаўлены сцэны спатканняў, шпачыру, вячэрніх забаў і інш. І, канешне ж, тэма кахання, нястрымнай жарсці, закладзеная ў чалавечай прыродзе, у працах Алега Крошкіна прысутнічае ў самых розных варыяцыях.

У межах паэтычнага дыскурсу для надання асаблівай выразнасці вобразам мастак у сваіх кампазіцыях выкарыстоўвае разнастайныя тыпы гэгаў, якія выклікаюць смех. Дамінуючая роля належыць гэгам скажэння, якія закранаюць знешнасць (твар, адзенне, фігуру), паводзіны персанажаў (жэсты, міміку, позы), сітуацыю ў цэлым. У адной кампазіцыі могуць

адначасова існаваць некалькі груп вобразаў, кожная з якіх вылучаецца сваім алгарытмам паводзін. У цэлым перад намі архетыпы нашых сучаснікаў, з дапамогай якіх Крошкіну ўдаецца стварыць свой дзіўны напоўнены глыбокім лірызмам вобразны свет.

Іронія ў Крошкіна паўстае як структурны прынцып яго твораў, пранізвае паэтыку вобразнасці, пранікае ва ўсе яе пласты. Широкая варыятыўнасць праяў іранічнага падкрэслівае яго амбівалентны характар і ў творах мастака паўстае то як метафара, то як відавочны гратэск. Гэта зусім не здзек і не насмешка. Іронія Крошкіна – своеасаблівы візуальны аўтарскі “сцёб”, не напышлівы, не дробязны і не злосны. Магчыма, гэта нейкая ступень свабоды, рух аспрэчвання норм і правілаў, а можа і шлях да ісціны? Асабліва важна і тое, што аўтарская метаіронія ў палотнах мастака злучана з пабудовай пэўнага кантэксту ўспрыняцця вобразаў.

Іронія і гульня з’яўляюцца дзвюма канстытуяванымі катэгорыямі мастацкага свету А. Крошкіна на ўсім працягу яго творчага шляху. Таксама і цікавасць мастака да паэтыкі “гарадскога фальклору”, і дыкурс наіўнасці застаюцца блізкімі мастаку на розных этапах, дапамагаюць распрацоўваць дадзеныя накірунак у новых і новых жывапісных творах. Сродкамі мастацкай выразнасці становяцца колер, рытмічная інтанацыя, тэмпаральнасць, фактурнасць і ў цэлым агульная архітэктоніка кампазіцыйнага і жывапіснага ладу карціны.

Гульня з вобразамі ў розных яе праявах займае важнае месца ў творчасці мастака і ў 2000-я гады. Для А. Крошкіна гульня выступае свайго роду прасторай творчага мыслення і эксперыментаў, механізмам рэалізацыі свабоды ад сацыякультурных стэрэатыпаў.

Паэтыка вобразнага поля ў творах А. Крошкіна літаральна пранізана не толькі іроніяй, але і эратызмам, сілай жарсці. Мастак часам дэманструе поўную свабоду ад этычных забаронаў, эпаціруе гледача эротыкай і антыэстэтыкай сюжэтаў, падкрэслівае сэксуальнасць, робіць яе элементам свайго новага іміджу, які больш выразным становіцца ў 2000-я гады. У гэты час А. Крошкін нароўні з захопленасцю эксперыментамі з колерам звярнуўся і да своеасаблівай інтэрпрэтацыі твораў заходняй масавай культуры. Не з’яўляючыся прыхільнікам кітча і гламуру, ён з відавочнай іроніяй “перапывае” папулярныя матывы рэкламных постараў і гламурных часопісаў. У гэтым кантэксце мастак даволі фрывольна адлюстроўвае аголенае жаночае цела. Эксцэнтрычнасць падобных жэстаў разлічана не столькі на эпатаж гледача,

колькі на ўзмацненне парадаксальнасці адлюстраванага, на правакацыю смеху і задавальнення.

Сваю асаблівую цікавасць да жанру партрэта мастак не аднойчы падкрэсліваў у розных інтэрв'ю. Выразнай квінтэсэнцыяй любові мастака да псіхалогіі вобразаў становіцца вялікая серыя аўтапартрэтаў мастака і партрэтаў яго сяброў і знаёмых.

Колер дапамагаў А. Крошкіну выказаць сваю ўласную сутнасць. Пачынаючы з 2010-х гадоў мастак нібы акунуўся ў асэнсаванне сутнасці колеру, спрабуючы зразумець і адлюстраваць каляровую мадэль часу, сэнс колеру, яго музыку. Гэта былі гульні і эксперыменты з усталяваннем эмацыянальных каляровых дамінантаў, пабудовай каляровых асацыяцый, супастаўленнем рытмікі каляровых мас і апусканнем у алхімію абстрактных канструкцый. Колер у абстрактных кампазіцыях Крошкіна – медыятар эмацыянальнага і філасофскага адначасова. Безумоўна, у эмацыянальным уздзеянні колеру ў працах мастака вялікае значэнне мае рытм і характар каларыстычных спалучэнняў. Яркая жывапіснага строю, шматколернасць непазбежна выклікаюць у гледача адчуванне радасці і пазітыву.

Заклучэнне. Даволі шырокі дыяпазон мастацкіх прыярытэтаў у творчасці А. Крошкіна яскрава дэманструе яго прыхільнасць да эстэтыкі постмадэрнізму. Алег Крошкін вельмі сур'ёзна ставіўся да сваёй творчасці і заўсёды падкрэсліваў, што ў мастацтве важна быць шчырым, што “ўсё павінна ісці ад душы. Калі чалавек таленавіты, у яго інтуітыўна нараджаецца свая манера. Гэтак ніхто не вучыць, усё

здабываецца эмпірычным шляхам” [8]. А таму, калі адпраўляўся ў сваю маленькую майстэрню, як ён казаў, “фарбаваць”, мастак кожны раз, як у дзяцінстве, радаваўся, бо мог пісаць тое, што сабралася ў яго ў душы ... Пры гэтым як максімаліст не забываў і пра мэту. “Без гэтага мастак – не мастак. Вядома, мэта – не змяніць свет, але сказаць сваё слова ў мастацтве” [3]. Здаецца, Алегу Крошкіну гэта ўдалося зрабіць у поўнай меры.

ЛІТАРАТУРА

1. Олег Крошкін. Біяграфія [Электронны ресурс] // Олег Крошкін. Сайт художника. – 2004. – Режим доступа: <http://kroshkin.info/biography.html>. – Дата доступа: 02.11.2020.
2. Вакар, Л. «Вы хотите изящных картин – их есть у меня!» // Л. Вакар // Бюллетень Музея Марка Шагала. – 2009. – Вып. 16–17. – С. 25–30.
3. Олег Крошкін. За чашкой кофе [Электронны ресурс] // Олег Крошкін. Сайт художника. – 2004. – Режим доступа: <http://kroshkin.info/coffee.html>. – Дата доступа: 02.11.2020.
4. Корженевский, Г. Олег Крошкін: «Лица необщее выражение» [Электронны ресурс]. // Витебский курьер. – 2016. – 18 авг. – Режим доступа: <https://vkurier.by/68873>. – Дата доступа: 05.11.2019.
5. Цыбульский, М.Л. Крошкін Олег Владимирович / М.Л. Цыбульский // Регионы Беларуси: энцикл.: в 7 т. / редкол.: Т.В. Белова (гл. ред.) [и др.]. – Минск: Беларус. энцикл. імя П. Броўкі, 2011. – Т. 2: Витебская область, кн. 2. – С. 6–7.
6. Крупница, Н. Арт-проект «Магия цвета» известный витебский художник Олег Крошкін готовил специально для фестивального Витебска / Н. Крупница // Витьбичи. – 2018. – 18 июля.
7. Корженевский, Г. Олег Крошкін: художник, который никого не оставляет равнодушным [Электронны ресурс] // Народныя навіны Віцебска. – 2014. – 26 кастр. – Режим доступа: <https://vitebsk.cc/2014/10/26/oleg-kroshkin-hudozhnik-kotoryiy-nikogo-ne-ostavlyayet-ravnodushnyim>. – Дата доступа: 05.11.2019.
8. Корженевский, Г. Олег Крошкін: художник интуиции и карнавального мира [Электронны ресурс] // Витебский курьер. – 2015. – 13 авг. – Режим доступа: <https://vkurier.by/25158>. – Дата доступа: 05.11.2019.

Паступіў у рэдакцыю 20.01.2021

ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СТРУКТУРА АРХИТЕКТУРНОЙ ГРАФИКИ В КИТАЙСКОЙ КАРТИНЕ НЯНЬ-ХУА ПОСЛЕ XVII ВЕКА

Лю Хэйцзюнь

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск
Китай-Ханшанский педагогический университет (город Чаочжоу, провинция Гуандун)

Искусство китайских новогодних картин содержит сильную традиционную культурную информацию и имеет отличительные региональные особенности. Во время разработки картин китайского Нового года на заднем плане появились различные типы архитектурных образов. Традиционные китайские новогодние картины в основном изображают истории социальной жизни и обычаев. Архитектурные изображения развиваются вокруг сюжета и используют перспективу, чтобы показать многоуровневое пространство изображения. И так перспективное выражение используется в архитектурной графике в китайской картине нянь-хуа. В статье раскрывается пространственная композиция архитектурных изображений на нянь-хуа после XVII в., исходя из фона, композиции, перспективы на традиционных нянь-хуа, а также анализируются причины возникновения данного явления. В качестве репрезентативных работ известных новогодних картин «История западной палаты (пьеса, написанная Ван Шифу из династии Юань): встреча в храме Будды» и «С Новым годом, воссоединение семьи» сочетаются выразительные техники восточной и западной живописи. Пространственная структура картин показывает жизненную среду и духовные потребности людей в то время. Искусство архитектурных изображений на традиционных нянь-хуа впитало множество факторов, оно отражает традиционную народную культуру. Традиционные архитектурные образы могут служить образцами для современного пространственно-архитектурного дизайна.

Ключевые слова: китайская картина нянь-хуа, перспектива, пространство, образ, архитектура.

(Искусство и культура. – 2021. – № 1(41). – С. 24–29)

THE SPATIAL STRUCTURE OF ARCHITECTURAL GRAPHICS IN THE CHINESE NEW YEAR PAINTING AFTER THE 17TH CENTURY

LIU Hui-jun

Education Establishment “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk
China Hanshan Normal University (Chaozhou City, Guangdong Province)

The art of Chinese New Year paintings contains strong traditional cultural information and has distinctive regional characteristics. During the development of Chinese New Year paintings, various types of architectural images appeared in the background of the paintings. Traditional Chinese New Year paintings mainly depict stories of social life and customs. Architectural images are developed around the plot, and use perspective to show a multi-level space. And so the perspective expression is used in the architectural graphics of the Chinese New Year paintings. From the background, composition and perspective of traditional Chinese New Year paintings, the article reveals the spatial structure of architectural figures in Chinese New Year paintings after the 17th century, and analyzes the reasons for this phenomenon. The representative works of the famous New Year paintings are “The Romance of West Chamber (a play written by Wang Shifu of the Yuan Dynasty): Adventure in the Buddhist Temple” and “Happy Spring Festival, Happy Family Reunion” combines the expressive skills of Eastern and Western paintings. The spatial structure of the pictures shows the living environment and spiritual needs of people at that time. The architectural graphics in the traditional New Year paintings absorb a variety of artistic elements and express traditional folk culture. The image of traditional buildings can be used as a reference for modern architectural space design.

Key words: Chinese New Year paintings, perspective, space, graphics, architecture.

(Art and Cultur. – 2021. – № 1(41). – P. 24–29)

Адрес для корреспонденции: 1069923996@qq.com – Лю Хэйцзюнь

Китайские традиционные картины нянь-хуа, с одной стороны, представляют собой коммерческие изделия, с другой стороны, произведения искусства. Они вобрали в себя черты национальной культуры, продолжают традиции нравственности, служат быту людей. По мере изменения новых каналов коммуникации в современном обществе, а также под влиянием новых форм развлечений традиционные нянь-хуа постепенно исчезают из жизни народа. Предметом исследования в настоящей статье предстают нянь-хуа после XVII века. На основании обобщения результатов имеющихся исследований проводится анализ архитектурного пространства. Источники, использованные при написании данной публикации, рассказывают о композиции китайских нянь-хуа [1]; техниках нянь-хуа [2]; областях, связанных с нянь-хуа [3–9].

Цель исследования – изучение архитектурного пространства в традиционном китайском искусстве. После XVII века древние здания в традиционной китайской новогодней живописи ясно отображали архитектурную структуру пространства того времени, а также служили отправной точкой для изучения архитектурного пространства в традиционном китайском искусстве.

Нянь-хуа происходят из китайского народного искусства, они представляют собой произведения изобразительного искусства, создаваемые народными мастерами для отражения особенностей бытовой жизни, и используются для выражения пожеланий счастья, радости и веселья. Во время Нового года или других важных праздников люди размещают нянь-хуа в значимых местах снаружи или внутри домов, таким образом, данные картинки располагаются в каждом уголке городов и сел по всей стране. Источником содержания нянь-хуа предстает повседневная жизнь, основной сюжет в них выражен в сокращенной, обобщенной форме. Они отражают традиционную народную культуру и художественные устремления того времени. За примерно тысячу лет нянь-хуа прошли путь развития от объектов выражения поклонения природе, мифов и верований до предметов, используемых во время праздников, чтобы изгонять зло, просить о счастье, отводить несчастья, украшать обстановку. Нянь-хуа хранят в себе значительное количество сведений о китайской традиционной культуре.

Феномен перспективы в искусстве и архитектурном пространстве нянь-хуа. К среднему и позднему периоду династии Цин (1368–1911 гг.) искусство и техника создания цветных деревянных лубочных картин достигли пика

своего развития. Сюжеты нянь-хуа были очень разнообразны, они отражали каждую из областей жизни народа. По мере развития общества в нянь-хуа новой эпохи возникли новые стили, например, лунные календари (торговцы добавляли лунные календари и рекламу товаров к нянь-хуа), пропагандистские плакаты времен Войны сопротивления японским захватчикам, нянь-хуа Нового Китая и т.д. Во времена господства феодального мышления и информационной изоляции передача искусства нянь-хуа происходила между мастерами в одной местности, из-за чего в содержании, сюжетах, формах, цветах, узорах традиционных нянь-хуа определенного времени и района отчетливо просматриваются алгоритмизированные символы. Нянь-хуа различных регионов имеют отличительные особенности в области техник создания, смыслов и сюжетов, форм, стилей изображения, культурного содержания. К примеру, нянь-хуа из таких северных регионов, как Янлюцин в Тяньцзине, Уцянь в Хэбэй, Янцзябу в Шаньдуне, Чжусянь в Хэнани, Фэнсянь в Шэньси, отличаются грубыми линиями, мощным цветовым контрастом и гиперболичностью образов. Для южных же нянь-хуа из Фошань в Гуандуне, Чжанчжоу в Фуцзяни, Таньтоу в Хунани характерны тонкие линии, мягкие цвета, тщательная передача образов. В пространственном решении региональных нянь-хуа отражается бытовая атмосфера. Нянь-хуа лучше всего передают позитивное настроение и мировоззрение китайцев. Синергия метафор и гармонии различных образов воплощает стремления людей к лучшей жизни и отражает народную культуру китайской нации. В древние времена традиционные нянь-хуа были украшением для праздников, развешивание нянь-хуа в праздничный период – это народный обычай. В ранних нянь-хуа имелись элементы культа предков, природы, компоненты верований, в дальнейшем нянь-хуа стали использоваться для выражения людьми надежд на спокойствие, счастье, благополучие в Новом году (например, нянь-хуа из Таохуа в Сучжоу «Изображение дворца во время Нового года»). «Область распространения нянь-хуа в Китае очень обширна, в первую очередь, такие картинки с наиболее долгой историей, передающиеся довольно давно, с разнообразным содержанием, многочисленными формами, высоким художественным уровнем, многочисленные по количеству и охватываемым темам, относятся к стилям Янлюцин в Тяньцзине, Таохуа в Сучжоу, Вэйфан в Шаньдуне, Уцянь в Хэбэй» [2, с. 5]. В целом декоративная функция нянь-хуа становится все более популярной, а их

декоративные формы и особенности выражаются при помощи богатства сюжетов. Нянь-хуа Уцян из Хэбэй преследуют классический стиль в образах и линиях, цвета в них яркие и жизнерадостные, с мощным контрастом для подчеркивания атмосферы в основном сюжете. В Таохуа из Сучжоу линии и цвет предстают основными выразительными особенностями. Янцзябу из Шаньдун иллюстрируют множество сцен из деревенской жизни, как в изображениях, посвященных богам-хранителям входа, так и в нянь-хуа, темой которых является пожелание счастья, композиция картинок переполнена, в них нет пустого пространства. В нянь-хуа из Чжусянь чередуются грубые и тонкие линии, цвета выполняют декоративную функцию, их композиция симметричная и заполненная. Что касается нянь-хуа из Пинъяня и Синьцзяна, Шаньси, их сюжеты, содержание и стиль крайне разнообразны, пространственная композиция тщательно продумана, они обладают особой выразительной силой. В мифологических нянь-хуа Янлюцин из Тяньцзиня линии обладают изяществом гравюр, цвета яркие и нежные, такие картинки очень субъективны и имеют религиозную направленность.

Плотность линий в традиционных китайских нянь-хуа равномерна, они размашистые и энергичные, в новогодних картинках унаследован и продолжает передаваться принцип изобразительного искусства, согласно которому линии предстают основными выразительными средствами. Непринужденные линии в сочетании с украшениями подразумевают насыщенность цвета. В композиции визуального пространства по «закону трех далей» в традиционной китайской живописи применяются пустота, надписи, печати и рисунки для создания поэтизированных пространственных отношений, что позволяет расширить границы благоприятного смысла картины. Это дополнительное средство для выражения идеи и создания концепции нянь-хуа. Фокусная перспектива применяется к столам, стульям и зданиям на фреске Дуньхуана «Музыка и танцы» в династии Тан (618–907 гг.) [10, с. 197]. В эпоху Цин (1616–1911 гг.) отчетливо проявилась тенденция к непринужденному владению кистью в традиционной китайской живописи, она воплотилась в таких жанрах, как живопись гор и рек, цветов и птиц, а также бытовых картинах. Например, в традиционной портретной живописи использовались «восемнадцать линий» (восемнадцать способов написания картины) для отражения особенностей персонажа, а нянь-хуа унаследовали часть ранних техник по созданию портретов. «Новогодние

картинки с горничными выражают позитивные стремления, стремления к добру, имеют красивый внешний вид, их художественная ценность близка к ценности гохуа» [3, с. 271]. «Мир искусства Китая – это единая культурная система, его эстетические принципы находятся под влиянием китайской интеллигенции, также ограничивающей данный мир. Хотя в каждой области искусства присутствуют собственные традиции и эволюция, их основное ядро едино» [1, с. 115].

Под новыми нянь-хуа подразумеваются настенные и настольные календари, появляющиеся на рынке в последние 90 лет с момента образования Нового Китая. В основном они иллюстрируют сцены с участием персонажей, например, известных литературных произведений, народных преданий, героев культуры и спорта, животных, цветов и трав, людей, инновации, жизнь детей, события из жизни государственных руководителей, архитектурные изображения на них также присутствуют. Новые нянь-хуа унаследовали от традиционных радостные цвета и заполненную композицию, а также объединили традиционные выразительные средства из различных стилей, собрали воедино историю, идеи, эстетические чувства, вкусы, знания, чтобы проиллюстрировать современную жизнь, благодаря чему функции и идейное содержание нянь-хуа стали многоуровневым пространством. Новые нянь-хуа отражают текущие условия жизни людей, пропагандируют новое общество, новые идеи, новые нравы, новую жизнь, в то время они были наделены духом эпохи, соответствовали развитию политической ситуации в Китае того времени, до мельчайших подробностей воспроизводили революционные формы и характеристики тогдашнего времени. «Новые нянь-хуа начали развиваться под воздействием революционных художественных идей. Они иллюстрировали новую жизнь и новые идеи рабочего народа, а в сочетании с различными политическими задачами играли пропагандистскую и образовательную роль» [4, с. 7]. Благодаря развитию типографского дела важность техник исполнения линий начала ослабевать, однако начала усиливаться выразительная роль цветов. «Такие жизненные обстоятельства и социальный фон помогли в популяризации и развитии нянь-хуа» [5, с. 136]. Нянь-хуа могут отразить духовный облик и эстетические потребности людей различных эпох, техники их создания тесно связаны с бытом, архитектурным дизайном того времени. В формах выражения нянь-хуа династии Цин (1616–1911 гг.) были заимствованы элементы западной живописи (нянь-хуа из Янлюцина, Тяньцзиня и Сучжоу).

Сравнение традиционных и новых нянь-хуа. В новых нянь-хуа существуют огромные отличия в области художественного языка, культурной концепции, гуманистических идей, например, в традиционных одномерных нянь-хуа трудно было объективно воссоздать портрет, а на большинстве новых нянь-хуа присутствуют трехмерные изображения, они могут воссоздавать портреты довольно реалистично. Традиционные нянь-хуа сочетают в себе декоративность, описание людей, пейзажей и чувств, просто и гиперболизированно иллюстрируют радость, счастье, благополучие, изображения людей на них прекрасны. Новые нянь-хуа описывают реальные события, политику и власть, воспевают героев, поощряют любовь к труду и смелое сопротивление гнету, выражают сочувствие несчастной судьбе. Искусство традиционных нянь-хуа пустило корни в народной культуре, оно вмещает также заимствованные художественные формы, на него повлияли традиционные верования, светская жизнь, местная культура. Новые нянь-хуа же попали под влияние атмосферы эпохи, политической ситуации, развития типографских технологий. Пространственное выражение нянь-хуа обладает особым формальным языком, это одна из форм выражения образов на картине. Пространственная структура нянь-хуа формируется посредством архитектурного фона, композиции и перспективы.

Анализ композиции в искусстве и архитектурном пространстве нянь-хуа. В традиционных нянь-хуа используются символы, гиперболы, трансформации, сравнения, омофоны, аллегории для выражения их глубинного смысла. Среди средств создания нянь-хуа можно выделить линии, цвета, композицию, архитектурные образы в нянь-хуа иллюстрируют горячую любовь людей к жизни. Благодаря нянь-хуа мы можем увидеть региональные обычаи и архитектуру, нянь-хуа превратились в исторический памятник. Образы нянь-хуа стали живым правдивым описанием духа народных масс или отдельных личностей. Например, праздничные нянь-хуа, нянь-хуа с изображениями красавиц и детей, а также религиозных деятелей обычно иллюстрируют воссоединение семьи, радость, счастье, сцены жертвоприношений духам и другие ценные народные обычаи, благодаря чему они имеют определенную историческую глубину и важность.

В качестве фона на нянь-хуа, посвященных обычаям, после XVII века начали появляться изображения различных зданий, в основном для иллюстрации локации действий людей или событий. Данные рисунки имеют

самостоятельную изобразительную ценность или декоративную функцию подчеркивания переднего плана или изображений людей. Например, на нянь-хуа «Рисунок с изображением множества детей», «Храм Цзиньшань», «С праздником юаньсяо», «Пожелание абсолютного счастья» одновременно с использованием комбинации линий и поверхностей для иллюстрации образов на картине проявляется феномен перспективы со множеством точек ее исхода. На нянь-хуа «Храм Ганьлу» посредством архитектуры оттеняются образы людей, а четыре угла и иные изображения украшены, чтобы подчеркнуть тему картинки. В некоторых нянь-хуа на тему оперных произведений применяются как реалистичные способы изображения, так и аллегории, а размещение зданий на фоне оттеняет сюжет, например, на нянь-хуа «Начало развилки», «Мать Мэн-цзы воспитывает сына». На нянь-хуа на политическую тему при помощи простого архитектурного фона оттеняются герои с выдающимися образными характеристиками, так сформировались отличные от остальных нянь-хуа художественные особенности. В изображении зданий на нянь-хуа художники опираются на западные понятия о перспективе. «Это является доказательством того, что после проникновения западной живописи в Китай в начале эпохи Цин она была поглощена народной культурой и получила в ней свое развитие» [6, с. 215].

В традиционных нянь-хуа мастерски использовались расстояния между объектами на картине, совмещение объектов, перекрытие одними объектами других, наложение одних объектов на другие, а также соотношение объемов объектов для организации композиции, чтобы собрать воедино на одной картине время, место и сюжет истории. Например, как на нянь-хуа из Таньтоу «Женитьба мыши», имеющей ярко выраженные культурные особенности, характерные для нянь-хуа из Хунани, сцена женитьбы обширная, движений и действующих лиц довольно много. Для этого требуется, чтобы простые и гиперболизированные образы были искусно распределены на картине, формируя эффект наполненности композиции. В нунь-хуа из Янлюцин, посвященных народным обычаям, горничным, детям, и пейзажных нянь-хуа перспектива направлена в зрительный центр картин, посредством размера образов на нянь-хуа передаются отношения между высшим и низшими классами, чтобы с первого взгляда было понятно, кто на картине главный герой, а кто второстепенный. В композиции нянь-хуа на тему народных преданий и мифов прида-

ется еще большее значение согласованности и размещению объектов, украшения их наполнены смыслом, поскольку художники на таких нянь-хуа передавали отношения близко-далеко, впереди-сзади с субъективной и объективной точек зрения, а не с опорой на фокусную или рассеянную перспективу. На новых нянь-хуа появилось довольно много персонажей в движении, поэтому в их композиции легче выделить главное действующее лицо. Для создания композиции художники использовали такие приемы, как наложение, вставка, сочетание пустого и полного, густого и разреженного, схождения и расхождения, покоя и движения. Кроме того, в традиционных нянь-хуа для компенсации недостатков композиции могли использоваться исправление, размежевание и разграничение, пространство картины могло разрезаться при помощи зрительного или геометрического центра для наращивания привлекательности образов и обстановки произведения, что стало прочной художественной основой для развития нянь-хуа. Существует 30 видов традиционных нянь-хуа, например, подарочные, вертикальные, веерообразные, имеющие вид календарей, крепящиеся на двери, нянь-хуа с пожеланиями счастья, картинки с бумажными узорами и т.д. [7, с. 109–115], они также имеют свои принципы размещения объектов. К примеру, на сычуаньских нянь-хуа из Мянчжу большое значение придается симметричности композиции, они имеют сильный цветовой контраст, а также множество форм выражения.

Перспектива на китайских нянь-хуа может быть связанной с одной точкой (параллельная перспектива), с двумя точками (угловая перспектива), тремя точками (наклонная перспектива) или рассеянной. В нянь-хуа из различных местностей часто одновременно применяется множество способов построения перспективы, чтобы обобщить содержание картин, тесно связанных с реальными событиями, проиллюстрировать радостные происшествия и мифологические рассказы, воспеть жизнь, судьбу, выразить положительное отношение людей к жизни. Из-за ограничений законов перспективы картина будет иметь линию горизонта, линию земли и одну или несколько точек перспективы. Поскольку расположение, угол, направление, расстояние точек перспективы могут отличаться, художественные образы на картинах подвергаются различным зрительным изменениям. На крупных нянь-хуа люди и объекты могут перекрывать друг друга, могут быть разбросаны в беспорядке на переднем и заднем плане, а окружающие их здания могут располагаться фоном на картине

в соответствии с различными законами перспективы. Для некоторых зданий применяется аксонометрическая боковая проекция или метод угловой перспективы, для большинства же сооружений используется перспектива с одной точкой, поэтому они закрывают или, напротив, оттеняют окружающие предметы. К тому же размещение объектов при помощи нескольких точек перспективы сформировало характерный для китайских нянь-хуа и традиционных монохроматических полотен эффект рассеянной перспективы.

На нянь-хуа, посвященных народным обычаям, схожий с традиционными изображениями зданий визуальный эффект формируют горизонтальные и вертикальные линии архитектурных объектов, создаваемые линиями и цветами, основная тема нянь-хуа выражается через фокусную перспективу и многоуровневость пространства. К примеру, на нянь-хуа на мифологическую тему «Стакан-бабочка» и исторической нянь-хуа «Повторное попадание в тюрьму» посредством перспективы картины взгляд наблюдателя привлекается к другой истории. Мастера из Янлюцина в Тяньцзине и Таохуа в Сучжоу времен династии Цин, продолжая использовать стили линий портретной живописи эпохи Сун, начали внедрять некоторые западные техники, так возникли контраст света, тени и фокусная перспектива, что стало прогрессом и развитием искусства создания нянь-хуа. На мифологических нянь-хуа и нянь-хуа с благоприятными пожеланиями образы обобщаются, отсеиваются, komponуются и обобщаются в соответствии с принципами перспективы для достижения эффекта наличия духа и формы и выражения чувств художника. Феномен перспективы на нянь-хуа «Храм Цзиньшань» заключается в том, что декоративные узоры нарушают сегментацию картины между образами, что отражает поклонение жизни. Например, «Западный флигель, Неожданная встреча», автор неизвестен, конец эпохи Цин (1368–1911 гг.), стиль Янлюцин, 13.2*19.4 см, нарисовано и раскрашено, коллекция городского музея Кобе [8, с. 001–007]. Сюжет нянь-хуа «Западный флигель, Неожданная встреча» восходит к драме Ван Шифу «Западный флигель» (эпоха Юань, 1206–1368 гг.), предположительно написанной в 1295–1307 гг., в пьесе рассказывается о любви Чжан Шэна и Цуй Инъин. Линии на данной нянь-хуа не детальные, изображение грубое и простое, техника незамысловатая, для отражения настроения героев используется реалистичный метод изображения. «Радость на Новый год, Семья в мире и благополучии», магазин картин Дай Ляньцзэн Цзинцзи, конец

эпохи Цин (1368–1911 гг.) (Янлюцин, Тяньцзинь), 61*107 см, коллекция государственного музея Эрмитаж в Санкт-Петербурге [9].

Среди сюжетов нянь-хуа неизбежно присутствуют праздничные события. Сцены праздников на нянь-хуа превратились в место слияния времени и пространства, имеющее многоуровневые смыслы. Нянь-хуа появляются во всех уголках зданий, такие картинки поднимают праздничную атмосферу до небывалых высот, их связь со зданиями очень тесна. Конструкция традиционных зданий в Китае сложная, она имеет очевидный иерархический порядок. Когда нянь-хуа наклеивают в определенное место в соответствии с идеями фэншуй, например, вешают на двери, окна, размещают в залах, спальнях и на столах в комнатах, это расширяет скрытый смысл остальной обстановки. Источником сюжетов нянь-хуа являются обычаи, такие картинки вобрали в себя множество техник выражения. По сюжетам, одежде и украшениям персонажей, особенностям архитектуры можно судить об историческом периоде и региональных особенностях, представленных на нянь-хуа. Рассказы, иллюстрируемые нянь-хуа, имеют глубокий общественно-исторический фон, отражают идеи и жизнь людей, из поколения в поколение передают выдающуюся китайскую культуру, посредством художественного языка осуществляют обучение, не позволяя забыть свои корни и родину. В нянь-хуа с благоприятными пожеланиями композиция представляет собой открытое пространство, предметы и пространство на картинке дополняются зданиями и персонажами, композицию отличает сочетание схождения и расхождения, благодаря чему живо передается атмосфера места событий.

Заключение. В обществе, где основным видом производства было сельское хозяйство, наука и техника находились на довольно отсталом уровне, в народных обычаях и концепциях, касающихся нянь-хуа, реальная жизнь идеализировалась, а во время важных праздников осуществлялись поклонения предкам и природе, проводились моления о счастье и защите от злых сил, в таком случае нянь-хуа играли роль стандартизации общественных принципов. Скрытый смысл пространства нянь-хуа очень глубок, изображения включают графическое архитектурное пространство, художественное пространство нянь-хуа зависит от художественного языка

изобразительного искусства. Изображения зданий на картинах оттеняют образы персонажей. В композиции пространства нянь-хуа объединились техники выражения восточной и западной живописи, живо отражая ситуацию в обществе. На традиционные изображения зданий можно ссылаться в пространственном дизайне архитектурных рисунков. Нянь-хуа развешивают в ключевых местах зданий, они передают надежду людей на лучшее. На нянь-хуа изображается реальное социальное архитектурное пространство, особое архитектурное пространство является продолжением народной культуры. Искусство традиционных китайских нянь-хуа похоже на энциклопедию, подобные картинки отражают стремления людей к прекрасному и жажду успеха, они обладают высокой культурной и художественной ценностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. 韩玮, 中国构图图艺术, 济南: 山东美术出版社, 2010, 155页 = Хан, Вэй. Композиционное искусство в картине нянь-хуа / Вэй Хан. – Цзинань: Шаньдунское художественное издательство, 2010. – 155 с.
2. 张春峰、施邦华、张文学, 年画技法, 石家庄: 河北美术出版社, 1982, 5页 = Чжан, Чуньфэн. Техника в рисовании Нового года / Чуньфэн Чжан, Банхуа Ши, Вэньсюэ Чжан // Шицзячжуан: Издательство изобразительного искусства Хэбэй, 1982. – 5 с.
3. 霍清康, 中国经典年画, 郑州: 河南文艺出版社, 2010, 271页 = Хуо, Цинлянь. Серия книг народной классической культуры: Китайская классическая картина нянь-хуа / Цинлянь Хуо. – Чжэнчжоу: Литературно-художественное издательство в Хенан, 2010. – 271 с.
4. 张映雪, 杨柳青木刻年画选, 北京: 中国古典艺术出版社, 1957, 7页 = Чжан, Инсюэ. Ксилография в картине нянь-хуа / Инсюэ Чжан, Люцин Ян. – Пекин: Китайское издательство классического искусства, 1957. – 7 с.
5. 张道梁, 天津年画百年, 天津: 天津人民美术出版社, 2004, 136页 = Чжан, Даолян. Картина нянь-хуа сто лет назад в Тяньцзинь / Даолян Чжан. – Тяньцзинь: Издательство Тяньцзиньского народного изобразительного искусства, 2004. – 136 с.
6. 王树村、王海侠, 年画, 北京: 文化艺术出版社, 2012, 215页 = Ван, Шуцунь. Картина нянь-хуа / Шуцунь Ван, Хайся Ван. – Пекин: Издательство искусства и культуры, 2012. – 215 с.
7. 徐艺乙、陈健, 木板年画, 济南: 山东科学技术出版社, 1997, 109–115页 = Сюй, Ийи. Деревянная картина нянь-хуа / Ийи Сюй, Цзянь Чэнь. – Цзинань: Шаньдунское научно-техническое издательство, 1997. – С. 109–115.
8. 冯骥才, 中国木板年画集成·日本藏品卷, 北京: 中华书局, 2011, 001–007页 = Фен, Сюэцай. Китайская новогодняя интеграция живописи: японская коллекция / Сюэцай Фен. – Пекин: Книжная компания Чжунхуа, 2011. – С. 001–007.
9. 冯骥才, 中国木板年画集成·俄罗斯藏品卷, 北京: 中华书局, 2009年 = Фен, Сюэцай. Китайская новогодняя интеграция живописи: русская коллекция / Сюэцай Фен. – Пекин: Книжная компания Чжунхуа, 2009.
10. 张德利, 中国民俗画通史, 石家庄: 河北美术出版社, 2016, 197页 = Чжан, Дели. Общая история китайской фольклорной живописи / Дели Чжан. – Шицзячжуан: Издательство Хэбэй Файн Артс, 2016. – 197 с.

Поступила в редакцию 31.08.2020

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ ЕВЫ/МАРИИ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ КУЛЬТУРЕ

Васильева В.В.

Учреждение образования «Полоцкий государственный университет», Новополоцк

Статья посвящена женскому образу в средневековой культуре. Образ здесь стоит понимать как отражение социальных, морально-нравственных, эстетических взглядов эпохи, которые в свою очередь регламентируются устоявшимся религиозным восприятием социально-общественного сознания. В средневековой культуре, опирающейся на религиозные каноны и догмы, обозначаются два основных женских образа (Евы, Марии). Данные образы соотносятся с основополагающими событиями, происходящими и описанными в библейском писании. Таковыми событиями являются изгнание из рая Адама и Евы и рождение Младенца Иисуса. В зависимости от представленной репрезентативной практики и выстраивается дуализм подачи женского образа. Антиномичность образа Евы и противопоставленного ей образа Марии четко прослеживается в средневековой культуре. В данных образах противопоставляется греховность, которой наделялась Ева, и святость, чистота и непорочность Марии. Образы Евы и Марии являются ключевой репрезентативной основой не только для средневековой культуры, но и для современной культурной практики.

В исследовании рассматриваются образы женщины, выделяемые средневековой культурой и искусством, в том числе кратко затрагивается вопрос об образах Евы и Марии в нынешнем изобразительном искусстве Беларуси. К репрезентации образа женщины в данном контексте обращаются многие современные белорусские художники, среди которых З. Литвинова, Г. Ващенко, А. Концуб, Е. Шлегель, В. Концедайлов, Г. Дроздов, А. Изоитко, О. Евдокименко, Н. Шоповалова и пр.

Ключевые слова: женский образ, средневековая культура, образ Евы, образ Марии.

(Искусство и культура. – 2021. – № 1(41). – С. 30–34)

FEMALE IMAGES OF EVE/MARIA IN MEDIEVAL CULTURE

Vasilyeva V.V.

Education Establishment “Polotsk State University”, Novopolotsk

The article is devoted to the female image in medieval art. The image here should be understood as a reflection of the social, moral and ethical, aesthetic views of the era, which, in turn, is regulated by the established religious perception of social consciousness. In medieval culture, which is based on religious canons and dogmas, two main female images are designated: of Eve and of Maria. These images are associated with the fundamental events taking place in the Old and New Testaments. These are: the expulsion of Adam and Eve from paradise and the birth of Baby Jesus. Depending on the presented representative practice, the dualism of the representation of the female image is built. The antinomy of the image of Eve and the image of Maria, opposed to her, is clearly traced in medieval culture. These images contrast the sinfulness with which Eve was endowed and the holiness, purity and integrity of Maria. These images are a key representative basis not only for medieval culture, but also for the contemporary cultural practice.

The article contains images of a woman, identified by medieval culture and art, including a briefly reviewed issue about the images of Eve and Mary in the contemporary visual arts of Belarus. Many contemporary Belarusian artists turn to the representation of the image of a woman in this context, including: Z. Litvinova, G. Vashchenko, A. Kontsub, E. Schlegel, V. Kontsedailov, G. Drozdov, A. Izoitko, O. Evdokimenko, N. Shopovalova, etc.

Key words: female image, medieval culture, image of Eve, image of Maria.

(Art and Cultur. – 2021. – № 1(41). – P. 30–34)

В средневековой культуре статус женщины определялся «особой» ролью женщины, что было связано с довлеющим авторитетом института церкви. Если в эпоху первобытного мира и эпоху Древнего мира наблюдается

сакрально-мистическое отношение к женщине, ее образу, устанавливается значимость ее в обществе, то эпоха средневековья рассматривает женщину с точки зрения религиозных догм, которые определяют ее предназначение

Адрес для корреспонденции: VVeronikaVasilyeva@yandex.by – В.В. Васильева

и дают конкретные характеристики ей как индивиду. «Центральным идеологическим институтом в средневековой Европе выступает церковь, стало быть, мировоззренческие ориентиры культуры задаются преимущественно клиром» [1, с. 133].

Живопись эпохи средневековья стремится показать возвышенное и духовное начало, изображаются сюжеты из библейского писания.

Согласно М.А. Можейко данная эпоха наполнена антифеминистской направленностью, что выражается во всеобщем отношении к женщине и постулировании женской греховности, нечистоты и порочности. Сексуальность женщины трактуется неоднозначно, она рассматривается в качестве запретного плода для мужчин средневековья. Женщину обвиняют в искусительстве, ссылаясь на ее сексуальность, которую институт церкви провозгласил греховным началом. «Выступая в глазах мужчин-праведников носителем сексуальности, против их воли и желания в силу самого факта своего существования мешает им реализовать свою праведность», — отмечает М.А. Можейко [1, с. 133].

Женский образ, репрезентирующий в средневековом искусстве, представлен с двух противопоставленных друг другу позиций. Одна позиция, рассматривающая женский образ как греховный, образ соблазнительницы, а другая равнопротивоположная, характеризующая образ женщины как образ, наделенный святостью, чистотой и непорочностью Девы Марии. В нашем исследовании будут рассмотрены два образа — Евы и Марии, наиболее часто встречающихся в репрезентативной практике средневекового искусства.

Цель статьи — проанализировать репрезентацию святости и греховности в женских образах средневековой культуры, обозначить ключевые образы женщины, выделяемые данной культурой.

Репрезентация образа Евы в средневековой традиции. В раннехристианской литературе, как утверждает Т.Б. Рябова, рассматривается вопрос о женской природе, где женский образ ассоциируется с образом грешной женщины. Отмечается, что природа женщины грешна, так как именно женщина склонила Адама к первородному греху. Тенденция, где Ева является грешницей, получает наибольшую популярность в XI веке. Однако, несмотря на распространенное мнение о том, что Ева и все женщины, произошедшие от нее, названные Евиным племенем, грешны меньше, чем Адам, опровергается теологами. В качестве довода о греховности не только Евы,

но и Адама приводятся высказывания о том, что Ева не смогла противостоять самому дьяволу в лице змея, а Адам не смог отказаться от предложения Евы вкушать запретный плод. Таким образом, подчеркивается слабость и ведомость Адама. Амвросий, доказывая невиновность Евы, пишет: «Мужчина и женщина различны не душой, а лишь телом, биологическими функциями» [2, с. 109]. В данном случае речь идет о понятии гендера, которое не было определено указанной эпохой. Несмотря на подобное утверждение, стереотип о греховности Евы закрепляется в искусстве и культуре средневековья, выступает универсальным представлением о сущности женщины. Т.Б. Рябова отмечает, что в трактовке средневековой культурной традиции, в писаниях святых отцов женщина определяется как слабый, несовершенный пол, а сторонники, представляющие другую позицию образа, где Ева не является таковой, делают это исходя из тезиса о ее слабости.

Противостояние телесного и духовного крепко закрепилось в текстах библейского писания, где Адам наделялся духовной сущностью, а Ева рассматривалась с позиции телесной. Причиной такого сущностного разделения на категории телесного и духовного является эпизод в Библии, где Ева, поддавшись соблазну, сорвала плод с дерева познания. Считается, что таким образом тело взяло верх над душой. Важно понимать, что момент, когда Ева вступила в диалог со змеем и поддалась его обольщению, является отправной точкой для утверждения статуса грешницы и искусительницы. К.Г. Кудрявцева пишет, что во многих религиозных текстах «происходит сближение образов женщины и змея, их наложение друг на друга» [3, л. 171]. Исследователь также упоминает о том, что змей имел привлекательную внешность и иногда репрезентировался в женском обличье. Примером такой репрезентации может выступать фреска «Грехопадение Адама и Евы», выполненная Микеланджело Буонаротти. Также в качестве примера может быть рассмотрена картина «Грехопадение» Хуго Ван дер Гуса. Образ змея очеловечивается и сопоставляется с женским образом, что свидетельствует о репрезентации слияния двух образов воедино, и это впоследствии приводит к одной из трактовок образа Евы как искусительницы и великой грешницы.

В VI веке возникла иконографическая модель изображения Евы, созданной из ребра Адама. Примерами такого рода изображений являются мозаика собора в Монреале XII века «Сотворение Евы»

и изображение, выполненное Святым Амвросием Гексамером «Ева выходит из ребра Адама» XII века. Данная иконографическая модель изображения Евы использовалась в качестве иллюстрации образа Евы как вторичного, подчиненного мужчине [4, с. 28]. В современном изобразительном искусстве Беларуси к такой схеме обращается Е. Шлегель. Художница изображает Еву, рождающуюся из ребра Адама.

В высоком средневековье преобладающей остается патриархальная социальная система, к тому же стоит учитывать крепкие религиозные традиции и немаловажное значение церкви и церковных обрядов, которые формировали систему ценностей и влияли на образ как женщины, так и мужчины в пространстве социума, образ Евы и его неопровержимая греховность не являются исключением.

Интересным является факт этимологии имени Евы, который описывается в книге «Молчание средних веков», где имя Евы трактуется в двух значениях, одно из которых «жизнь» [4, с. 32]. Отмечается, что не все религиозные тексты представляют образ Евы не так язвительно. В упомянутой книге дается прямое тому доказательство: «В тексте знаменитого гимна, датирующегося IX столетием, имя Ева является анаграммой слова “Ave”, приветствия, с которой Архангел Гавриил обратился к “новой Еве (Марии)”» [4, с. 32]. Таким образом, автор подводит к тому, что образ Евы выступает как формула, переходящая к образу Марии. Без семени растения не образуется росток, так без Евы образ Марии был бы неполным и незавершенным, не имел такой значимости. «Смерть через Еву – жизнь через Марию» [4, с. 32]. Один образ порождает другой.

В средневековой культуре, кроме образа женщины-искусительницы (Евы) и женщины Царицы-Небесной (Марии), представлен образ женщины-прощенной грешницы (монахини) [4, с. 46]. Выделяемый образ женщины-прощенной грешницы характеризует и уточняет круг сложившихся образов, где выстраивается параллель, в которой прослеживается цепочка взаимосвязей: греховность Евы, святость Марии, прощение и искупление грешного начала через служение Богу.

С XIII века греховность Евы подвергалась сомнению, а вместе с тем и утверждение из «Книги бытия» о том, что «анатомические особенности женщины выступают доказательством» подчинения мужчины женщине [4, с. 54]. Связан данный факт с развитием медицины и пристальным изучением процесса зачатия, в ходе чего выяснилось, что «мужское

семя является главным в процессе зачатия ребенка» [4, с. 48]. Фома Аквинский и Августин Блаженный утверждают, что первородный грех передался через мужчину и его семя.

Исследователь Т.Б. Рябова пишет: «Для понимания средневекового взгляда на женщину необходимо отдавать отчет в том, что грехопадение, дьявол, женщина и сексуальность представлялись культуре того времени как нечто тесно взаимосвязанное» [5, с. 129].

Изобразительное искусство основывалось и подчинялось церковным канонам, все произведения, с которыми работали художники, разрабатывались для храма и храмовых стен. Женский образ, представляемый в рамках религии, выстраивался и описывался по принципу библейских сюжетов и евангельских текстов. В период средневековья распространена трактовка о греховности женщины. Данное утверждение подкрепляется сюжетом из библейского писания «Изгнание из рая», где рассказывается, как Ева первой сорвала плод с древа познания добра и зла, далее искусив Адама. После изгнания из рая Ева стала носителем первородного греха, передавая его из поколения в поколение девушкам. «В глазах Средневековья *дочери Евы* – не только средоточие, но и источник иррадирующего греха, от которого даже праведнику нет спасенья», – отмечает М.А. Можейко [1, с. 131].

Образ «греховной» Евы, сложившийся в указанный период, выступает одним из образов, который трансформировавшись, преобладает и в современном изобразительном искусстве. Данный образ интерпретируется многими художниками в их произведениях в различных трактовках, где Ева изображается не только в «греховном образе», но и в образе романтической, современной и размышляющей девушки (З. Литвинова, Е. Шлегель, А. Концуб, В. Концедайлов, О. Евдокименко, Н. Шоповалова и пр.). Интересным является взгляд на расшифровку имени Евы в исследовании К.Г. Кудрявцевой. Рассматривая происхождение имени Евы, ученый определяет параллели не только с библейской средневековой трактовкой, но и шумерской. Также она отмечает перевод имени Ева как «Хава», имеющего такие варианты перевода как «ребро», «дающая жизнь» и трактовку «змей», от которого и начались все страдания Евы [3]. Однако не только образ Евы подается как греховный, но и в целом характеристика женщины средневековья базируется на негативных высказываниях и описаниях о женщине как индивиде крайне омерзительном и порочном, готовом на любые опрометчивые проступки. Интересной является теория

о антифеминистской фобии, которую выдвигает М.А. Можейко. Она пишет о том, что статус мужчины и женщины различен в данную эпоху и женщина является своего рода угрозой для мужчины, причиной тому являются ее сексуальность, а также религиозные догматы и проповеди о несостоятельности, лживости и порочности, которые активно продвигаются в общественное сознание. Стоит учитывать и тот факт, что в эпоху Средневековья общество не имело достаточного образования и поступающая информация получалась из церковных проповедей и их пересказов, это способствовало утверждению и закреплению порочного статуса за женщиной. «Антифеминизм Средневековья», как резюмирует М.А. Можейко, является «наиболее распространенной средневековой фобией, выражающей общий страх Средневековья перед сексуальностью, и боязнью женщины» [1, с. 130].

К.Г. Кудрявцева отмечает, что одним из образов, рассматривающих женщину как порождение зла, выступал образ «о страшной змее или пиранье, живущей в женской утробе». Из-за этого женщина становится смертельно опасной для мужчины. Этот мотив является частью обширной группы мифологических сюжетов о *vagina dentata* (зубастом лоне) [3, л. 57]. М.А. Можейко говорит, что «в средневековом искусстве распространен мотив искушения святого: дьявол пытается ввести его в соблазн, посылая к нему женщину» [1, с. 133].

Образ Марии в средневековой культуре. Образ Марии трактовался не только как безгрешный, чистый образ, но и как образ Марии-матери. А.А. Квитко утверждает, что «в христианской картине мира один из самых востребованных архетипов – это образ Богородицы, Девы Марии» [6, с. 109]. С XIII по XV век наиболее распространенным изображением с образом Марии является образ оплакивающей своего Сына женщины (скорбящей Марии). Сцена со скорбящей Марией, в искусстве названной «Пьета», изображалась художниками эпохи Возрождения. После XV века сюжет Пьеты распространился в Европе.

Женщина в средневековой культуре и социальном пространстве, несмотря на представленные образы, рассматривалась как продолжательница рода и никак иначе, и женская физиология была тому доказательством. Другие аспекты женского тела виделись как греховные и порочные. С появлением различных трактатов о физиологии женского тела, его функциях и процессе зачатия, беременности

и деторождения возникали горячие споры и вопросы о непорочном зачатии Марии, ее святости и духовности. Высказывались предположения, что Мария была свободна от первородного греха и поэтому могла зачать и воспроизвести на свет Сына Божьего.

Женский образ в искусстве средневековья представлен образом Девы, который наделяется тогдашней культурой различными характеристиками. Ключевыми образами Девы, абстрактной оболочки женской сущности, выступают образы из Священного Писания – Евы и Марии, встречаются сюжеты с изображением Юдифи. Образ Евы трактуется как образ греховного начала, а Марии – как образ святости, непорочности. Выделяются такие типы образов, как женщина-соблазнительница, женщина-ведьма, дочери Евы, характерный греховный образ для эпохи средневековья, образ Марии. Распространенным образом святости, характеризующим данную эпоху, является образ Богоматери, который раскрывают различные сюжеты с ее изображением. Данный образ имеет положительный контекст, выступает образом священным, непорочным, особо почитаемым в культуре средневековья. В средневековой христианской традиции образ Богоматери встречается в таких библейских сюжетах, как рождение Марии, благая весть, бегство в Египет с Иосифом и т.д. В иконописи известны следующие сюжеты с изображением Богоматери: Владычица, Семистельная, Неопалимая купина и т.д. Каждый сюжет наделяется определенным сакральным смыслом, зависящим от изображаемого события. Однако образ Богоматери остается неизменно священным и непорочным. Богоматерь изображается в строгих одеяниях с покрытой головой и длиной накидкой, покрывающей все ее тело. Обнажены только лицо и руки. Данный образ в христианской традиции является прообразом святости, духовности и девственности (безгрешности). «Ее лик освещается глазами, они – зеркало души и контакт с молящимися», – отмечает Д.Н. Белова [7, с. 23]. Противопоставление земного и небесного образа женщины тесно граничит в период эпохи Средневековья. Данное разделение указывает на культурный перелом эпохи, ориентированность и приверженность религиозным традициям, когда свято чтится образ Богоматери, который сочетает в себе образ богини-матери, почитаемый предыдущими эпохами, девственницы, заступницы, всеобъемлющего смирения.

В современном изобразительном искусстве художники также обращаются к репрезентации образа женщины через сюжеты,

в которых изображается Мария. Образ Марии трактуется художниками как образ чистой Матери (Н. Дундин, А. Изоитко, Г. Ващенко, Я. Исачева).

Заключение. Репрезентация образа женщины в средневековой культуре тесно взаимосвязана с теоцентрическим (религиозным) объяснением окружающего мира. Религиозные тексты и трактаты, а также институт церкви во многом установили статус и положение женщины в средневековом обществе, способствуя формированию определенного типа образов: греховного (Евы) и святого (Марии). С одной стороны, в образе Евы, созданном средневековой культурой, четко прослеживаются греховность и обольстительность женщины, ее порочность и нечестивость. С другой стороны, образ Марии как образ, в котором женщина выступает прообразом святой женщины, искупившей все совершенные грехи. Образ Марии в данном случае выступает прообразом чистой, непорочной, благочестивой женщины. Образы Евы и Марии рассматриваются средневековой культурой как два отличных друг от друга образа. Однако стоит понимать, что они одновременно связаны между собой чередой событий Священного Писания. Факт грехопадения и изгнания из рая Адама и Евы, в конечном счете, исторически приводит к рождению и появлению Марии.

Репрезентация образов Евы и Марии в культуре, а также в изобразительном искусстве, основывается на взглядах данной эпохи, что прослеживается в литературе и искусстве.

К этим образам в современном изобразительном искусстве проявляется значительный интерес. Многие белорусские художники обращаются к репрезентации образа Евы и Марии в своем творчестве. В репрезентации женского образа Евы художники затрагивают темы греха и демонического начала, тему нежной, невинной и романтической Евы (до того, как она сорвала плод), тему единства полов и противопоставления между мужчиной и женщиной, тему сегодняшней женщины-Евы. Образ Марии трактуется нынешними белорусскими художниками как образ чистой Матери.

ЛИТЕРАТУРА

1. Можейко, М.А. Женщина глазами средневековой культуры: антифеминизм как фобия / М.А. Можейко // Журнал Белорусского государственного университета. Социология = Journal of the Belarusian State University. Sociology. – 2017. – № 2. – С. 128–138.
2. Tavard, J.H. Woman in Christian Tradition / J.H. Tavard. – Notre Dame, 1973.
3. Кудрявцева, К.Г. Образы мировой мифологии в откровении Иоанна Богослова: дис. ... канд. культуролог. наук: 24.00.01 / К.Г. Кудрявцева. – М., 2015. – 337 л.
4. История женщин на Западе: в 5 т. Т. II: Молчание Средних веков / под общ. ред. Ж. Дюби и М. Перро; под ред. К. Клапш-Зубер; пер. с фр. под ред. Р.А. Гимадеева; науч. ред. пер. Н.Л. Пушкарева. – СПб.: Алетейя, 2009. – 512 с.: ил. – (Гендерные исследования).
5. Рябова, Т.Б. Женщина в истории западноевропейского Средневековья / Т.Б. Рябова. – Иваново: Издательский центр «Юнона», 1999. – 212 с.
6. Квитко, А.А. Христианский архетип Богоматери в изобразительном искусстве / А.А. Квитко // Вестн. Казанск. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 2. – С. 109–113.
7. Белова, Д.Н. Взаимосвязь наготы, телесности и духовности женского образа в живописи / Д.Н. Белова // Манускрипт. – 2017. – № 10-2(84). – С. 21–26.

Поступила в редакцию 23.12.2020

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО СОСТОЯНИЯ И БУДУЩЕГО ГОРОДСКОГО ДИЗАЙНА В КИТАЕ

Тан Цяньцзянь

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

В статье сделан обзор интерпретаций статуса городского дизайна в Китае с юридической точки зрения и с точки зрения предметного образования. Для сравнения описано состояние городского дизайна за рубежом. Обозначены направления исследований будущих тенденций в городском дизайне Китая, в том числе рассмотрены перспективы развития городского дизайна и сделан анализ идей, существующих за рубежом, а также проведен анализ идей отечественных (китайских) ученых. Предпринята попытка описать будущие методы исследования городского дизайна Китая. Выдвинуто предположение, что исследования использования зарубежных методов городского дизайна и городского дизайна в Китае будут и далее придерживаться объективного диалектического мышления при обращении к иностранным методам, что связано с различными национальными условиями и этапами городского развития в Китае и других странах. Утверждается, что продолжатся совершенствование отечественных китайских теорий, самооценка и накопление практического опыта в области городского дизайна. Установлено, что внимание к городскому дизайну в Китае проявляется в виде волновой структуры, которая колеблется «вверх и вниз» на протяжении 40 лет развития явления. Сделано предположение о будущих тенденциях городского дизайна в Китае.

Ключевые слова: дизайн, городской дизайн, городской дизайн в Китае, тенденции развития городского дизайна в Китае, методы исследования городского дизайна.

(Искусство и культура. – 2021. – № 1(41). – С. 35–39)

PROBLEMS OF THE CURRENT STATE AND THE FUTURE OF URBAN DESIGN IN CHINA

Tang Qian Qian

Education Establishment "Belarusian State Academy of Arts", Minsk

The article provides an overview of interpretations of the status of urban design in China from the legal point of view and from the point of view of the subject education. For the comparison, the state of urban design abroad is described. The directions of research of future trends in urban design in China are outlined, including perspectives of the urban design development and an analysis of ideas existing abroad, as well as an analysis of the ideas of domestic (Chinese) researchers. An attempt is made to describe the future research methods of urban design in China. It has been hypothesized that research on the use of foreign methods of urban design and Chinese urban design in the future will continue to adhere to objective dialectical thinking when referring to foreign methods, which is associated with different national conditions and stages of urban development in China and other countries. It is stated that the improvement of domestic Chinese theories, self-esteem and the accumulation of practical experience in the field of urban design will continue. It was revealed that attention to urban design in China manifests itself in the form of a wave structure that fluctuates "up and down" over 40 years of the development of the phenomenon. The possible future trends in urban design in China are outlined.

Key words: design, urban design, urban design in China, urban design trends in China, urban design research methods.

(Art and Cultur. – 2021. – № 1(41). – P. 35–39)

29 мая 2020 года профессор Цзинь Гуанцзюнь из Харбинского технологического университета Китая выступил с докладом на тему «Как далеко может зайти городской дизайн в Китае», в котором упоминалось,

какую роль играет городской дизайн в контексте нового территориального планирования Китая, как он будет развиваться в будущем, и описаны другие связанные с ним составные элементы. Этот доклад стал одной из причин

написания данной статьи, заставив задуматься о состоянии городского дизайна в Китае в настоящее время и о том, как он может развиваться далее.

Цель статьи – описать статус городского дизайна в Китае в настоящее время и сделать предположения о подходах к изучению городского дизайна в Китае в будущем.

Интерпретация статуса городского дизайна в Китае. 1. С юридической точки зрения.

Прежде всего, в пятиуровневой трехкаториальной системе территориального пространства Китая нет упоминания городского дизайна. Это показывает, что городской дизайн не подпадает под национальное юридическое содержание.

Во-вторых, ключевое слово «городской дизайн» не было задействовано в основной работе Министерства земельных и природных ресурсов и Министерства жилья, городского и сельского строительства в 2019 году [1].

В-третьих, в национальной системе наземного пространства можно увидеть, что наименьшая территория в области планирования – это поселки. Для сравнения самая большая область макропроектирования на трех уровнях городского дизайна – макро, мезо и микро – составляет более 7000 квадратных километров [2]. Китай имеет обширную территорию и территориальные единицы, которыми обычно оперирует городской дизайн, действительно слишком малы по сравнению с планировочными единицами, принятыми на национальном уровне развития территорий. Это показывает, что в политических документах и нормативных правовых актах Китая городской дизайн находится в маргинальном состоянии и не рассматривается.

Однако с развитием урбанизации и повышением уровня жизни людей ориентационное измерение городского дизайна часто может компенсировать детальные дефекты двумерного планирования и может лучше соответствовать многоуровневым потребностям городского населения, поэтому городской дизайн незаменим. Он важен, и государство также обращает на это внимание. Например, Министерство жилья, городского и сельского строительства приступило к осуществлению многих связанных политик проектирования, таких как двойной ремонт в городах и пилотные проекты городского проектирования [3]. Тем не менее из-за несовершенных систем городского проектирования большая часть нынешнего городского дизайна в Китае не может осуществляться гладко и без проблем.

2. Сточки зрения предметного образования.

Во время Пятого собрания Китайского

архитектурного общества в 1980 году академик Чжоу Ганьчжи впервые высказал предположение о необходимости развития в Китае разнообразного и интегрированного городского дизайна [4, с. 14], что положило начало развитию темы городского дизайна в Китае путем интеграции национальной и зарубежной теории и практики.

В 2011 году Комитет по ученым степеням Государственного совета и Министерство образования издали каталог дисциплин для присуждения ученых степеней и развития талантов. Согласно ему, городской дизайн является второстепенной дисциплиной в рамках дисциплин «архитектура» и «городское и сельское планирование». Городской дизайн – один из курсов, а не отдельный предмет или профессия.

В феврале 2020 г. в «Уведомлении Министерства образования об объявлении результатов регистрации и утверждении специальностей бакалавриата в обычных высших учебных заведениях в 2019 г.» сообщалось, что Университет Тунцзи впервые добавил специальности бакалавриата по городскому дизайну [5]. Это означает, что Китай приступил к планированию и проектированию двухуровневой системы образования в области городского дизайна, а также к уточнению места этой профессии в системе высшего образования. Дизайн будущего города – это отдельная специальность, которая отвечает за городское планирование.

Следовательно, в настоящее время городской дизайн в Китае представляет собой запутанный и сложный курс.

3. Сравнительное состояние городского дизайна за рубежом:

1) возьмем в качестве примера систему городского проектирования Сингапура. Когда она была впервые создана для решения городских проблем, таких как заторы, занятость и плохая окружающая среда, правительство разработало и внедрило комплексную двухуровневую систему планирования¹, которая находится под правовой защитой национального законодательства. Общее городское планирование с 1991 года использует DGPS², что позволяет сделать городской дизайн более четким и привязанным к местности. Содержание городского дизайна носит иерархический

¹ Два уровня – это концептуальный план, пересматриваемый каждые десять лет с 1971 года, и генеральный план, пересматриваемый каждые пять лет.

² DGPS (Differential Global Positioning System – Дифференциальная система глобального позиционирования). После того как концептуальное планирование завершено, разрабатывают подробный план проектирования и руководство по разработке с точной картой местности, построенной на основе данных DGPS.

характер. Каждый этап городского дизайна имеет законодательную защиту и соответствующие требования. Например, подробные стандарты (высота, освещение, требования к балконам и т.д.), необходимые в практике дизайн-проектов. Существует разница между городским планированием и городским дизайном, которая не только обеспечивает упорядоченность и научность городского дизайна в плане и структуре городского планирования, но и гарантирует защиту практического процесса, поэтому фактическое представление города может максимально соответствовать планируемому;

2) если взять в качестве примера дисциплину «Городской дизайн» в Соединенных Штатах Америки, то там эта дисциплина или специальность была независимой с момента возникновения и продвигалась на мировую арену именно из этой страны. Работа (занятость) в области городского дизайна предполагает наличие профессиональной степени, поэтому образование по направлению «городской дизайн» существует и продолжает развиваться до настоящего времени. Обладая относительно полной теорией и практикой, городской дизайн служит важным связующим звеном для городского планирования, архитектуры и ландшафтного проектирования в США.

Анализ будущих тенденций в городском дизайне Китая. 1. Перспективы и анализ идей за рубежом:

1) в 1934 году в Соединенных Штатах впервые был предложен термин «городской дизайн», в 1956 году достигнут консенсус о его содержании, а в 1960 году в Гарвардском университете открыта подготовка с присвоением степени магистра в области городского дизайна. Это рассматривается как признак того, что современный городской дизайн стал самостоятельной дисциплиной и был отделен от планирования и архитектуры. Далее его теория и практика быстро развивались.

Согласно результатам исследований американского городского дизайна, таких как «Обзор городского дизайна в США» [6] и «Введение в рекомендации по городскому дизайну США» [7] профессора Цзинь Гуанцзюня, «Анализ и справочная информация американских городских факторов с 1950 по 2050 год (I)» [8] профессора Чжан Тингвэя, «Изучение руководящих принципов городского дизайна в США и их освещение в Китае» [9] профессора Гао Юаня и др., можно заключить, что городской дизайн в Соединенных Штатах начался на фоне существовавших в тот момент глобальных архитектурных тенденций, а затем испытал влияние современных архитектурных

движений, интерактивной интеграции между народными архитектурными стилями, постмодернистской архитектуры, зеленой архитектуры, нового урбанизма и других периодов, стилей и направлений развития архитектуры.

Городской дизайн в США быстро развивался и «созрел» примерно к 1990 году. В то время городской дизайн в США являлся составным элементом усиления городской экономики, частью развития новых и обновления уже существующих городов. Это соответствует основным формам современного городского дизайна в Китае. Таким образом, исследование развития городского дизайна в США является перспективным для анализа китайского городского дизайна в качестве сравнительного исследования законов развития явления. Исходя из этого будущий городской дизайн в Китае должен представлять собой сочетание нескольких стилей, развивающихся с учетом глобальных тенденций, адаптированных под национальные условия;

2) в последние годы во всем мире сосредоточились на гуманизации дизайна, ориентации его на людей. Среди теорий и идей, связанных с городским дизайном, есть «общественная жизнь в общественных местах», предложенная Ян Гелем, городской образ и узнаваемость, подчеркнутые Кевином Линчем, жизнеспособность улиц, за которую выступала Джейн Джейкобс, окружающее пространство, на которое указывал Роджер Трейси, и т.д. В условиях сегодняшней глобализации будущие тенденции городского дизайна Китая определенно будут интегрированы в глобальные тенденции дизайна, поэтому гуманизированный дизайн также должен быть тем, что покажет будущий городской дизайн Китая.

2. Анализ идей отечественных (китайских) ученых-исследователей:

1) некоторые китайские эксперты и ученые обобщили опыт китайского городского дизайна. Согласно парадигме городского дизайна четырех поколений³, предложенной профессором Ван Цзяньго, его можно разделить на традиционную парадигму городского дизайна, модернистскую парадигму городского дизайна, парадигму зеленого городского дизайна и цифровую парадигму городского дизайна [10, с. 11]. Принято считать, что нынешний и будущий китайский городской дизайн будут долгое время находиться в слиянии четырех парадигм дизайна, называемом «интеграция парадигм», что также соответствует выводу,

³Парадигма первоначально является психологическим понятием, обычно используется в качестве эталонного типа в городском дизайне; парадигма может включать в себя концепции, формы, технологии и другие аспекты.

сделанному на основе исследования ситуации в США в качестве объекта сравнения: будущий дизайн должен быть развитием слияния нескольких стилистических составляющих;

2) кроме того, некоторые китайские эксперты обеспокоены строительством здоровых городов. Например, профессиональные ученые, такие как Цзинь Гуанцзюнь и Чжан Чанцзюань, предложили идею, что современный городской дизайн должен быть сосредоточен не только на ландшафте, но и на здоровье, и указали на содержание здорового городского дизайна: создание мощных защитных механизмов, формирование органичной городской формы и руководство активным гражданским поведением [11, с. 56]. ВОЗ также дала соответствующие определения здоровья в городах; городской дизайн должен делать упор на здоровье человека, что соотносится с основным направлением гуманистического дизайна в мире, а также является отражением изменения городского дизайна под влиянием COVID-19 в 2020 году. На это следует обратить внимание сейчас и в будущем.

Будущие методы исследования городского дизайна Китая. Современный городской дизайн в Китае был заложен академиком Чжоу Ганьжи в 1980 году. Ввиду уникальных национальных условий практика и теория городского дизайна развивались одновременно. Следовательно, анализ прошлых методов исследования городского дизайна в Китае нельзя выстраивать исключительно только на основе теории или только на основе практики. Их лучше характеризовать по десятилетиям исходя из времени. Методы исследования китайского городского дизайна примерно прошли через все ключевые ранние доктрины западных стран и постепенно объединились, чтобы вывести китайские теории городского дизайна, подходящие для национальных условий. Сейчас и в будущем исследователи неизбежно будут придерживаться интеграции отечественных и зарубежных методов исследования.

1. Исследования использования зарубежных методов городского дизайна и городского дизайна в Китае в будущем будут продолжать придерживаться объективного диалектического мышления при обращении к иностранным методам. Это связано с различными национальными условиями и этапами городского развития.

По статистике из открытых источников, например, средняя плотность населения американских городов составляет более 800 человек на квадратный километр, в то время как средняя плотность населения китайских

городов в восемь раз больше, чем в США, и в Китае существуют другие городские условия. Так, плотность населения Пекина составляет 1322,74 человека на квадратный километр, плотность населения Шанхая – 3814 человек на квадратный километр, а плотность населения Тайваня – 600 человек на квадратный километр и т.д. Различная плотность населения городов в разных странах неизбежно приведет к разным акцентам и разным видам городского дизайна.

Согласно статистическим данным, существуют различия в городском ВВП и ВВП на душу населения между разными городами, а экономическое положение является основой городского дизайна. Городское население с разным экономическим уровнем имеет неодинаковые потребности в различных функциях города. Представленный «внешний вид» городского дизайна также отличается. Что касается Китая, например, в 2019 году ВВП таких городов, как Шэньчжэнь, Гуанчжоу и Чунцин, составили более двух триллионов юаней, что выше, чем ВВП таких городов, как Чэнду, Тяньцзинь и Чанчунь, но менее одной трети ВВП Макао [12].

В целом городская экономика Китая является самой развитой и богатой в дельте реки Янцзы и дельте Жемчужной реки, за которыми следуют другие прибрежные провинции и города, а затем центральные и западные районы Китая. Уровень развития городского дизайна в них в основном соответствует экономическому градиенту. Экономически развитые и слабо развитые города могут потребовать от городского дизайна, с одной стороны, стремиться к созданию благоприятной для жизни людей среды, а с другой – односторонне стремиться к экономическому улучшению.

Следовательно, при выборе эталонного объекта необходимо полностью учитывать различные городские факторы, а эталонный объект должен быть сопоставимым. Например, для густонаселенных городов в Китае логично брать для анализа такой же густонаселенный зарубежный город в качестве объекта для сравнения с позиции ссылочной оценки, теоретического изучения и усвоения опыта.

2. Совершенствование отечественных теорий, самооценка и накопление практического опыта. С 1990 года в Китае активно появляются переводы иностранных теорий, и, что более важно, на этой основе самостоятельные теоретические исследования соответствующих профессиональных ученых прошли этапы теоретического развития, трансформации и

инноваций. Однако городской дизайн Китая в настоящее время не имеет законченной базовой теоретической и правовой системы, городской дизайн – это динамичный курс. Еще пройдет время, прежде чем городской дизайн Китая станет зрелым и совершенным. Опыт необходимо медленно накапливать, и в то же время терпеливо ждать.

Заключение. Следовательно, городской дизайн в Китае развивался почти 40 лет, но до сих пор он находится в неоднозначном состоянии. Внимание к нему проявляется в виде волновой структуры, которая колеблется «вверх и вниз» на протяжении всех этих лет. Концепция городского дизайна была представлена в Китае в 1980-м году, и примерно до 1990-х годов исследования в этой области были достаточно «ровными». В 1990-м году был принят Закон «О планировании». Дальнейшая теория и реальная практика градостроительства в некоторой степени притупили интерес к городскому дизайну как самостоятельному явлению. В 2008 году принята новая редакция закона, в которой уже не было упоминания о городском дизайне. Начиная с 2014 года центральное правительство все чаще начало использовать термин «городской дизайн», делая на нем акцент в различных ситуациях. Казалось бы, это должно было привести к новому витку роста интереса к нему. Однако начиная с 2019 г. городской дизайн больше не упоминается в различных документах о земельно-пространственном планировании и ключевых работах. Таким образом, поверхность, которая кажется ценной, на самом деле является сущностью, которая «застыла» в развитии. В итоге несовершенная система городского проектирования приводит к вакууму в процессе разработки проекта и в практике проектирования в целом, что влияет на результаты. Городское планирование и городской дизайн смешиваются, возникает противоречие между расширением области практики и теорией системы и т.д.

Будущие тенденции городского дизайна в основном будут отражать устойчивое снижение загрязнения окружающей среды, методы цифровых технологий, состояние здоровья, возрождение традиционной культуры, модные тенденции и т.д. Независимо от того, в какой эпохе и контексте находится городской дизайн, его суть не изменилась. Он направлен на создание пригодной для жизни среды с разумными временными и пространственными градиентами в прошлом, настоящем и будущем.

Где будущее городского дизайна в Китае и в мире? Как ответил профессор Цзинь

Гуанцзюнь в своем докладе «Как далеко может зайти городской дизайн в Китае» – он здесь навсегда [13].

ЛИТЕРАТУРА

1. 建基咨询, 《住建部最新公布2020年9大重点任务》, 建基官网, 2019年12月24日. = Инфраструктурный консалтинг, «Министерство жилья, городского и сельского строительства недавно объявило 9 ключевых задач на 2020 год» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://tianenkeji.com/info/9/18/917.html>. – Дата доступа: 24.12.2019.
2. 国土空间规划体系官方图解. https://www.sohu.com/a/328775746_100124369. 2020年07月24日. = Официальная иллюстрация системы территориально-пространственного планирования [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.sohu.com/a/328775746_100124369. – Дата доступа: 24.07.2020.
3. 住建部开展城市双修、城市设计试点等许多相关设计政策. <https://new.qq.com/omn/author/5902420>. 2020年05月25日. – Министерство жилья, городского и сельского строительства реализует меры по проектированию [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://new.qq.com/omn/author/5902420>. – Дата доступа: 25.05.2020.
4. 周干峙, 《发展综合性的城市设计工作》, 《中国建筑学会第五次代表大会论文选》, 1980年, с. 13–15. = Чжоу, Цяньчжи. Разработка комплексных городских проектных работ / Цяньчжи Чжоу // Избранные статьи Пятого конгресса Китайского архитектурного общества. – Пекин. – 1980. – С. 13–15.
5. 教育部, 《关于公布2019年度普通高等学校本科专业备案和审批结果的通知》, 《附件: 1.2019年度普通高等学校本科专业备案和审批结果》. = Министерство образования, «Уведомление об объявлении результатов обучения и утверждения результатов бакалавриата в обычных колледжах и университетах в 2019 году», «Приложение: 1. Результаты бакалавриата в обычных колледжах и университетах в 2019 году».
6. 金广君《国外城市规划》, 1992年第3期, с. 48–54. = Цзинь, Гуанцзюнь. Обзор городского дизайна в США / Гуанцзюнь Цзинь // Городское планирование за рубежом. – 1992. – Вып. 3. – С. 48–54.
7. 金广君《国外城市规划》, 2001年第2期, с. 6–9. = Цзинь, Гуанцзюнь. Введение в рекомендации по городскому дизайну США / Гуанцзюнь Цзинь // Городское планирование за рубежом. – 2001. – Вып. 2. – С. 6–9.
8. 张庭伟《1950年至2050年美国城市因素分析与借鉴》《Planning Studies Overseas》, AUG2010, с. 39–47. = Чжан, Тингвэй. Анализ и справочная информация американских городских факторов с 1950 по 2050 год (I) / Тингвэй Чжан // Планирование исследований за рубежом. – 2010. – Авг. – С. 39–47.
9. 高源《美国城市设计导则探讨及对中国的启示》《Urban Design》, APR2007, с. 48–52. = Гао, Юань. Изучение руководящих принципов городского дизайна в США и их освещение в Китае / Юань Гао // Городской дизайн. – 2007. – Апр. – С. 48–52.
10. 王建国, 《从理性规划的视角看城市设计发展的四代范型》, 北京, 《城市规划》杂志, 2018年第42卷01期, с. 9–20. = Ван, Цзяньго. Парадигма развития городского дизайна с точки зрения четырех поколений и с точки зрения рационального планирования / Цзяньго Ван // Городское планирование. – 2018. – Т. 42, вып. 01. – С. 9–20.
11. 金广君、张昌娟.《城市设计: 从设计景观到设计健康》, 北京, 《城市规划》, 2009年, с. 56–61. = Цзинь, Гуанцзюнь. Городской дизайн: от проектирования ландшафта до проектирования здоровья / Гуанцзюнь Цзинь, Чанцзюань Чжан // Городское планирование. – 2008. – Вып. 7. – С. 56–61.
12. 2019中国城市GDP排行. = Рейтинг ВВП Китая за 2019 год [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ttpaihang.com/news/daynews/2020/20041347425.htm>. – Дата доступа: 01.09.2020.
13. 金广君: 城市设计在中国能走多远? = Цзинь, Гуанцзюнь. Как далеко может зайти городской дизайн в Китае? [Электронный ресурс] / Гуанцзюнь Цзинь. – Режим доступа: https://page.om.qq.com/page/OvPyllsOIXOL9mJXG47n8_iw0. – Дата доступа: 03.09.2020.

Поступила в редакцию 23.09.2020

ВЛИЯНИЕ БЕЛОРУССКИХ МАСТЕРОВ НА РАЗВИТИЕ ИЗРАЗЦОВОГО ИСКУССТВА РОССИИ XVII ВЕКА

Ковалёк И.А.

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

В статье раскрывается историческая периодизация ценного искусства XVII века на московских землях, которая учитывает социально-политические, исторические и культурные веяния того времени.

Между архитектурой, монументальным и декоративно-прикладным искусством роль синтеза решает изразцовое искусство, оно занимает особое место, организуя материальную и духовную среду бытия человека.

Для исследования были использованы материалы: фотографии работ мастеров XVII века, искусствоведческие справки, сведения источников исторического характера и научные публикации. Посредством изучения и обобщения научных исследований автор статьи прослеживает путь развития и становления основных тенденций изразцового искусства в России, определяет взаимосвязь декоративно-прикладного искусства и архитектуры.

Анализ деятельности ценников московских земель показал, что весь «золотой век» декоративно-прикладного искусства Московского государства, стиль XVII века был создан с участием белорусских, литовских и польских мастеров, который впоследствии получил широкое распространение на территории Российского государства. Производство всего архитектурного изразцового декора находилось в мастерских при монастырях, где встретились художественные традиции России, Западной Европы и Востока, которые оказали влияние на возникновение нового русского стиля.

Ключевые слова: архитектура, изразцы, глазури, технология, орнамент, стиль, искусство, мастера, ценники, художники, керамика.

(Искусство и культура. – 2021. – № 1(41). – С. 40–44)

THE INFLUENCE OF BELARUSIAN CRAFTSMEN ON THE DEVELOPMENT OF TILE ART IN RUSSIA IN THE 17TH CENTURY

Kovalyok I.A.

Educational Establishment “Vitebsk State PM Masherov University”, Vitebsk

The article reveals the historical periodization of tile art of the 17th century in Moscow lands, which is based on the socio-political, historical and cultural trends of that time.

Tile art, organizing the material and spiritual environment of human existence, is considered in the synthesis of architecture, monumental and decorative arts.

For the research, the following materials were used: photographs of works by masters of the 17th century, art history information, information from sources of a historical nature and scientific research. Based on the study and generalization of scientific research, the author of the article traces the path of development and formation of the main trends in tile art in Russia, determines the relationship between applied art and architecture.

Analysis of the activities of masters of tile art on the territory of Moscow lands and its environs showed that the entire “golden age” of decorative and applied art of the Moscow state, the style of the 17th century was created with the participation of Belarusian, Lithuanian and Polish masters, which later became widespread throughout the Russian state. The production of all architectural tiled decor was in the workshops at the monasteries, where the artistic traditions of Russia, Western Europe and the East met, which influenced the emergence of a new Russian style.

Key words: architecture, tiles, glaze, technology, ornament, style, art, masters of tile art, artists, ceramics.

(Art and Cultur. – 2021. – № 1(41). – P. 40–44)

Адрес для корреспонденции: Irina_kovalek@mail.ru – И.А. Ковалёк

Изразцовая плитка как отделочный материал используется много веков и в наши дни является актуальным материалом. Каждый изразец в отдельности уже самостоятельное произведение декоративного искусства. Также изразцы могут являться частью большой орнаментальной композиции архитектурного решения.

Изразцовое искусство занимает особое место и решает роль синтеза между архитектурой, монументальным и декоративно-прикладным искусством, объединяя в художественное целое, организуя материальную и духовную среду бытия человека. По письменным источникам изразец в XVII веке применялся для внешнего и внутреннего убранства здания, его можно смело отнести к архитектурно-декоративной керамике.

Анализ научных публикаций, освещавших указанную проблему, дал возможность среди множества ученых выделить одного из первых российских археологов-исследователей В.С. Прохорова (1818–1882), который в одном из своих основных трудов, опираясь на архивные данные, подробно раскрыл использование изразцов в древнерусском искусстве и архитектуре, что послужило стимулом для написания данной статьи.

Цель статьи – выявить и охарактеризовать влияние белорусских мастеров на развитие изразцового искусства России XVII века.

При этом были использованы материалы: фотографии работ мастеров XVII века, искусствоведческие справки, сведения источников исторического характера и научные исследования.

Производство изразцов в Беларуси выходит за рамки регионального значения. Ценинники из Мстиславля, Орши, Копыси, Шклова и т.д. оказали значительное влияние на развитие не только белорусского, но и русского изразцового искусства. Широко известны имена белорусских мастеров XVII века в Москве: Степана Иванова (Полубеса) из Мстиславля, Игната Максимова из Копыси и других.

В 50-е гг. XVII в. Россия переживала подъем во всех сферах своей жизни, началось повсеместное каменное строительство и Московское государство стало нуждаться как в высококвалифицированных мастерах, так и в подсобных рабочих для строительства и украшения новых дворцов и храмов. Потребность в мастерах художественных профессий была велика, будь то резчики, столяры, иконописцы, живописцы, ювелиры, ценинники и многие другие, которые привлекались для работы в придворные мастерские. В этих мастерских трудились рука об руку умельцы

разных стран и народностей – поляки, греки, немцы, голландцы, армяне и другие. Везли мастеров из разных городов Литвы, Польши и Беларуси, мастеров-одиночек, вывозили семьями, везли партиями, мастерскими, а также целыми монастырями. Их могли в документах называть «иноземцами», «литвинами», «поляками»... Современники так писали об этом: «Приезжа хумнози из многих стран и земель иноземцы, хотещи видети лица его и зрети такового великого строения, он же всех с радостью приимаше...» [1].

Особую роль стали играть мастера, прибывшие в XVII веке в Москву из земель Речи Посполитой: Беларуси, Литвы и Польши, где уже многие годы шла война. Интерес к белорусским переселенцам объяснялся тем, что они были хорошими ремесленниками в различных областях своей деятельности. Эти мастера высоко ценились государем. На белорусские земли стали специально посылать людей для вербовки местных ремесленников на службу русскому царю. По указу государя Алексея Михайловича в Москву брались «из Вильны, из Полоцка, из Витебска, из Смоленска розных дел мастеровые люди с женами и с детьми на вечное житье». Тех, кому предстояло работать при дворе, вначале «приводили» к вере, то есть они должны были подтвердить свое православное вероисповедание. Затем им устанавливался оклад. Приезжим мастерам старались платить хорошо, привлекая денежными поощрениями остаться работать в Московском государстве. Им отменяли многие налоги. И действительно, большинство белорусов обрело в России вторую родину. Поступившие в Оружейную палату белорусы сразу получили учеников, которые учились долго и тщательно, поскольку должны были со временем заменить мастера. Потребность в мастерах была огромной – так как в Москве велось активное каменное строительство храмов. Все прибывшие мастера были выходцами из тогдашнего Польского королевства и стали называться иноземцами [2].

Благодаря сохранившимся архивным документам, известны имена мастеров, завербованных в московские земли: Клим Михайлов из Шклова (из Кутеинского монастыря под Оршей), Максим Михайлов и Трофим Терлик из Копыси, Яков Иванов из Витебска, Андрей Федоров из Орши, Федор Микулаев из Дубровны, Степан Иванов из Мстиславля. Они изготавливали различные высокохудожественные изделия: оружие, серебряную посуду, ювелирные изделия, изразцы и др. [3].

Белорусские мастера ценных дел сыгнали значительную роль в становлении нового стиля архитектурного декора в московском зодчестве. Российские мастера в середине XVII века умели делать терракотовые и глазурованные изразцы, покрытые прозрачной глазурью одним цветом полностью, они не умели делать их многоцветными, декор такой кафли был достаточно скромным. Белорусы знали секрет производства кроющих оловянных глазурей (эмалей), позволявших создавать полихромные изразцы. Они назывались «ценными» от немецкого слова *Zinn* – олово и *zinnen* – покрывать оловом, а может быть, от большой ценности таких изразцов. А белорусские мастера назывались ценниками. Наши земляки принесли с собой абсолютно новую технологию изготовления полихромных (многоцветных), рельефных, эмалевых изразцов. Они знали секреты технологии обжига, которая позволяла использовать сразу несколько цветов эмали белого, желтого, зелено-голубого (бирюзового) и синего цветов.

В конце XVI – начале XVII века в стилевых предпочтениях происходят перемены: практичные, строгие формы сменяются пышным изобилием декоративных элементов и ярких красок, в Западной Европе появляется стиль барокко (в переводе – причудливый). На Руси этот стиль ярче всего проявился в архитектуре.

Глина – пластичный материал, способный воспроизвести любую фактуру, а при добавлении к ней цветной эмали можно получить много разнообразных имитаций всевозможных текстур. Керамический материал оказался благодарным и удачно подобранным, который сыграл роль «заменителя» в России дорогих и недоступных материалов, применяемых в убранстве барочной архитектуры европейских стран. Изразец становится национальным альтернативным ответом в архитектурном декоре Москвы XVII столетия. В сочетании европейского веяния и народного творчества славянских мастеров появляется русский стиль. Изразцовые архитектурные декорации быстро распространяются по стране и становятся ее визитной карточкой.

Можно выделить несколько мастеров, самых знаковых личностей в истории белорусского и русского декоративно-прикладного искусства второй половины XVII в., таких как Петр Иванович Заборский, Игнат Максимов и Степан Иванов (Полубес). Их творчество олицетворяет тесные связи между обеими культурами в области изразцового искусства.

Периодизация творчества белорусских ценников на московских землях. В творчестве художников-ценников можно выделить 3 периода:

Первый – «никоновский», когда белорусские ценники были замечены патриархом Никоном и взяты на службу в изразцовую мастерскую Кутейнского монастыря, а оттуда в 1655 году с братией из Кутейнского Оршанского монастыря переведены на Валдай.

Среди монастырской братии шло распределение занятий по хозяйственным делам, и можно заметить, что среди всего числа старцев, руководивших по направлениям, было всего 9 человек: «конюший», «жителейный», «хлебодар», «израземный», которому полагался помощник «меньших служб», «изразочный второй», которых было 20 человек. Каждому старцу полагалось «зажилое жалование», и только «израземный» получал 4 рубля в год, все остальные меньше, о чем свидетельствует архив наместника Леонида, хранящийся в Московском дворцовом архиве [4].

«Никоновский» период стал для них этапом максимальной творческой свободы. Как дальновидный политик и культурный деятель патриарх Никон поддерживал многие новшества в сфере искусства, особенно в области изразцового (по свидетельству историков, у Никона наблюдалась склонность к праздничности и яркости, как в одежде, так и в архитектуре).

Никон к 47 годам (в 1652 г.) стал патриархом Русской православной церкви и приобрел невиданную власть, имел большое доверие со стороны самого царя Алексея Михайловича, который пожаловал ему титул «великого государя» и «собиного друга». Но у Никона была тайная, заветная мечта: подчинить русской церкви главнейшую святыню христианского мира – Иерусалимский храм с Гробом Христовым. Понимая, что этому не сбыться, решается построить точную копию храма в России. Патриарх хотел стать суровым властителем с беспрекословным подчинением народа, и ему нужен был не просто храм, а символ безграничной власти и могущества. Идея строительства не нова, еще царь Борис Годунов за 50 лет до Никона начал строительство в Кремле, рабочие даже выкопали яму для фундамента, но смерть царя остановила строительство.

Никону понадобились лучшие строители и ремесленники для возведения грандиозного храма. Он собрал в мастерской строящегося Нового Иерусалима лучших, среди них были мастера-керамисты (ценники),

имена которых наиболее известны: с Валдая забрал ценинника Игнатия Максимова и печных дел мастера Самошку Григорьева, князь Трубецкой прислал Степана Полубеса, а возглавил работу Петр Заборский, прибывший из-за литовской границы из города Вильно.

В связи с началом строительства в Новоиерусалиме лучшие мастера Валдайского, Иверского монастыря были отозваны патриархом Никоном, а изразец как декоративная архитектурная форма получает свое распространение в русском зодчестве, начиная со строительства Воскресенского собора. По задумке Никона изразец в Новом Иерусалиме должен был имитировать мозаики, цветные мраморы подлинной иерусалимской святыни. По его фантастическому замыслу началось строительство под Москвой подобие Иерусалима – «Небесного града Иерусалима на земле». Новые декоративные мотивы, которые использовались в изразцовом производстве, были очень сходны с орнаментами западноевропейского происхождения, которые встречаются в книгах, гравюрах, в живописных произведениях (рог изобилия, листья аканта, гирлянды из плодов). К тому же стали применяться ордерные формы и архитектурные элементы (колонны, капители, карнизы, балясины и др.), с которыми белорусы были хорошо знакомы. К концу XVII века появился новый «нарышкинский стиль», такое направление ожидало большое будущее – изразец стал элементом архитектурной конструкции (рис. 1, 2).

Изразцы служили повсеместно во внутреннем декоре и плавно переходили на фасад здания в качестве элемента внешнего убранства, они украшали барабаны церковных глав, многоярусные иконостасы, наличники окон; колонны; архитрав, фриз, карниз опоясывали соборы и другие архитектурные детали, а иногда ими полностью облицовывают стены. Было разработано более шести десятков различных видов изразцов по законам западноевропейской архитектуры XVI–XVII веков с соблюдением ордерности. Белорусские мастера познакомили Россию с западными терминами – карниз, капитель, фрамуга и др. Сюжетом для лицевой части изразца являлись фантастические по красоте изображения райских птиц, зверей и трав, ангелов, которые превращали храм в радужное чудо, идеи всех изображаемых сюжетов мастера находили на тканях, на страницах печатных книг, среди народных росписей.

Второй – «московский» (с 1666 г.), когда после ссылки Никона в Ферапонтов монастырь мастера переведены в Москву, в дворцовое ведомство Оружейной пала-

ты [3; 4]. Оружейная палата была создана еще в XVI веке и являлась первой в своем роде своеобразной Академией художеств в России, в ней собрались самые лучшие резчики по кости и дереву, кузнецы, ювелиры, гончары, иконописцы. Этот период был более длительным по времени.

После знакомства московского государя с достижениями белорусских мастеров изразец приобретает новую главную роль в своем использовании, его стали применять в качестве элемента «инкрустирования» наружных стен. Использование полихромных изразцов в наружной отделке храмов сделало убранство русской архитектуры более нарядной и праздничной, подобная мода быстро распространялась и продержалась долгое время. Цининники стали работать по царским заказам. Ими сделаны изразцы для украшения построек царской резиденции в Измайлове.

По переписи 1676 года, каждый десятый москвич был белорусом. Некоторые из них расселились в московских слободах по профессиональному признаку (Гончарная, Бронная и т.д.), но большая часть осела в специально организованной для них Мещанской слободе. От слова «место» – город по-белорусски. Слобода имело свое самоуправление, четкую «западную» планировку улиц, в отличие от типично хаотичной московской застройки.

О Москве можно уверенно говорить как об основном производственном центре изразцового искусства России. Московская школа «ценинного дела», пройдя период заимствования, выработала свою стилистику, выразившуюся в использовании приемов новоиерусалимских мастеров, представленных в столице в большей степени универсальными, нежели уникальными изделиями. Очевидно, что это в первую очередь и предопределило дальнейшее распространение художественных приемов, приведя к унификации русского архитектурного изразца. Изразцовое разнообразие являлось особенностью изразцового декора Москвы. За счет использования стандартных элементов и повторяющихся деталей изразцового декора мастера добились большой вариативности, они применяли принципы построения орнаментальной композиции (рис. 3–5).

Третий период можно назвать «миграционным» (с 1680 года) – в это время происходит распространение изразцового искусства на территории Русского государства. По российским городам стали распространяться готовые изразцы, формы для изготовления, перемещались и сами мастера, передавая новые знания и умения. На основе

заимствования технологических особенностей изготовления изразца у белорусских мастеров эти знания стали переходить к московским, калужским, ярославским умельцам, появились мастерские в Троице-Сергиевой лавре, Александровской слободе, на Каменке. С освоением Сибири данное искусство шагнуло за Урал, где началось храмовое строительство и возникла потребность в архитектурном декоре (рис. 6–8).

Заключение. Следовательно, на протяжении трех обозначенных периодов новый подход к использованию изразца в архитектуре повлиял на дальнейшее развитие зодчества России:

– первый период ознаменован формированием нового направления в русском зодчестве, которое назвали «новый стиль XVII века» («узорочье»). Во время этого периода, благодаря значительной поддержке патриарха Никона, появились многие новшества в сфере изразцового искусства и использования керамического материала в архитектурном декоре;

– второй период – с 1666 г. по 1680 г. – это переселение ценных дел мастеров в Москву, где были созданы хорошо оснащенные мастерские с возможностями добротного производства, а московские мастера смогли полностью освоить технологический процесс изготовления разноцветных эмалей, крупноформатных изразцов и других архитектурных элементов;

– третий период – он связан с распространением изразцового искусства и складыванием нового облика городов Русского государства.

Таким образом, анализ деятельности ценинников на территории московских земель и в их окрестностях показал, что весь «золотой век» декоративно-прикладного искусства Московского государства, стиль XVII века, был создан с участием белорусских, литовских и польских мастеров, впоследствии получивший широкое распространение в Российском государстве [5]. Производство всего архитектурного изразцового декора находилось в мастерских при монастырях, где встретились художественные традиции России, Западной Европы и Востока, которые оказали влияние на возникновение нового русского стиля.

ЛИТЕРАТУРА

1. Владимир Казаков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.postkomsg.com/history/196534/>. – Дата доступа: 08.02.2015.
2. Ковалёк, И.А. Особенности изразцового искусства белорусских мастеров / И.А. Ковалёк // Наука – образованию, производству, экономике: материалы XXIV(71) Регион. науч.-практ. конф. преподавателей, науч. сотрудников и аспирантов, Витебск, 14 февр. 2019 г.: в 2 т. / Витеб. гос. ун-т; редкол.: И.М. Прищепа (гл. ред.) [и др.]. – Витебск, 2019. – Т. 1. – 308 с. – С. 145–147.
3. Овсянников, Ю.М. Солнечные плитки (Рассказы об изразцах) / Ю.М. Овсянников. – М.: «Советский художник», 1966. – С. 208.
4. Воронов Н. О датировке и распространении некоторых видов московских изразцов // Материалы и исследования по археологии Москвы / Н. Воронов, И. Сахарова. – М., 1955. – Т. III. – С. 77.
5. Ковалёк, И.А. Развитие изразцового искусства Беларуси XVI века / И.А. Ковалёк // Современные проблемы развития художественного образования и визуальных искусств (к 100-летию Витебского народного художественного училища): материалы междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 20–21 дек. 2018 г. / Витеб. гос. ун-т; редкол.: Е.О. Соколова (отв. ред.) [и др.]. – Витебск, 2018. – С. 67–69.

Поступила в редакцию 29.09.2020

ВЛИЯНИЕ КУЛЬТУРЫ «ВЕРНОСТИ И СЫНОВНЕГО БЛАГОЧЕСТИЯ» НА ОБРАЗ КИТАЙСКИХ ЖЕНЩИН В КИНО ВО ВРЕМЯ ЯПОНО-КИТАЙСКОЙ ВОЙНЫ 1937–1945 ГГ.¹

Мо Чжэньюй

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск
Западно-Китайский педагогический университет, Наньчун

В статье рассматривается трансформация женского образа в китайском игровом кино, возникшая под влиянием японо-китайской войны 1937–1945 гг. и оказавшая сильное влияние на последующее развитие женского образа в игровом кинематографе Китая. В основу подобной трансформации легла традиционная культура «верности и сыновнего благочестия», нашедшая воплощение и новую интерпретацию на киноэкране в это время. Развитие китайского игрового кино в предшествующие годы подготовило зрителей и режиссеров к актерским возможностям женщин на экране. Произошла эволюция женского образа от первоначальных мужчин-актеров в женских платьях и женщин-актрис в образах на уровне «меблировки» для создания фона, от образа женщины-«вассала мужчины» до гендерных образов реальных женщин на экране, имеющих равный статус с мужскими персонажами. Необходимость национального сопротивления в ограниченных условиях цензуры и возможностей коммерческого кино вызвала появление уникальных фильмов, которые под прикрытием развлекательной формы несли глубокие идеи борьбы и независимости от захватчиков. «Мулань идет в армию» стала образцовой кинокартиной периода японо-китайской войны 1937–1945 гг. и вошла в историю золотого фонда китайского игрового кино. Это репрезентативная работа китайского коммерческого кино, поднявшая знамя нового женского образа в китайском обществе.

Ключевые слова: кино XX века, игровое кино, китайское кино, китайское военное кино, женский образ, женский образ в кино, эволюция женского образа в китайском кино, Хуа Мулан(ь).

(Искусство и культура. – 2021. – № 1(41). – С. 45–50)

INFLUENCE OF THE CULTURE OF “LOYALTY AND FILIAL PIETY” ON THE IMAGE OF CHINESE WOMEN IN THE FICTIONAL CINEMA DURING THE SECOND SINO-JAPANESE WAR OF 1937–1945

Mo Zheng Yu

Education Establishment “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk
China West Normal University, Nanchong

The article examines the transformation of the female image in Chinese feature films, which arose under the influence of the Second Sino-Japanese War and had a strong influence on the subsequent development of the female image in the fictional cinema in China. This transformation was based on the traditional culture of “loyalty and filial piety”, which was embodied and reinterpreted on the movie screen at that time. The development of Chinese feature films in previous years prepared viewers and filmmakers for the possibilities of women on the screen. The evolution of the female image that took place by that time from the original male actors in women’s dresses and female actresses in images at the “furnishing” level

¹На примере фильма «Мулань идет в армию» (1939), реж. Бу Ваньцань.

to create a background, passing through the image of a woman – a “male vassal”, it finally grew up to gender images of real women on the screen having equal status with male characters. The need for national resistance in the limited conditions of censorship and the possibilities of commercial cinema led to the emergence of unique films that, under the guise of an entertainment form, carried deep ideas of struggle and independence from invaders. “Hua Mu Lan Joins the Army” became an exemplary motion picture during the Second Sino-Japanese War and went down in the history of the golden fund of Chinese fiction cinema. This is a representative work of Chinese commercial cinema that raised the banner of a new female image in Chinese society.

Key words: *the cinema of the 20th century, fiction films, Chinese cinema, Chinese war films, female image, female image in cinema, evolution of female image in Chinese cinema, Hua Mulan.*

(Art and Cultur. – 2021. – № 1(41). – P. 45–50)

Идея «верности государю и сыновнего благочестия» поддерживала социальное и нравственное развитие Китая более 2000 лет и оказала влияние на ход и реформу его исторического процесса. Уже в начале периода правления династии Цинь был опубликован труд Цзюнь Энья о культурном этикете родителей. В нем в качестве моральных аллюзий и ориентира для поколений используются «анекдоты с рынка», содержащиеся в исторических книгах или передающиеся из уст в уста. За тысячи лет в китайском народе произошло много великих изменений, внешнее поведение и внутренние привычки продолжали интегрироваться в мир. Но верность Родине (государю) и сыновнее почтение к родителям по-прежнему являются основными компонентами идеологической и нравственной конструкции современного китайского общества, а также ключевыми элементами реализации «китайской мечты».

В истории Китая нет недостатка в войнах. Хотя война настолько жестока, что «была уничтожена и исчезла» как форма, но в случае необходимости сопротивление китайского народа при боевых действиях по-прежнему может использоваться в качестве источника силы.

Эта культура не могла не найти своего отражения в китайском кино. Верность и сыновнее благочестие проявляются в кино также по отношению к женским персонажам, приобретая свою форму и создавая женский образ в китайских фильмах. Значимый образец воплощения этой идеи на примере женского персонажа – известный фильм «Мулань идет в армию» (1939, режиссер Бу Ваньцань), ставший одним из ярких символов олицетворения национального самосознания в китайском кино первой половины XX века.

Цель статьи – на примере фильма «Мулань идет в армию» выявить, как культура «верности и сыновнего благочестия» изменила образ женщин в китайском игровом кино военного периода.

Исторический фон для появления новых женских образов в китайском игровом кино в 1930-х годах. С 1930-х годов Япония принесла катастрофу в Китай. Неисчислимые преступления, совершаемые японскими военными, усилили сопротивление китайского народа, начиная с фронта битвы, возглавляемого Национальным правительством, заканчивая полем сражений под руководством Коммунистической партии. Стихийная борьба всех народов Китая против врага началась. К ней подключились все отрасли китайской литературы и искусства, активно сотрудничая для целей национальной фронтовой борьбы, пропагандируя сопротивление внешнему миру и поощряя решимость на внутреннее противодействие.

После предшествующих 15-ти лет интенсивного развития китайского киноискусства в 1931 году (с момента вторжения Японии в три северо-восточные провинции Китая) происходят изменения в тематике кино и его художественных направлениях. Большинство киностудий имеют ограниченную ответственность в формировании общенациональных ценностей, так как являются частной собственностью. Из-за влияния «культуры левых» крупные студии уже не так «радуют» зрителей, как это было в 1920-х годах. Удовлетворение рынка как самый важный стандарт производства перестает доминировать. Вместо этого киностудии направляют зрительское внимание с позитивного и веселого на трудно воспринимаемое и серьезное содержание и внушают аудитории необходимость сопротивления. В то же время меняются и характеристики героев на экране. Это больше не легендарные персонажи, такие как силы и боги, а основа сюжета уже не просто чистая любовь мужчины и женщины. С начала 1930-х годов в китайском кинематографе возникло «Движение возрождения китайского кино», которое трансформировало сущностное содержание фильмов и образы героев.

Среди них наиболее значительным является преобразование женских образов

в кино. После тяжелой работы первого поколения китайских киноактрис статус и значение китайских женщин в экранном искусстве значительно изменились: от первоначальных мужчин-актеров в женских платьях и женщин-актрис в образах на уровне «меблировки» для создания фона, от образа женщины-«вассала мужчины» до гендерных образов реальных женщин на экране, имеющих равный статус с мужскими персонажами. Если обобщить сказанное, то присутствие китайских женщин на киноэкране с 1915 по 1930 год было обусловлено двумя характеристиками-причинами: «любопытством рынка» и «тяжелой жизнью женщин». Однако с возникновением «Движения возрождения китайского кино», инициированного кинопроизводственной компанией «Ляньхуа», и «Движения развивающегося кино», продвигаемого «культурой левых», изображение китайских женщин на экране стало меняться, и неукротимый дух сопротивления выступает как наиболее очевидный признак. Ниже представлены краткие рекламные описания репрезентативных фильмов, в которых можно увидеть это явление:

1. «Дикие травы и полевые цветы» (1930): «После большого смеха и слез [влюбленные] наконец храбро прорвались сквозь темные облака и объединились; даже если в будущем путешествии будет больше трудностей. Жду их!» [1].

2. «Свободная душа» (1931): «Мы тоже люди! Пришло время, и мы можем сделать что-то энергичное, чтобы заставить этих ходячих мертвецов, буйных, так называемых людей высшего класса, умереть от стыда!» [1].

3. «Двойная звезда Млечного Пути» (1931): «Кто сказал, что у китайского кино нет надежды? Есть, пока люди придерживаются духа служения обществу, стремятся к формальности искусства, клянутся быть авангардом художественной революционной армии, чтобы бороться со злом» [1].

4. Мать, которую сыграла Руан Линью в «Божественной деве» (1934), восстала против мужской гегемонии и в конечном итоге отправилась в тюрьму ради защиты своего сына.

5. Сестры, которых сыграли Сюань Цзинлинь и Ху Ди в «Сестринских цветах» (1934), встретились после недоразумения, и семья наконец воссоединилась, объединив свои силы, чтобы противостоять мужскому авторитету ради справедливости.

6. В «Новой женщине» (1935) интеллектуальная молодежь, которую играет Руан Линью, скорее умрет за справедливость и

собственную невинность, чем будет соучастником оскверненного общества.

Китайское киноискусство в пропагандистской борьбе опирается на фильмы, демонстрирующие национальное сопротивление и антияпонские идеи. Духовное ядро национальной свободы и независимости начало искать поддержку в истоках китайской культуры. Такие традиционные устои, как верность и сыновняя почтительность к родителям, больше не используются исключительно в качестве подсказок и фона для киноповествования, отныне это рассматривается как духовная сущность и основа ядра антияпонского кино.

Официальное начало военных действий и их влияние на китайское игровое кино.

7 июля 1937 года Япония начала полномасштабную войну против Китая, и китайская нация вступила в историческую стадию всеобъемлющей войны сопротивления. После того как Шанхай был оккупирован японцами в 1937 году, система кинопроизводства Китая серьезно пострадала: основные студии закрылись или переехали из-за войны, и лишь немногие остались в Шанхае. Под влиянием международного сообщества японские войска временно не оккупировали иностранные концессии Шанхая, и в течение относительно короткого периода времени (до начала войны в Тихом океане в 1941 году) они стали самым безопасным местом в Шанхае. Студии, оставшиеся в Шанхае, перешли в концессию и продолжили производство фильмов. Пострадавшие от жесткой системы цензуры киностудии не могли напрямую отражать жестокость и боевой дух японской армии в фильмах. Однако национальная боль существовала глубоко в сердцах людей, и создатели кинокартин могли использовать только коммерческую и развлекательную оболочку кинофильма, чтобы выразить эту боль. В подобном контексте на экране была представлена историческая костюмированная драма «Муланы идет в армию», которую последующие поколения называли образцом коммерческого фильма. Это не только возвращение коммерческих костюмированных фильмов на экран после почти семилетнего перерыва, но и очевидная трансформация китайского женского образа на экране, появившегося на фоне антияпонской войны. Женщины больше не выступают в качестве второстепенных персонажей или персонажей, нужных для раскрытия мужских сюжетных установок фильма. Вместо этого женщина появляется в качестве единственного главного героя в мужском окружении.

Хотя костюмированные драмы в то время и костюмированные драмы 1920-х годов были примерно одинаковыми по форме и содержанию, так как были созданы на основе китайских исторических документов и народных аллюзий, они не совпадают по духу. Производственным ядром костюмированных драм 1920-х годов выступала чисто коммерческая прибыль, а костюмированные драмы, произведенные позже, были более серьезными с точки зрения производственного процесса и выбора содержания и тем, причем не только в коммерческих, но и в пропагандистских целях. Именно в этом особом окружении появилась идея «заимствовать древнюю метафору для настоящего» и «воспринимать историю как зеркало», чтобы популяризировать верность и сыновнее благочестие, а также поставить традиционную культуру китайской нации на путь служения антияпонской войне.

«Мулань идет в армию» – образцовая кинокартина периода японо-китайской войны 1937–1945 гг. Сюжет фильма «Мулань идет в армию» взят из народной песни Северной Вэй «Песнь о Мулань» из «Сборника стихов Юэфу», составленного Го Маоцяном во время династии Сун. В ней рассказывается о том, как Хуа Мулань, одетая как мужчина, вместо отца идет в армию, чтобы противостоять внешней угрозе. Но после триумфа, уже будучи высокопоставленным офицером армии, она просит об отставке, чтобы вернуться в семью и быть достойной своих родителей. Фильм полностью восстанавливает содержание оригинальной работы и отображает яркий образ верности Мулань и идеи сыновнего благочестия. История Мулань хорошо известна в Китае. Имя Мулань больше не является именем человека в Китае, оно концентрированное выражение китайской традиционной культурной духовности, включающей мудрость, верность, сыновнее благочестие, любовь к людям и доброту. Это символ совершенства.

В китайской культуре при продвижении конфуцианской доктрины наиболее часто в описании известных исторических деятелей фигурирует то, что верность (государю) и сыновнее благочестие не могут существовать одновременно. Однако культура верности и сыновнего благочестия – ключевой компонент китайской культуры. Следовательно, незавершенность отражает выбор исторических фигур в этой дилемме (большую часть времени герои предпочитают быть преданными стране), что подчеркивает благородный характер и бесстрашную концепцию

страны. Однако «Мулань идет в армию» изменяет мнение, что герой может обладать только одной честью. В конце концов, «боготворческое» движение в литературных и художественных кругах должно было позволить героям найти двустороннее решение в тысячелетней истории, помогая людям вернуться от самоотверженного величия Бога к человеческим отношениям.

«Февраль 1939 года – Праздник весны. Фильм “Мулань идет в армию” выпущен в Большом театре Шанхая “Хугуан”, который был только что построен на шанхайской дороге Айдуоя (ныне Яньань Ист-роуд). Фильм, произведенный “Изолированным островом”, стал сенсацией, был установлен 850-тидневный рекорд продаж полного зала на него в этом кинотеатре» [1].

В «Великих вечерних новостях» от 17 февраля 1939 года была также статья «Рекомендуется “Мулань идет в армию”», подписанная 14 кинокритиками, в которой указывалось, что «“Мулань идет в армию” через историю, чтобы дать силу нынешнему Китаю, насколько это возможно. Фильм говорит нам, как бороться, как победить ... Только следуя по этому пути, шанхайская киноиндустрия сможет обеспечить победу в борьбе и создать самый прочный фундамент» [1].

Успех «Мулань идет в армию», с одной стороны, обусловлен близостью зрителям предмета и основной темы призыва к сопротивлению агрессии, с другой стороны, повествовательной структурой с Хуа Муланью в качестве главного героя в превосходном исполнении актрисы Чэнь Юньшан, образы которых стали неотделимы друг от друга. В фильме Хуа Мулань, сыгранная Чэнь Юньшан, достоверно соответствует описанию Хуа Мулань в китайской классической литературе: «В древние времена Мулань была женщиной из народа. Она практиковала верховую езду с раннего возраста, и когда она стала старше, ее навыки продолжали совершенствоваться. Когда прибыли вербовщики императора, имя ее отца также было в списке, а многие молодые люди из той же деревни уже были в армии. Ее отец не мог пойти на службу из-за своей старости и болезни. Тогда Мулань замаскировалась под мужчину, купила лошадь и седло и пошла вместо своего отца. Она прошла Хуанхэ, пересекала Черные горы, ездила на лошадях, неоднократно совершала подвиги и сражалась в общей сложности более десяти лет. Ха! Женщины не могут делать то, что могут делать мужчины. Я видел военные дела Мулань, и я стал более убежденным в этой правде (первоначально написано

на древнем китайском, содержание текста было переведено на современный китайский язык» [2].

В фильме «Мулань идет в армию» в первой сцене Мулань скачет на лошади, одетая в костюм для верховой езды, держа изогнутый лук, чтобы стрелять гусей. Зрительская аудитория думает о ней как о героине, который проделал большую работу (понятие «герой» в контексте мужского общества больше относится к мужчинам). Тем не менее актеры в этом фильме неоднократно подчеркивали превосходство женщины, чтобы, как ни странно, показать мужественность и силу мужчин. По возвращении домой после охоты (из-за нарушения феодального ритуала «хорошие женщины не выходят из дома» отец обвиняет ее) через глаза актрисы и осторожное поведение ее героини раскрывается деликатная и утонченная красота женщин. Это Инь и Ян. Актерская игра Чэнь Юньшан заставляет зрителей радоваться. Женский образ в китайском коммерческом художественном кино больше не является «вазоподобным украшением», женщина становится героем, который спасает страну и народ.

В фильме, узнав, что ее отца призывают сражаться с врагом, Хуа Мулань немедленно отложила ткань, которую держала в руках (символ принадлежности к дому); надев шлем и держа меч, она просит родителей помочь ей присоединиться к армии вместо отца. В этой сцене зрители увидели быстрое изменение личности женщины: от традиционной женщины, которая занимается ткачеством, до солдата, готового сражаться с врагом. Объемный многогранный женский образ и идея равенства людей в борьбе с агрессией сыграли важную роль в трансформации китайского женского образа в киноискусстве. То же самое касается сопротивления внешнему унижению и ненависти к направленной на страну и разрушение родины агрессии. Образ борьбы женщин за независимость вошел в историю китайского кино после выхода этого фильма.

Стоит отметить, что фильм «Мулань идет в армию» имеет не одно измерение для раскрытия образа исторического персонажа Хуа Мулань. Фильм объективно показывает, что женщина как герой по-прежнему не Бог, у нее тоже есть свои страсти, она жаждет красивой любви. Но если на вас находится военная форма, даже если вы знаете, что человек, которого вы любите, рядом с вами, вы можете только подавить свои личные мысли и выполнить свои обязанности, реализуя клятву верности стране. В этот момент фильм не

изображает женских персонажей монолитными и односторонними, как в предыдущих фильмах. В новом образе не существует само собой разумеющихся моральных ограничений, и не они символизируют роль женщины в фильме.

Наиболее обсуждаемая сцена в фильме «Мулань идет в армию» – это сцена, где армия во главе с Мулань победила врага и праздновала успех вне палатки. В этой сцене демонстрируется, что возлюбленный Хуа Мулань знает, что из-за ее статуса и нераскрытого секрета, она не может признаться в своих чувствах, а он не может ответить ей взаимностью. Поэтому им двоим остается только выразить свою любовь и печаль в песне.

Мулань (женщина): Где луна, луна там, она светит в мою комнату, она светит на мою кровать, светит на разбитое поле битвы, светит на мой милый родной город, время, чтобы попасть в мои объятия и рассказать о моей сердечной душе.

Юаньду (мужчина): Где луна, луна там, она светит в ее комнату, она светит на ее кровать, светит на мое разбитое сердце и ходит со мной всю ночь, она несколько раз попадала в мои объятия и говорила с моим сердцем.

Мулань (женщина): Луна там, луна рядом со мной, я вижу лицо луны, я окунаюсь в свет луны, я смотрю на небо, я думаю о небе, я не сойду с ума и не потеряю рассудок в конце концов, все еще есть небо на земле.

Мулань (женщина): Луна там, луна рядом со мной, вы видите лицо луны, вы лелеете свет луны, знаете, что смотрите каждый год, знаете, что думаете каждый день, не суетитесь и знаете, что в конце концов фея Луны Чаньэ спустится.

Припев: Не суетитесь, не беспокойтесь, в конце концов фея Луны Чаньэ спустится.

Эта песня не только полностью и объемно представляет женский образ Мулань зрителю, но и позволяет им в процессе просмотра фильма проникнуть в прекрасную традиционную культуру Китая. Беспристрастность, сила, честность, храбрость и другие качества создали новый женский экранный образ для аудитории.

В конце фильма Хуа Мулань отказалась от награды императора и только забрала возлюбленного в свой родной город. Родители, сестры дома и боевые братья изменились с течением времени. Однако, когда героиня кинокартины сняла доспехи и переоделась в девичью одежду, сцена вызвала удивление не только у солдат, которые сражались бок о бок с ней на протяжении нескольких лет,

она также шокировала зрителей: не столько из-за красивой внешности актрисы Чэнь Юньшан, но больше из-за изменений самой Хуа Мулань. Ее преображение вызывает чувство удовлетворения у всех зрителей, поскольку верность и сыновнее благочестие одновременно не часто встречаются в традиционной китайской культуре. Мулань обладает не только красотой и скромностью дочери, но и храбростью мужчины. Она соединяет в себе две центральные составляющие китайской культуры верности и сыновнего благочестия, что не может не шокировать и не впечатлить каждого китайца.

Заключение. «Мулань идет в армию» – репрезентативная работа китайского коммерческого кино. Она родилась в военном мире во время антиимперской борьбы. Ее появление вдохновило решимость и сопротивление китайского народа на оккупированных врагами

территориях, усилило национальную уверенность в себе и в том, что агрессоры должны быть побеждены. Фильм представил новый женский образ в китайском обществе.

Современные китайские женщины, как и все китайцы, находятся под влиянием традиционной культуры, они наравне с мужчинами могут бороться с захватчиками и защитить свою страну.

ЛИТЕРАТУРА

1. 史博公, 不可忽视的传世经典—重读卜万苍版《木兰从军》-当代电影, ISSN:1002-4646 01-08-2011, 62–65页, 北京. = Ши, Богонг. Классика, которую нельзя игнорировать: пересматривая фильм Бу Ваньцана «Мулань идет в армию» / Богонг Ши // Современный фильм. – 2011. – 1 авг. – С. 62–65. – ISSN: 1002–4646.
2. Мулань идет в армию (древние исторические аллюзии) [Электронный ресурс] // Энциклопедия Байдю. – Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/%E6%9C%A8%E5%85%B0%E4%BB%8E%E5%86%9B/10030490#2>. – Дата доступа: 01.04.2020.

Поступила в редакцию 23.09.2020

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ СИСТЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В СУВЕРЕННОЙ БЕЛАРУСИ (1991–2000-Е ГГ.)

Лю Чуаньхан

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

В статье впервые рассматриваются особенности развития системы художественного образования в Беларуси второй половины XX в. История эволюции данной системы изучается на примере учреждений образования, дающих высшее образование в области музыкального, театрального и изобразительного искусства. Исходя из исторических источников (хроник, монографий, справочников, отдельных научных статей), автор предлагает периодизацию развития белорусского художественного образования во второй половине XX в. Актуальность исследования связана с необходимостью осмысления исторического прошлого, что позволит спрогнозировать становление белорусского художественного образования в будущем.

В качестве особо значимого этапа выделяется период с 1991 по 2000-е гг., связанный с обретением государственного суверенитета Республикой Беларусь. Именно в это время наиболее активно происходит процесс формирования национально ориентированной системы образования, а также осваиваются новые виды искусства и связанные с ними специальности. Важнейшим достижением суверенной Беларуси становится включение белорусского искусства и соответствующего образования в мировой контекст. В качестве положительных перспектив художественного образования в стране в настоящее и последующее время автор называет тесную связь художественного образования с постоянно обновляющимися формами искусства, опору на национальные истоки, а также открытость культурам Запада и Востока.

Ключевые слова: художественное образование в Беларуси, история художественного образования, система образования, музыкальное образование.

(Искусство и культура. – 2021. – № 1(41). – С. 51–54)

TRAITS OF THE ART EDUCATION SYSTEM DEVELOPMENT IN SOVEREIGN BELARUS (1991–THE 2000S)

Liu Chuanhang

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

This article is the first one to review the peculiarities of the development of the Belarusian art education system in the second half of the 20th century. The story of the development is studied on the example of education establishments which provide higher education in the musical, theatrical and visual art fields. Based on historical sources (chronicles, monographs, reference books, individual scientific articles), the author proposes a periodization of the development of Belarusian art education in the second half of the 20th century. The relevance of the study is due the need to comprehend the historical past, which will make it possible to predict the future development of Belarusian art education.

The author singles out the period from 1991 to the 2000s as a particularly important stage, associated with the acquisition of state sovereignty by the Republic of Belarus. It was during this period that the processes of the nationally oriented education system development was most active, as well as the development of new types of art and related qualifications. The most important achievement of sovereign Belarus is the inclusion of Belarusian art and art education in the global context. The author names the close connection of art education with constantly renewing forms of art, reliance on national origins, as well as openness to the Western and Eastern cultures as positive examples of the current and future prospects for the development of art education in the country.

Key words: Belarusian art education, history of art education, educational system, musical education.

(Art and Cultur. – 2021. – № 1(41). – P. 51–54)

Адрес для корреспонденции: liuchuanhang886@gmail.com – Лю Чуаньхан

Изучение истории развития художественного образования в Беларуси второй половины XX в. является необходимым шагом к осмыслению прошлого и прогнозированию будущего процесса совершенствования образовательной системы в стране. Методологическая база нашего исследования – научные труды В. Прокопцовой [1; 2], в которых детально рассматривается проблема художественного образования в Беларуси до середины XX в. Источниковой базой для изучения системы художественного образования являются многочисленные монографические материалы, справочники, хроники и статьи, посвященные истории отдельных белорусских учреждений образования или личностям педагогов. Несмотря на значительный объем имеющихся материалов по указанной теме, до настоящего времени многие вопросы художественного образования в Беларуси второй половины XX в. не получили должного научного осмысления, в связи с чем наше комплексное исследование приобретает особую актуальность.

Цель статьи – выявить и охарактеризовать особенности эволюции системы художественного образования в суверенной Беларуси в период с 1991 г. до начала 2000-х гг.

Основные вехи в развитии художественного образования в Беларуси в 1950–1990-е гг. Вторая половина XX в. ознаменована для Беларуси восстановлением системы художественного образования, заложенной в довоенные годы, а также обновлением этой системы в связи с эволюцией самого искусства – музыкального, изобразительного и театрального.

В истории белорусского профессионального искусства и соответствующего художественного образования каждое последующее десятилетие второй половины XX в. вносило определенные коррективы и новшества. В связи с этим мы выделяем пять этапов развития художественного образования в Беларуси: 1) 1950–1960 гг., 2) 1961–1970 гг., 3) 1971–1980 гг., 4) 1981–1990 гг. и 5) 1991–2000 гг.

Период с 1950 по 1960 г. в истории белорусского художественного образования связан с восстановлением деятельности созданных до войны средних специальных и высших учебных учреждений, дающих музыкальное образование (музыкальных училищ в Минске, Витебске, Могилеве и Гомеле и Белорусской государственной консерватории в Минске), а также с открытием новых учебных заведений для подготовки профессиональных актеров, режиссеров и художников (Белорусского театрального института в г. Минске и Минского художественного училища).

1960-е гг. – период стабилизации и совершенствования педагогического аппарата, связанный с продолжением развития систем факультетов и кафедр, а также с обновлением педагогического состава за счет выпускников высших белорусских учебных учреждений и белорусской аспирантуры. Важным событием для совершенствования системы художественного образования в Беларуси (БССР) стало открытие аспирантуры при Белорусской государственной консерватории (в 1961 г.) и при Белорусском государственном театрально-художественном институте (в 1962 г.). До этого времени для получения послевузовского образования белорусские выпускники направлялись в аспирантуры Москвы или Ленинграда (Санкт-Петербурга).

Для 1970-х гг. характерна демократизация художественного образования, достигавшаяся посредством открытия новых учебных заведений, позволяющих сделать художественное образование более массовым, а также путем создания новых кафедр, направленных на совершенствование самодеятельной белорусской культуры. Важным событием в 1975 г. становится открытие Минского института культуры. С самого начала своего существования институт ставил перед собой цель – подготовку высококвалифицированных кадров в самых разных областях культуры и искусства.

1980-е гг. – период накопления национально ориентированных специальностей в области художественного образования и время появления специальностей, вызванных развитием новых техногенных искусств. В 1980-е гг. особо остро встает вопрос о повышении профессионального уровня многочисленных белорусских самодеятельных коллективов. Внимание к области самодеятельного искусства, изначально культивируемого в Минском институте культуры, потребовало создания в 1986 г. на базе факультета культурно-просветительской работы новой кафедры культурно-просветительской работы и режиссуры, а также формирования отдельного факультета самодеятельного музыкального и хореографического искусства.

Система профессионального художественного образования в Беларуси во второй половине XX в. прошла последовательный путь, при этом накапливалась материальная база учреждений образования, формировались педагогические составы, совершенствовались и развивались методы преподавания. До 1990-х гг. становление художественного образования в стране происходило под непосредственным влиянием российской образовательной системы: практически все белорусские преподаватели в эти годы были

выпускниками московских и ленинградских (санкт-петербургских) высших учебных учреждений. Рассматривая вторую половину XX в. как цельный период, следует отметить постоянное стремление к созданию национальной системы художественного образования, которое смогло полностью реализоваться в 1990-е гг., когда страна получила независимость и белорусская культура стала центральным элементом системы образования.

Развитие художественного образования в Беларуси в 1991–2000-е гг. тесно связано с социально-политическими событиями в государстве: распадом Советского Союза и провозглашением независимости Республики Беларусь. Как отмечает В. Прокопцов, за годы независимого развития в обществе и культуре Беларуси «произошли существенные изменения, начался процесс динамичного обновления, реализации интеллектуального и творческого потенциала во всех областях культуры и искусства» [3, с. 5]. Важнейшим процессом в это время становится интеграция творчества белорусских деятелей культуры и искусства в мировое художественное пространство.

Национальный элемент художественного образования в суверенной Беларуси. В 1990-е гг. общественно-культурная жизнь страны приобрела ярко выраженный национальный характер, что нашло отражение в культивировании национального элемента в системе художественного образования.

Значимым событием, положившим начало глубокому и систематическому изучению и возрождению белорусского музыкального наследия, стало открытие в 1991 г. в Белорусской государственной консерватории кафедры белорусской музыки. По свидетельству ведущего исследователя белорусской музыки, профессора О. Дадиомовой, «вместе с профильными, базовыми дисциплинами (от белорусского музыкального фольклора и белорусской народно-инструментальной культуры до истории белорусской музыки, музыкального источниковедения, литургической музыки Беларуси, белорусского музыкознания и критики, фольклорно-этнографической практики) кафедра отвечает и за проведение лекторской и редакторской, архивно-библиографической практики и т.д.» [4, с. 25].

В Минском институте культуры в 1993 г. кафедра теории и истории культуры переименовывается в кафедру белорусской и мировой художественной культуры [4, с. 24], где наследие белорусской культуры изучается в контексте мировых культур Востока и Запада (заведующий кафедрой доктор искусствоведения, профессор Г.И. Барышев, с 1994 г. заведующий

кафедрой доктор искусствоведения, профессор В.П. Прокопцова). Углубленному изучению и практическому освоению традиционной материальной культуры белорусов способствует открытие в 1993 г. в этом же институте кафедры народных ремесел (заведующий кафедрой доктор искусствоведения, профессор Г.Ф. Шауро).

Параллельно с формированием осознания национальной самобытности культуры белорусов в системе художественного образования 1990-х гг. наблюдается стремление к замене понятий советского времени новыми, более соответствующими современным реалиям. В масштабной реорганизации системы образования в Минском институте культуры, произошедшей в 1993 г., явно прослеживается тенденция ухода от понятий прежнего времени: советское определение «культурно-просветительская работа» в названиях кафедр заменяется новым понятием «культурология», кафедра истории КПСС переименовывается в кафедру политической истории, кафедра марксистско-ленинской философии – в кафедру философии и т.п.

Открытие новых специальностей. Наряду с возвращением к национальным истокам в 1990-е гг. продолжается распространение новейших технологий в искусстве, что способствует возникновению новых специальностей художников и актеров. Согласно исследованию В.П. Прокопцовой, «появление и распространение новых специальностей в системе художественного образования на рубеже XX–XXI вв. демонстрирует его большие творческие возможности, с помощью которых во все сферы художественной жизни вводится новый профессиональный опыт, переосмысливаются художественные проблемы, реализуются новые образовательные возможности, совершенствуются образовательные формы – как традиционные, так и новые, техногенные» [2, с. 163].

В связи с развитием техногенных искусств, в частности телевидения, в 1990-е гг. в Белорусском государственном театральном-художественном институте открываются специальности «Телеоператорство» (1992 г. – заочная форма обучения, 1993 г. – дневная форма обучения), «Звукорежиссура» (1993 г.), «Художник кино» (1993 г.). Большой приток студентов и расширение преподаваемых предметов потребовали в 1994 г. обособления кафедры кинотелемастерства от вновь объединенной кафедры актерского мастерства и режиссуры. Данный факт свидетельствует о том, что кинематограф в 1990-е гг. ощущал определенный недостаток в профессиональных кадрах.

Появление новых средств массовой информации в 1990-е гг. привело к коммерциализации искусства. С целью подготовки профессиональных кадров, которые будут способствовать распространению искусства и культуры в новых условиях, в Белорусском университете культуры в 1993 г. открывается кафедра менеджмента социально-культурной сферы. Освоению новых технологий содействовало открытие в этом же университете в 1995 г. кафедры информационных технологий в культуре.

Диалог с западноевропейскими учреждениями художественного образования. Осознав свою национальную идентичность, с 1990-х гг. белорусские учреждения образования, связанные со сферой культуры и искусства, начинали активно сотрудничать с западноевропейскими академиями и университетами. В Белорусском институте культуры в 1994 г. открывается отдел международных связей, а также заключаются международные соглашения с Берлинской высшей школой специальной работы, Штутгартским университетом (Германия), Шлёнским университетом (Польша), Абердинским университетом (Великобритания), Высшей школой социальной работы в Орхусе (Дания) и ассоциацией «Школа будущего» (США) и др. В 1999 г. Белорусская государственная академия музыки становится членом Европейской ассоциации консерваторий, музыкальных академий и высших школ музыки.

В 1990-е гг. в Беларуси практически все учреждения художественного образования переименовываются по образцу западноевропейской образовательной системы: Белорусская государственная консерватория и Белорусский государственный театрально-художественный институт приобретают статус академий и называются соответственно Белорусской государственной академией музыки (1992 г. – ректор народный артист Беларуси М.А. Козинец; с 2010 г. ректор доктор искусствоведения, профессор Е.Н. Дулова) и Белорусской государственной академией искусств (1989–1997 гг. – ректор народный художник Беларуси В.П. Шарангович; с 1997 г. ректор доктор искусствоведения, профессор Р.Б. Смольский; с 2010 г. ректор кандидат искусствоведения, профессор М.Л. Борозна). Минский институт культуры в 1993 г. переименовывается в Белорусский университет культуры (1992 г. – ректор доктор педагогических наук, профессор Я.Д. Григорович; с 2008 г. – кандидат философских наук, профессор Б.В. Светлов; с 2013 г. – кандидат политических наук, профессор Ю.П. Бондарь; с 2017 г. – кандидат педагогических наук, профессор А.А. Корбут) [5].

Белорусские музыкальные училища и техникумы в 1990-е гг. переименовываются в музыкальные колледжи и колледжи искусств. В отличие от музыкальных колледжей в колледжах искусств преподаются не только музыка, но и другие виды искусства. Так, например, в открытом в 1990 г. Пинском колледже искусств ведется обучение хореографии, музыке и дизайну. Важно отметить, что в средних учебных заведениях Беларуси в начале 1990-х гг. вводится такая дисциплина, как мировая художественная культура. По мнению В.П. Прокопцовой, введение этой дисциплины в 1990-е гг. было обусловлено актуальной тенденцией синтеза художественных знаний [2, с. 164].

Заключение. Проведенное исследование позволило сделать выводы о том, что в 1991–2000 гг. в Беларуси реализуется процесс эволюции национальной системы художественного образования, где центральным компонентом являются белорусские традиции музыкального и изобразительного искусства. Постепенное и планомерное развитие белорусского художественного образования во второй половине XX в. привело к созданию устойчивой системы средних специальных и высших художественных учреждений образования, где граждане страны и иностранные граждане получили возможность овладеть профессиональными навыками в области музыки, изобразительного искусства, театрального и киноискусства, а также в различных отраслях социокультурной деятельности. Ключевой особенностью художественного образования в Беларуси в 1991–2000-е гг. стало органичное сочетание 1) национального элемента, 2) современных технологий и 3) открытости к культурам Запада и Востока.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пракапцова, В.П. Мастацкая адукацыя ў Беларусі: манаграфія / В.П. Пракапцова. – Мінск: Беларускае дзяржаўнае ўніверсітэт культуры, 1999. – 209 с.
2. Пракапцова, В.П. Спасціжэнне майстэрства: станаўленне мастацкай адукацыі ў Беларусі / В.П. Пракапцова. – Мінск: МФЦП, 2006. – 288 с.: іл.
3. Мастацтва суверэннай Беларусі = Искусство суверенной Беларуси = The art of sovereign Belarus: альбом / склад. К.В. Ізафатава [і інш.]; рэд. савет: Л.С. Ананіч [і інш.]; пер. на англ. мову Т.А. Асадчанка, А.Д. Стралкоўская. – Мінск: Беларуская Энцыклапедыя, 2016. – 229 с.: іл.
4. Дадзіёмава, В.У. Кафедра беларускай музыкі і яе роля ў адукацыйным, выхаваўчым, навуковым і асветніцкім працэсе / В.У. Дадзіёмава // Вес. Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2017. – № 31. – С. 25–28.
5. Хроніка асноўных падзей Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў / рэд. І.В. Смяян, Л.Ц. Спірыдонава. – Мінск: Беларускае дзяржаўнае ўніверсітэт культуры і мастацтваў, 2005. – 48 с.

Поступила в редакцию 14.10.2020

ОСНОВНЫЕ ПРИЧИНЫ СНИЖЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО УРОВНЯ АРАБСКОГО ИГРОВОГО КИНО В XXI ВЕКЕ

Алших Дияа Салам

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

В статье описаны некоторые малоизвестные в русскоязычной среде научные и критические работы арабских авторов, которые пишут о современном арабском игровом кино – фильмы, снятые в арабоязычных странах на арабском языке с национальным финансированием. Выявлены и кратко описаны основные причины, способствовавшие снижению художественного уровня арабского игрового кино в XXI веке. Выделено девять основных причин, характерных для всего региона, независимо от конкретной страны (неудачное планирование, человеческий фактор, отсутствие героя или героини, правящие власти и налагаемые ими ограничения, нерациональное использование капитала, творчество, появление фильмов, которые нацелены только на просмотр и лишены значимого внутреннего содержания, уровень автора-художника, роль критиков). Степень их выраженности зависит от общего уровня развития киноиндустрии в каждой конкретной стране, однако само их наличие хорошо показывает общее состояние игрового кино во всем регионе. Сделаны предположения о возможных решениях для продвижения игрового арабского кино и повышения его художественного уровня.

Ключевые слова: игровое кино, современное кино, арабское кино, современное арабское кино, арабское игровое кино, кино XX века, проблемы арабского кино.

(Искусство и культура. – 2021. – № 1(41). – С. 55–59)

THE MAIN REASONS FOR THE DECLINE IN THE ARTISTIC LEVEL OF ARAB FEATURE FILMS IN THE 21-ST CENTURY

Alshikh Dhiyaa Salam

Education Establishment “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk

The article describes some of the little-known in the Russian-speaking environment scientific and critical works of Arab authors who write about modern Arab feature films – films shot in Arabic-speaking countries in the Arabic language with national funding. The main reasons for the decline in the artistic level of Arab feature films in the 21st century are identified and briefly described. There are nine main reasons for the entire region, regardless of the specific country (poor planning, “human factor”, the absence of a hero or heroine, the ruling authorities and the restrictions imposed by them, the irrational use of capital, creativity, the emergence of films that are aimed only at viewing and deprived of significant internal content, the level of the author-artist, the role of critics). The degree of their severity depends on the general level of development of the film industry in each specific country, but their very presence shows well the general state of feature films in the entire region. Assumptions are made about possible solutions for promoting fictional Arab cinema and raising its artistic level.

Key words: feature films, contemporary cinema, Arab cinema, contemporary Arab cinema, Arab feature films, XX-th century cinema, problems of Arab cinema.

(Art and Cultur. – 2021. – № 1(41). – P. 55–59)

Современное арабское игровое кино является малоизученным не только в Беларуси, но даже в самих странах арабского мира. Универсального описания арабского кино просто не существует, так как к нему относятся фильмы из разных стран и культур арабского мира. Поэтому у него нет единой

формы, структуры или стиля. Под арабским кино в данной статье понимаются игровые фильмы, снятые в арабоязычных странах на арабском языке с национальным финансированием.

Цель статьи – выявить основные причины, способствовавшие снижению художественного уровня арабского игрового кино в XXI веке.

Адрес для корреспонденции: dhiyaaalshikh@gmail.com – Алших Дияа Салам

Фон исследования. В какой-то мере достаточно сложно делать разносторонне обоснованный киноведческий анализ сегодняшнего арабского кино, так как существует крайне мало научных и критических трудов и публикаций, которые исследуют кино XXI века арабоязычных стран. В ходе работы были проанализированы книги и статьи, которые касаются кино разных стран арабского мира. Среди ряда изданий и статей хотелось бы выделить источники, которые оказались наиболее значительными для данной публикации и ранее не фигурировали в русскоязычной научной среде.

Основная идея статьи «“Последний из которых – Капернаум”... 8 арабских фильмов, которые достигли мира и завоевали главные призы» [1] заключается в том, что, несмотря на общий низкий художественный уровень арабского кино, в истории было несколько фильмов, достойных выхода на международную арену. Темы, поднимаемые в этих фильмах, указывают на военную нестабильность в арабском регионе, где войны могут длиться годами, и как только война утихает в одном месте, она почти сразу начинается в другом. Например, в фильме ливанского режиссера Зиада Дужири «Оскорбление» (2017) обсуждается проблема палестинского присутствия и палестинских беженцев в Ливане, которая была и остается проблемой уже более 70 лет. Фильм Надин Лабаки «Капернаум» (2018) свидетельствует о проблеме сирийских беженцев в Ливане, актуальной в течение десяти лет. Очевидно, что такие проблемы в арабском мире постоянно повторяются. Это делает их «документирование» в игровом кино благоприятной темой для показа на международных фестивалях. Однако это вовсе не означает, что подобные темы нравятся арабской публике в кинотеатрах.

Все упомянутые в вышеназванной публикации фильмы рассказывают о войне, беженцах и убежище, и все они номинированы на международные премии. Следовательно, арабские кинематографисты имеют потенциал для производства элитных фильмов, которые представляются на международные фестивали, но обычные зрители часто не видят многие из этих фильмов, потому что последние не пользуются популярностью и их кассовые сборы не всегда даже покрывают расходы на производство. В статье фильмы не анализируются, они просто упоминаются с указанием дат выпуска.

Книга Ахмеда Шауки «Запрещенные статьи на экране (Табу в кино поколения восьмидесятых)» [2] посвящена египетскому

кино восьмидесятых годов двадцатого века. Автор рассмотрел работы нескольких самых важных режиссеров Египта того периода, которых называли представителями «школы нового реализма», таких как Давуда Абдель Сайед, Мухаммад Хан, Атеф аль-Тайиб, Хайри Бишар, Раафат аль-Михи, и их роль в разрушении множества табу. Ахмед Шауки разъяснил содержание их фильмов и обосновал отношение кино с обществом, подчеркивая, что фильмы этого периода касались трех основных тем, а именно религии, политики и гендерных вопросов. Книга высветила важность периода восьмидесятых годов, его влияние на египетское кино и его зрелость как серьезной профессиональной индустрии. В нем выкристаллизовалась реальность мира, возникшая из новых изменений, воздействовавших на египтян после июня 1967 года (после Шестидневной войны). Ахмед Шауки считает указанных режиссеров первой реалистичной кинематографической волной в Египте, которая, казалось, разрушила прослеживаемые в этой книге табу, в частности табу на сексуальность, религию и политику. Эта книга отражает важные исторические коннотации того, что происходило в конце прошлого века в египетском игровом кино. Отголоски тех изменений сохранились в египетском кино по настоящее время.

В своей статье «“Египетское кино” опирается на звездную систему и некачественные работы, чтобы привлечь людей и дать своим владельцам впечатления» [3] Сафаа аль-Лайти рассказала о мнении зрителей о кино в арабском мире. Она разделила аудиторию на две части. Первая часть – это та, которая любит реалистичное кино, как правило, это те, кто работает в области кино, а также критики, которые предпочитают реальность в фильмах, а не фальсификацию, как это происходит, например, во многих турецких драмах, за которыми следит вторая часть арабской аудитории, желающая увидеть роскошную жизнь, представленную богатыми домами, шикарной одеждой и красивыми героями. Например, такие фильмы, как «Летнее ограбление» (1988) режиссеров Юсри Насраллы и Радвана аль-Кашефа, «Фабричная девушка» (2014) режиссера Мухаммада Хана, а также работы известных критиков Кайс аль-Зубайди, Мухаммада Камеля, Хала Лотфи направлены на выявление недостатков, изъянов и негативных сторон общества.

Сафаа аль-Лайти объяснила, почему критика плохих фильмов ей не нравится: «Плохие поступки, зло могут быть привлекательнее для людей больше, чем хорошие. Слишком

много плохих работ, чтобы писать о них. (...) Есть режиссеры, которых показ насилия сделал более известным, любопытство побудило большое количество зрителей посмотреть их фильмы. Существует пословица, которая гласит: “Вместо проклятия тьмы зажгите свечу”. Я предпочитаю зажигать лампы, которые освещают лица режиссеров, результаты их работы прекрасны, и им нужна моя поддержка, для распространения...” [3]. Автор публикации утверждает, что, вероятно, мы не можем обвинить зрителей в предпочтении «фальшивого» кино, потому что они видят в этих фильмах то, чего не могут увидеть в своей жизни, и, таким образом, ускользают от части тяжелой реальности в своих фантазиях и несбыточных мечтах.

Статья Мохаммеда Авада «Миф об общественном вкусе. Почему египтяне смотрят плохие фильмы?» [4] отвечает на вопрос: кто снимает фильмы – автор или зритель? Автор материала представляет фильм «Вынужденный побег» (2017) режиссера Ахмеда Халеда Муссы, который стал поворотным моментом в кассовых сборах египетского кинематографа, поскольку впервые за многие десятилетия привлек внимание общественности к доходам от фильмов, в цифровом выражении достигнув выручки более 55 миллионов фунтов стерлингов.

В статье дано определение успешных коммерческих фильмов, предложенное профессором психологии и специалистом по киноведению Дэйном Янгом: успех фильма обусловлен его качеством и вкусом большинства зрителей. Однако свидетельствует ли восхищение большинства зрителей об общем художественном уровне и вкусе? В исследовании приводится мнение французского социолога Пьера Бурдьё: чтобы существовал вкус, должны быть хорошие фильмы, плохие фильмы и аудитория, которая может классифицировать их и выбирать то, что им подходит.

В статье освещены результаты опроса ста человек, проведенного с целью выяснить, что заставляет их пойти посмотреть фильм в кинотеатре. Большинство респондентов обращает внимание на личность режиссера, героя и качество фильма. Также зрители смотрят на автора произведения или на мнение критиков, гораздо меньше тех, кто учитывает оценку фильма, если он есть на сайте IMDb или в Интернете. Если зритель хочет посмотреть египетский фильм, многое зависит от степени удовольствия, которое он получит от того факта, что поход в кино – это и особенное событие, и при этом развлечение. Также при выборе фильмов имеет место психологическое

влияние – большинство выбирают комедии. Это происходит из-за окружающих зрителей жизненных обстоятельств, которые сделали комедию способом избежать реальности и столкновений с кризисом. Поэтому фильмы, воплощающие реальность комическим образом, более популярны – египетская публика ищет повод для смеха, независимо от уровня ее развития и принадлежности к социальным классам. Что касается распространения жестоких и экшн-фильмов, то это связано с тем, что подобный тип фильмов реализует желание зрителя получить такие впечатления, которые он не может получить в реальности.

Падение художественного уровня арабского кино последних лет – это заговор кинопроизводителей или проблемы общего вкуса зрительской аудитории? Заглянем в историю: кино появилось в арабском мире в ряде стран, таких как Египет, Сирия, Тунис, Марокко, Алжир, Судан, Ливия, Ирак, Кувейт, Эмираты, Катар, Оман, Бахрейн. Общеизвестным является факт, что Египет был первой арабской страной, которая узнала кино [5]. Многие из этих стран по настоящее время производят кинопродукцию.

В последние годы в арабском игровом кино происходит значительный спад качества и даже количества производимых фильмов. При этом не наблюдается их широкого распространения и достижений международного уровня. Исключение составляют несколько картин, таких как палестинский фильм «Омар» (2013, реж. Хани Абу Саад), иорданский фильм «Тиб» (2014, реж. Наджи Абу Навара), мавританский фильм «Тимбукту» (2014, реж. Абд аль-Рахмана Сисако), ливанские фильмы «Дело 23» (2017, реж. Зиад Дуэири) и «Капернаум» (2018, реж. Надин Лабаки).

Существует много причин для этого кинематографического упадка. Причем при детальном просмотре современных игровых арабских фильмов разных стран становится очевидным, что эти причины характерны для всего региона. Просто степень их выраженности зависит от общего уровня развития киноиндустрии в каждой конкретной стране.

Первой и основной причиной, по мнению многих критиков, следует назвать *неудачное планирование*. Должны быть руководство и планирование распространения арабского кино и доставки его во все части мира, а также рассмотрение кино как одного из источников развития мировой экономики вообще и экономики региона в частности.

Вторая причина – это *человеческий фактор*. Многие профессионалы в области кино и критики заявляли, что арабское кино бедно

с точки зрения обсуждения человеческих ценностей и социальных проблем.

Отсюда можно выделить третью причину – *отсутствие героя или героини*, которые олицетворяют возвышенность и все хорошие человеческие качества. Актер Хишам Абдулла сказал: «Одна из проблем арабской драмы состоит в том, что она ограничена только локальным внутренним миром, в то время как большинство народов мира ищут героя, который представляет справедливость, правду и защиту угнетенных» [6].

Четвертая причина – *правлящие власти и налагаемые ими ограничения*. Существует связь между арабским кинематографом и ориентациями и мнениями правительств. Это одна из тех причин, из-за которой нужно начинать изменения в существующем кино с мест съемок и развития международных фильмов, оставляя продюсерам честность и широкий диапазон при выборе тем, в отличие от текущей ситуации в арабском кино. По мнению художественного критика и сценариста Амира аль-Омари, арабское кино ассоциируется с ориентацией и мнениями правительств: «Арабская драма и кино, их главная проблема – связь с видением и ориентацией правящих властей и выражением их идей, будь то фальсификация истории, решение показать сходство между правителем таким-то и таким-то историческим героем» [7].

К пятой причине кинематографического упадка следует отнести *нерациональное использование капитала*. Хотя есть фильмы, на которые были потрачены большие суммы денег, например, сериал «Королевства огня», однако результат был очень неудачным. Довольно большой бюджет был потрачен на снятый при помощи знаменитого французского режиссера Жан-Жака Ану с привлечением иностранных актеров фильм «Черное золото», но деньги, ушедшие на него, не принесли никакого результата по сравнению с западным кино [7]. Не всегда объем финансирования определяет художественный уровень фильмов. Для хорошего кино требуются «современные художественные методы и прекрасный кинематографический язык, искреннее видение их создателями своей реальности в высоком художественном стиле, а не направленные идеи, которые заранее запланированы для написания теми, кто даже не понимает противоречия реальности в арабском мире» [7].

Шестую причину можно найти в статье «Почему турецкая драма достигла мирового признания, а арабская опоздала» [6] –

это *творчество*. Когда сценарист поднимает важные идеи и темы, находит баланс, это становится стимулом для создания фильма и возникновения интереса к такому кино в мире. До тех пор пока в арабском кино не будет сценариев, которые потенциально могут быть понятны зрителям разных стран, вызывать у них интерес, говорить о подъеме и популяризации арабского кино достаточно сложно.

Седьмая причина – *появление фильмов, которые нацелены только на просмотр и лишены значимого внутреннего содержания*, в них, например, не обсуждаются факты или социальные проблемы, они выполняют чисто развлекательную функцию. Как заявила известная танцовщица и актриса Наджда Фуад: «Кино когда-то было искусством, хотя это была индустрия с низкими затратами и самым простым оборудованием, не так, как сейчас, но с появлением и развитием технологий кино изменилось. Раньше было время уважения литературы и морали, как, например, в фильме “Мисс Ханафи”, представленном покойным великим актером Исмаилом Ясином. Он показывал реальную проблему – превращение мужчины в женщину, но делал это с полным уважением и моралью, без какого-либо унижения и презрения к герою». Хотя теперь родители смотрят фильмы, которые учат их религиозной морали, многие из них лишены реального содержания. Тем не менее нельзя сказать, что все фильмы такие, есть некоторые фильмы и сериалы с осмысленным посланием [8].

Восьмая причина упоминается в статье «Каирское кино». ... история, которая ухудшается под маргинальным влиянием переворота» [9] – *уровень автора*, которого волнует внешний вид и форма, а не содержание. Можно увидеть, как они соревнуются в том, кто является самым красивым на кинофестивалях, а не в том, кто представил работы, достойные присутствия на фестивале, или целенаправленную работу, полную добродетельных моральных ценностей.

Девятая причина обозначена в статье Сафаа аль-Лайти [3] – *роль критиков*, которые говорят о закулисах показываемых фильмов и сериалов. Профессиональная критика должна быть направлена на реальную помощь авторам, вскрывать проблемы их фильмов. В современном мире арабского кино недостает такой критики.

Заключение. Нет никаких сомнений в том, что правительства арабских стран пренебрегали кинопроизводством, но общественность явно вмешивается в киноиндустрию,

что заставляет продюсеров считаться с мнением зрителей. Согласимся с точкой зрения критика Сафаа аль-Лайти, что даже не следует говорить плохо или хорошо о плохих фильмах, потому что в эпоху социальных медиа любые отрицательные или положительные слова будут способствовать распространению продукта, будь то фильм или что-то еще.

Исходя из обозначенных выше проблем, можно предположить возможные решения для продвижения игрового арабского кино и повышения его художественного уровня: хорошее планирование перед созданием и продвижением фильма; тщательное изучение выбранных тем, которые воплощаются на экране; изменение роли правительств, которые должны оставить место для целостности кино и фиксации истории, а также даже предоставить денежные суммы для помощи, но в разумных пределах; развитие института профессиональной кинокритики.

ЛИТЕРАТУРА

1. وقيما غل تلصو فيبرع مالفاً 8 .. "جوان رفك اهرخ" لاقم. «Последний из которых – Капернаум» ... 8 арабских фильмов, которые достигли мира и завоевали главные призы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.aljazeera.net/news/arts/2019/1/23/جوان-ان-رفك-اهرخ>. – Дата доступа: 25.08.2020.
2. ليج امنيس يف وباتل) قشاشل ىلع تاروظحم باتك – ففاقثلا روصقل قماعلا ئيبلال – يقوش دمأ بئالقل (تانينامثلا – 8-جوان-ان-رفك-اهرخ/2019/1/23. – Дата доступа: 25.08.2020.
3. فيرصل امنيسلا ناونع تحت يثليل اءافصل لاقم. مدقتو سانلا بذجتل ئييدرلا لامعالا و موجنلا ماظن ىلع دمعت

аль-Лайти, С. «Египетское кино» опирается на звездную систему и некачественные работы, чтобы привлечь людей и дать своим владельцам впечатления [Электронный ресурс] / С. аль-Лайти // аль-Кудс аль-Араби. – Режим доступа: <https://www.alquds.co.uk/>. – Дата доступа: 20.08.2020.

4. ؟ئيدرلا مالفال نوي رصلما دهاشي اذامل .. اءاعلا قوذا قروطسا = Авада, М. Миф об общественном вкусе. Почему египтяне смотрят плохие фильмы? [Электронный ресурс] / М. Авада. – Режим доступа: <https://www.aljazeera.net/midan/art/cinema/2019/11/7/دهاشي-اذامل-ءاعلا-قوذا-قروطسا>. – Дата доступа: 30.08.2020.

5. ؟ملم مي عز الب تروطتو شاشن فيك: فيرصل امنيسلا لاقم. "ميس دمأ" = Салем, А. Египетское кино: как зародилось и развивалось без вдохновляющего лидера? [Электронный ресурс] / А. Салем. – Режим доступа: <https://www.ida2at.com/how-did-egyptian-cinema-evolve-develop-without-inspiring-leader/>. – Дата доступа: 01.09.2020.

6. فيبرعلا ترخات و قيملا غل ئيكرتلا اماردل تلصو اذامل "لقام 21 = Халед, К. Почему турецкая драма достигла мирового признания, а арабская опоздала? [Электронный ресурс] / К. Халед // Араби 21. – Режим доступа: <https://arabi21.com/story/1225419/ءيملا-غل-ئيكرتلا-اماردل-تلصو-اذامل>. – Дата доступа: 25.08.2020.

7. يرمل غلاريمأ – "ئيملا غل اءومفم و فيبرع امنيسلا لاقم" = аль-Омари, А. Об арабском кино и концепции интернационализма [Электронный ресурс] / А. аль-Омари // Взгляд на кино. – Режим доступа: <https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2014/9/6/ئيملا-غل-ءومفم-فيبرع-امنيسلا>. – Дата доступа: 28.08.2020.

8. قنيمأ – "البقتسلما يف و نالا , نامز فيرصل امنيسلا لاقم" = Захи, А. Египетское кино, время, настоящее и будущее [Электронный ресурс] / А. Захи // Zoom News Network. – Режим доступа: <https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2014/9/6/البقتسلما-يف-و-نالا>. – Дата доступа: 30.08.2020.

9. "بالقن الاشيم تظي فدرتي خيرات... ئيامينسل اءراقلا لاقم" = Магавур, М. «Каирское кино». ... история, которая ухудшается под маргинальным влиянием переворота [Электронный ресурс] / М. Магавур. – Режим доступа: <https://arabi21.com/story/1224918/بالقن-الاشيم-تظي-فدرتي-خيرات-ئيامينسل-ءراقلا>. – Дата доступа: 05.09.2020.

Поступила в редакцию 23.09.2020

СПЕЦЫФІЧНЫЯ АДРОЗНЕННІ КАСЦЮМНЫХ КОМПЛЕКСАЎ ВЫКАНАЎЦАЎ НАРОДНЫХ ПОБЫТАВЫХ І НАРОДНА-СЦЭНІЧНЫХ ТАНЦАЎ

Бабровіч Г.А.

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

У артыкуле прыводзяцца мастацтвазнаўчы аналіз і тэматычна-відавая класіфікацыя побытавых танцаў Віцебскай вобласці ў кантэксце розных знакавых асаблівасцей гістарычных эпох і сацыяльных груп з мэтай распрацоўкі дакладных рэкамендацый па выкарыстанні традыцыйных комплексаў народнага адзення адпаведна з месцам бытавання танца і касцюма ў мінулым, з узростава-палавой і сацыяльнай дыферэнцыяцыяй былых носьбітаў, рознымі этапамі аднаўлення дадзенага фальклорнага жанру, лепшымі сучаснымі варыянтамі выканання ў аўтэнтычным асяроддзі і на сцэнічных пляцоўках.

Асаблівы акцэнт робіцца на адпаведнасці суадносін побытавых канонаў і эстэтыкі народных або народных сцэнічных касцюмаў пры выкананні тых ці іншых танцавальных дзеяў. Адначасовае ўжыванне ў касцюме прадметаў побытавага і сцэнічнага комплексаў сведчыць аб этнаграфічнай і культурнай несвядомасці паводзінаў “на людзях” ці наогул дрэнным гусце і адсутнасці прынцыпаў маралі і павагі да агульных чалавечых каштоўнасцей.

Ключавыя словы: побытавы танец, танцавальны фальклор, народна-сцэнічны танец, Віцебшчына, аўтэнтычны (традыцыйны) строй, касцюмны комплекс, сцэнічны касцюм.

(Искусство и культура. – 2021. – № 1(41). – С. 60–64)

SPECIFIC DIFFERENCES IN COSTUME COMPLEXES OF PERFORMERS OF FOLK HOUSEHOLD AND FOLK STAGE DANCES

Babrovich G.A.

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

The article provides an artistic analysis as well as a thematic-specific classification of everyday dances of Vitebsk Region in the context of various iconic features of historical epochs and social groups in order to develop guidelines for traditional folk clothing complexes application, according to the place where the dance and costume were in the past, according to the age, gender and social differentiation of the carriers, various stages of this folk genre revival, the best modern versions of performance in an authentic environment and on stage venues.

Particular emphasis is placed on the identification of the correspondence between the canons of everyday life and the aesthetics of folk or folk stage costumes when certain dance acts are performed. Simultaneous use of items of household and stage complexes in costume testifies to the ethnographic and cultural unawareness of behavior “in public” or in general bad taste and lack of principles of morality and respect for common human values.

Key words: household dance, dance folklore, folk-stage dance, Vitebsk Region, authentic (traditional) costume, costume complex, stage costume.

(Art and Cultur. – 2021. – № 1(41). – P. 60–64)

На пачатку 2020 года з’явілася выданне “Прыдзвінскія карункі: народная танцавальная спадчына Віцебшчыны”, дзе прадстаўлены матэрыялы па танцавальным фальклоры і беларускім народна-сцэнічным танцы Віцебшчыны, сабраныя на працягу многіх гадоў спецыялістамі

Віцебскага абласнога метадычнага цэнтру народнай творчасці. Актуальнае даследаванне гісторыі мясцовай танцавальнай культуры сапраўды вельмі карыснае для кіраўнікоў харэаграфічных калектываў народнага танца, а таксама для тых, хто жадае вывучаць танцавальны фальклор

Адрас для карэспандэнцыі: Bobrovichgalina@gmail.com – Г.А. Бабровіч

і танцаваць “па-даўнейшаму” [1]. Але ёсць яшчэ шэраг зацікаўленых асоб, супалак і спецыялістаў устаноў адукацыі, культуры і інш., якія добра разумеюць неабходнасць наяўнасці адпаведнага касцюмнага комплексу (строю) для таго, каб апрануцца выканаўцу і годна прадставіць свой вобраз.

Традыцыйны строй, як і выкананы па яго канонах сцэнічны касцюм у народным стылі, дапамагае адлюстравання разам з выканаўчым майстэрствам танцора праз спрадвечныя якасці рытмічнага руху ў гармоніі з пластыкай і эстэтыкай адзення пад адпаведнае музычнае суправаджэнне найвышэйшую гарманічную адпаведнасць неабходнаму эталону асобы, носьбіта-пераемніка мясцовых рыс культуры старажылаў.

Вось дзе і крысталюецца агульная мэта і праблема ўдзельнікаў дзеяння: апрануцца ў аўтэнтычныя строі або касцюмы фальклорнага стылю, якія дакладна адлюстроўваюць пажаданую атрыбутыку адпаведнай эпохі, выйсці і станчыць “ад душы”.

Ва ўзгаданым вышэй выданні прыведзены пералік традыцыйных, гарадскіх побытавых танцаў і карагодаў Віцебшчыны па месцах бытавання адпаведна з раёнамі Віцебскай вобласці проста з назвамі танцаў і назвамі вёсак, дзе іх выконвалі.

Мэта даследавання: распрацаваць навукова-метадычныя парады па стварэнні эскізаў адпаведных народных строяў і сцэнічных народных касцюмаў для масавых выканаўцаў і асобных салістаў, сольных пар традыцыйных мясцовых побытавых танцаў і беларускіх народна-сцэнічных танцаў на аснове сістэматызацыі дадзеных распаўсюджвання традыцый танцавальнага фальклору Віцебшчыны і сучаснага ўзроўню вывучэння, аднаўлення і выяўлення ступеняў захавання адпаведнасці аўтэнтычным канонам адзення танцораў.

Для стварэння агульнай карціны гістарычных перыядаў бытавання танца ў адрозненнях і супадзеннях стыляў і эпох аўтарам артыкула праведзены спецыяльны класіфікацыйны аналіз, які дазваляе падабраць адпаведныя народныя строі на аснове ўжо вядомых мастацка-графічных рэканструкцый, артэфактаў і аўтэнтычных комплексаў адзення ці распрацаваць новыя эскізы для калектываў мясцовых народна-сцэнічных танцаў з улікам усіх неабходных гістарычных канонаў і сучасных эстэтычных, канцэптуальна-вобразных патрабаванняў.

Усе элементы традыцыйнага адзення маюць у сваёй аснове простыя геаметрычныя формы – квадрат, прамавугольнік, круг. З аднаго боку, гэта сведчыць аб старажытнасці паходжання

крою, а з другога – робіць адзенне практычна безразмерным, ідэальна прыстасаваным для перадачы з пакалення ў пакаленне. Асабліва важна гэта было для святочных і абрадавых комплексаў, якія ўпрыгожваліся больш багата, з вялікай затратай ручной працы і больш каштоўных матэрыялаў для ткацтва, вышыўкі і г.д. Гранічная функцыянальнасць крою і афармлення эстэтызавалася, набываючы выразныя дэкаратыўныя рашэнні. Напрыклад, цвіклі (невялікія чатырохвугольныя ўстаўкі пад пахі) мелі значную функцыянальную ролю, таму што дазвалялі вольна дзейнічаць рукамі, і адначасова з’яўляліся дэкаратыўным элементам, бо вырабляліся з тканіны кантраснага колеру. Полікі, таксама выконваючы чыста ўтылітарную функцыю, з’яўляліся адначасова і аздабленнем кашулі. Колеравае вырашэнне ўсіх дэкаратыўных элементаў было звязана з традыцыяй, якая існавала ў дадзенай мясцовасці, адносінамі да таго ці іншага колеру і да яго сімвалічнага значэння. Сарочкі ўпрыгожваліся тканым ці вышываным узорам. Напрыклад, на паўночна-ўсходняй Беларусі ўпрыгожваліся полікі і верхнія часткі рукавоў адной-дзвюма пасачкамі вельмі сціплага геаметрычнага ўзору. У тон ім упрыгожваліся манжэты і каўнер [2, с. 807–809].

Найбольш імклівыя змены ў сялянскім адзенні выклікаў капіталізм, што была звязана з развіццём прамысловасці, рыначных адносін і міграцыяй насельніцтва. У канцы XIX – пачатку XX ст. у сувязі з пранікненнем капіталізму ў гаспадарчую вытворчасць і сялянскі побыт адбыліся значныя змены ў народным адзенні. Адыходніцтва, рост класавай дыферэнцыяцыі сялянства ў вялікай ступені садзейнічалі гэтаму. Узаможных сялян з’яўляецца адзенне з набытых тканін, пашытае па гарадскім узору. Купленыя галаўныя ўборы і абутак таксама змянілі агульны выгляд традыцыйнага касцюма [3, с. 7]. Пад ўплывам гарадской культуры адбываецца пэўнае нівеліраванне традыцыйных комплексаў адзення. Пасля адмены прыгоннага права развіццё капіталізму на тэрыторыі Віцебскай губерні значна паскорылася, асабліва ў 1880–1890-я гг. На рубяжы XIX–XX стст. капіталізм у Расіі ўступіў у стадыю імперыялізму. Павялічвалася вытворчасць прамысловай і сельскагаспадарчай прадукцыі, развіваліся транспарт, гандаль, раслі гарады. Значна пашырыліся лясныя і адыходныя промыслы, мноства сялян займалася будаўнічымі і землянымі работамі. Падобныя сацыяльна-эканамічныя праявы мелі непасрэдныя адносіны да пытання генезісу народнага касцюма. У прыватнасці, распаўсюджанасць у Віцебскай губерні прамысловых заняткаў, разам з адыходніцтвам, мела адпаведны ўплыў

на працэс міжэтнічнай інтэграцыі і, такім чынам, выклікала своеасаблівы рух у традыцыйнаўстойлівым побыце сялян [4, с. 41].

Вядомы этнограф, фалькларыст, краязнаўца, першы даследчык традыцыйнага адзення Віцебскай губерні зафіксаваў тагачасныя перамены ў жыцці старажылаў: «как бессильны они остановить развивающуюся предприимчивость разнообразных производителей и сбытчиков новых предметов обиходности, так немощны они преградить и те пути, по которым щегольство и уборность новой формации проползают в сельскую жизнь» [5, с. 118].

Эпохі бытавання аўтэнтчных строяў. У светаўспрыманні вяскоўцаў, што нарадзіліся на пачатку XX ст., жыццё выразна падзялілася храналагічна на тры перыяды, якія маюць своеасаблівыя назвы: у старыну; раней; цяпер (некаторыя памятаюць і даўнюю старыну). Да таго ж кожны перыяд у расповедах розных інфарматараў мае яскравыя вобразна-славесныя характарыстыкі: “Гэта пры Мікалаю было, мая матка тады кінягінілася; ...тут как я пашла, стала кінягінецца; ...ета да мене ішчо відно было такое; ...ужо пры маёй бытнасці, у тое время”. Падобная перыядызацыя невыпадковая, яна адпавядае маладосці і “актыўнаму” перыяду жыцця асобных пакаленняў: прадзедаў, дзядоў, бацькоў і саміх апавядальніц. Старажытны традыцыйны комплекс народнага адзення актыўна існаваў у жыцці і складаў неад’емную частку абрадаў і звычайў іх дзядоў, прадзедаў і прапрадзедаў. У часы маладосці іх бацькоў узнікае крамнае адзенне і пачынае выцясняць самаробнае. На іх памяці, памяці пакалення пачатку XX ст., звычайна бытаванне традыцыйнага народнага адзення канчаткова знікае. Вось прыклад красамоўнага і ярка-вобразнага апісання мясцовых звычайў і тыповых выхароў з успамінаў Вольгі Мілай, якая нарадзілася ў 1919 годзе ў вёсцы Валова Гара Лепельскага раёна: “Паясы ў нас не ткалі. Вот мачаха наша, як к нам прішла (я ж не помню гэтага, мне было паўтара года, як мачаха прішла к нам), а сестра гаварыла – нам ужо дзевачкам, платочки красненькія, сітцевенькія, якія то там павязала, а ўжо брацьям нашым усім чатыром паясы павізала (толі яны тканыя, я не помню). Ну, у нас не ткалі... Былі рамні, былі прастыя паясы – дома іх у чатыры ніткі візалі, у шэсць нітак візалі. І я такія ўмею візаць, у чатыры ніткі. Ну вот, як у тры, а там, у чатыры – касічкі. Такія делала і я. Дажэ, я вот помню, некаторыя мужчыны былі, на вечарынку прыйдуць (у нас такія Скорбы былі) – і паясы, і кутасы такія сбоку, так танцуюць!” [2, с. 827].

Традыцыйныя побытавыя танцы Віцебшчыны. У Віцебскай вобласці існуе

больш за 150 побытавых танцаў. Галоўныя з іх – народныя танцы: полька, падыспань, кадрыля, кракавяк, “Зялёная рошча”, “Какетка”. Адметныя танцы: “Джанджоха” ў Расонскім раёне, “Шчамель” у Сенненскім раёне. Кадрылі: “Кавалёўская” ў Лёзненскім раёне, “Лаўжанская” ў Шумілінскім, “Крыўлянская” ў Талачынскім.

Улічваючы, што Віцебская вобласць мяжуе з Расіяй, Латвіяй і Літвой, то нярэдка можна ўбачыць такія арыгінальныя танцавальныя каленцы ад мясцовых бабуль і дзядуль, што дзіву даешся і не можаш ніяк адрозніць, што тут рускага, а што літоўскага.

Каб зразумець кантэкст эстэтычных канонаў, якія павінны адпавядаць і нацыянальным, і лакальным асаблівасцям адзення выканаўцаў танцавальных кампазіцый, трэба разгледзець розныя аспекты класіфікацыі беларускіх побытавых танцаў.

Паводле харэаграфічнай структуры вылучаюцца сваёй адметнасцю найбольш старажытныя традыцыйныя беларускія танцы: “Лявоніха”, “Мяцеліца”, “Таўкачыкі”, “Крыжачок”. Ва ўсіх мясцовасцях Беларусі, як і на Віцебшчыне, вельмі папулярныя кадрылі ды полькі. Сярод катэгорыі гарадскія побытавыя і бальныя танцаў вызначаюцца “Сямёнаўна”, “Падыспань”, “Ойра”. Сольныя імправізаваныя пляскі “Мікіта”, “Янка” і “Матлёт” таксама глыбока ўкараніліся ў асяроддзі народных свят і імпрэзаў. Паводле сітуацыі выканання ўсе побытавыя танцы размяжоўваюцца на абрадавыя (“Лявоніха”, “Жабка” і інш.), пазаабрадавыя (кадрылі, полькі) ці прымеркаваныя да абрадаў (вальс, “Таўкачыкі” і інш.). Зразумела, што абрадавыя танцы выконваюцца выключна ў аўтэнтчных строях адпаведна з часам бытавання абраду.

Па гендарнай прыналежнасці існуюць дзявочыя, жаночыя і агульныя, а таксама агульныя разам з мужчынамі. Для дадзенага аспекта трэба адзначыць кардынальную розніцу паміж дзявочымі строямі з характэрнымі прычоскамі, галаўнымі ўборамі ці асобнымі прадметамі касцюма (каса, “скіндачка”, “вянок”, “шнуравіца” і інш.) і жаночымі (чапец, намітка, хустка, фартух). Паміж хлапечымі і мужчынскімі касцюмамі не назіраецца такой значнай статуснай розніцы. Будуць ужывацца толькі рознакасныя тканіны, колеры, арнаментыка і, магчыма, новыя элементы “памодзе” з куплёных прадметаў адзення, якія паступова сталі даступныя для сялян і мяшчан з развіццём і зменаў эканамічных зносін.

Класіфікацыя танцаў паводле прасторавага вырашэння (кругавыя, шэрагавыя, нерэгламентаваныя), па кампазіцыйнай пабудове

на рэгламентаваныя з аднолькавымі рухамі для ўсіх выканаўцаў і імправізацыйныя з сольнымі часткамі асобных твораў, паводле колькасці выканаўцаў у танцавальнай адзінцы (сольныя, парныя, тройкі, чацвёркі, гуртавыя і масавыя), паводле колькасці танцавальных адзінак (па адным, на дзве пары, на чатыры пары, на пяць пар, колам без абмежавання пар танцораў) улічваецца пры распрацоўцы эскізаў касцюмаў для стварэння гарманічнай агульнай карціны бытавога або сцэнічнага дзеяння.

Асобныя танцы патрабуюць наяўнасці аtryбутыкі: танцы з прадметамі ў руках і танцы на аtryбутах, пакладзеных на падлогу. Адмыслова ўжываюцца рэчы, якія адпавядаюць па часе бытавання ў аўтэнтчным асяроддзі – калі дзеянне “інсіці”, то рэчы сапраўдныя. Пры выкананні стылізаваных танцавальных кампазіцый на сцэне аtryбуты таксама будуць стылізаваныя ці імітацыйны сапраўдных.

Аналіз абласных аглядаў-конкурсаў дазваляе вызначыць дзве катэгорыі выканаўцаў, якія з’яўляюцца прадстаўнікамі адпаведна двух мерапрыемстваў. З 2004 года развіваецца фальклорнае мастацтва дзяцей і моладзі ў катэгорыі “Ад прашчурай да зор”. Удзельнікі танчаць народныя побытавыя танцы і павінны быць апранутыя выключна ў традыцыйныя мясцовыя комплексы адзення, адпаведна з храналогіяй існавання танца і касцюма. Для дадзенай катэгорыі неабходныя агульныя традыцыйныя прынцыпы стварэння эскізаў і выкананне касцюмаў з саматканых і іншых самаробных матэрыялаў у мясцовых рамесніцкіх тэхніках ці з фабрычных матэрыялаў-імітатараў (падбіраюцца па падабенстве да самаробных, калі няма магчымасці стварыць сваімі рукамі). Зыходзячы з мясцовых традыцый, полаваўзроставых, сацыяльных адметнасцей па аўтэнтчных артэфектах, фотаздымках, экспедыцыйных запісах інфарматараў, краязнаўчых і літаратурных крыніцах адлюстравання мастацкіх вобразаў беларускага народнага адзення адпаведна рэгіянальным і лакальным строям краіны, вобласці, раёна, з улікам лакальных асаблівасцей нават да асобнай вёскі адносяцца:

- “унікальныя асобы” (разнамасная грамада) па тыпажы, колеры, кампазіцыйным строі і г.д. у неабходнай колькасці спецыяльна для кожнага выканаўцы (вырабляюцца па адзіным прынцыпе стварэння традыцыйнага народнага строю, але пры абсалютным адрозненні па колеравай гаме, узорах тканін і арнаментаў і г.д.).

Паняцце “масоўка” і “саліст” узаемапраўныя – па неабходнасці кожны можа выканаць ролю “саліста” па сюжэце танца ці

адлюстраванні побытавага дзеяння, дадаць да свайго строю асаблівы прадмет адзення ці адпаведны аксесуар, дадатковую рукатворную ўжытковую рэч ці мясцовы музычны інструмент і г.д.

Да ўмоўнай катэгорыі абласнога агляда-конкурсу “Прыдзвінскія карункі” адносяцца харэаграфічныя калектывы, якія выконваюць народныя сцэнічныя танцы і апранаюць сцэнічныя касцюмы, распрацаваныя спецыяльна для выканання на сцэнічных пляцоўках, канцэртных і інш. залах. Для дадзенага накірунку выканаўцаў характэрны агульны мастацкі прынцып стварэння эскізаў і вырашэння касцюмаў з фабрычных матэрыялаў сучаснымі сродкамі механізаванай вытворчасці з улікам мясцовых традыцый, полаваўзроставых, сацыяльных адметнасцей па мастацкіх вобразах і сучаснага вопыту адлюстравання беларускага народнага адзення адпаведна з рэгіянальнымі і лакальнымі строямі краіны, вобласці, раёна з улікам лакальных асаблівасцей:

- “клоны” (усе “з аднаго куфэрка”, аднолькавыя з выгляду) па тыпажы, колеры, кампазіцыйным строі і г.д. у неабходнай колькасці па масоўцы (абсалютна ідэнтычныя касцюмы ці з невялікімі адрозненнямі ў варыяцыйнасці колераў і інш.);

- “салісты” – касцюм у адной стылістыцы з “клонамі”, але з больш яркімі і маляўнічымі адметнымі рысамі па тыпажы, колеры і г.д.

Заўвага па адпаведнасці традыцыйным побытавым канонам і эстэтыцы сцэнічных дзеянняў. Адначасовае ўжыванне ў касцюме прадметаў побытавага і сцэнічнага комплексаў сведчыць аб этнаграфічнай і культурнай несвядомасці паводзін “на людзях” ці наогул дрэнным гусце і адсутнасці прынцыпаў традыцыйнай народнай маралі і павагі да агульных чалавечых каштоўнасцей. Самыя горшыя прыклады такіх “антыстроюў” фальклорных калектываў:

- хлапчуковая ці мужчынская сарочка (кашуля, рубашка) без пояса – парушэнне традыцыйнага канона, страта абярэга і гонару;

- жаночы спаднічны (саянавы, кабатны) строй без фартуха – парушэнне традыцыйнага канона, страта абярэга і непрыстойнасць;

- дзявочая скіндачка або вяночак (вянок, каруна) на галаве жанчыны – парушэнне традыцыйнага канона – “сіндром вечнай цнатлівасці”;

- сцэнічны абутак у традыцыйным побытавым адзенні не дае магчымасці танчыць “па-даўнейшаму”, парушае прыродную пластыку і гармонію выканання аўтэнтчнага строю (асабліва белыя боты, чаравікі – парушэнне традыцыйнага канона ці наогул зусім

адсутнасць густу і яўная здрада каштоўнасцям народнай культуры што для маленькіх, што для дарослых). Пра такіх “дзеячаў”, нават пры выпадковым канфузе ў народзе кажуць: “Што жыву, усё дарэмна?! Не апранайце непатрэбнае – сустракаюць па адзенні!”.

Гісторыка-этнаграфічныя рэгіёны Віцебскай вобласці з пералікам характэрных для іх асноўных народных строяў. Кожны з гісторыка-этнаграфічных рэгіёнаў Віцебшчыны мае свае адметныя рысы традыцыйнай культуры і адзення, а на сумежжы бытуюць пераходныя формы, якія дэманструюць узаемаўплывы і дынаміку развіцця міжэтнічных кантактаў. Адзінства традыцыйна-бытавой культуры на сумежжы абумоўлена шырокім распаўсюджваннем беларускага этнасу па-за тэрыторыяй сучаснай Рэспублікі Беларусь і ўкараэненасці ў прасторы Віцебшчыны іншых этнічных супольнасцей суседніх краін.

Аршанскі, Дубровенскі, Лёзненскі і Талачынскі раёны размяшчаюцца на паўночнай частцы Віцебскай вобласці і складаюць сабой Віцебскае Падняпроўе, якое мяжуе са Смаленскай вобласцю Расійскай Федэрацыі. Асноўныя строі канца XIX – пачатку XX стагоддзя: Аршанскі, Дубровенскі, Лёзненска-Руднянскі і Талачынскі [2; 6, с. 286–296; 7, іл. 453, 460–461].

Бешанковіцкі, Браслаўскі, Верхнядзвінскі, Віцебскі, Гарадоцкі, Глыбоцкі, Докшыцкі, Лепельскі, Мёрскі, Полацкі, Расонскі, Сенненскі, Ушацкі, Чашніцкі, Шаркаўшчынскі і Шумілінскі раёны, якія займаюць тэрыторыю сярэдняга басейна Заходняй Дзвіны, складаюць разам Віцебскае Падзвінне (Паазер’е). Дадзеныя рэгіён мяжуе з Пскоўскай вобласцю Расійскай Федэрацыі, Латвіяй і Літвой. Касцюм віцебскай мяшчанкі канца XVIII – сярэдзіны XIX стагоддзя, сялянскія строі канца XIX – пачатку XX стагоддзя: Браслаўскі, Віцебскі, Гарадоцкі, Глыбоцкі, Дзісенскі, Лепельскі, Сенненска-Чашніцкі, Шумілінскі і іншыя строі [2; 6, с. 289–296].

Панямонне прадстаўлена невялікай паўночна-заходняй часткай Віцебскай вобласці – адным Пастаўскім раёнам, які мяжуе з Літвой. Для традыцыйнага народнага адзення Віцебскага Панямоння характэрныя Пастаўскі строй канца XIX – пачатку XX стагоддзя [2; 6, с. 294–296].

Заклучэнне. Дзеля зберажэння танцавальнай спадчыны на Віцебшчыне ў XXI стагоддзі праводзяцца абласныя агляды-конкурсы: фальклорнага мастацтва дзяцей і моладзі “Ад прашчураў да зор”, харэаграфічных калектываў “Прыдзвінскія карункі”.

XXII абласны агляд-конкурс фальклорнага мастацтва дзяцей і моладзі “Ад прашчураў да зор”, які адбыўся ў сакавіку 2018 года, сабраў 23 калектывы з 13 раёнаў Віцебскай вобласці і г. Наваполацка. За гэты час узраслі лепшыя калектывы Віцебшчыны: заслужаны аматарскі калектыв Рэспублікі Беларусь, узорны фальклорны калектыв “Сунічкі” Стайскай ДШМ традыцыйнай культуры Лепельскага раёна, узорны фальклорны гурт “Нежачкі” дзяржаўнай установы дадатковай адукацыі “Расонскі цэнтр дзяцей і моладзі”.

У конкурсе-аглядзе “Прыдзвінскія карункі” ўдзельнічаюць вядучыя харэаграфічныя калектывы народна-сцэнічнага і эстраднага танца – харэаграфічныя калектывы з найменнем “народны”, “узорны”.

На I турніры традыцыйных беларускіх побытавых танцаў спаборнічалі калектывы з двух раёнаў Віцебскай вобласці – Браслаўскага і Лепельскага, а цяпер танчыць “па-даўнейшаму” амаль уся Віцебшчына.

Адпаведна з пералікам традыцыйных, гарадскіх побытавых танцаў і карагодаў Віцебшчыны, вызначэннем эпохі бытавання таго ці іншага танца і адпаведнай сацыяльнай групы выканаўцаў або асобнага саліста, згодна са значнымі напрацоўкамі навукоўцаў і спецыялістаў па вывучэнні і аднаўленні народных строяў на сённяшні дзень магчыма прапанаваць асноўную колькасць мясцовых варыянтаў для стварэння комплексу народнага і народна-сцэнічнага адзення для танцавальных калектываў Віцебскай вобласці, а таксама зыходзячы з ілюстраванай зводнай карты бытавання традыцыйнага адзення Віцебшчыны [6, с. 296–297].

ЛІТАРАТУРА

1. Прыдзвінскія карункі: народная танцавальная спадчына Віцебшчыны / Н.В. Уліновіч [і інш.]. – Мінск: БудМедыяПраект, 2020. – 420 с.
2. Бабровіч, Н.А. Народны касцюм / Н.А. Бабровіч // Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: у 6 т. Т. 2: Віцебскае Падзвінне / Т.Б. Варфаламеева, А.М. Боганева, М.А. Козенка і інш.; склад. Т.Б. Варфаламеева. – Мінск: Бел. навука, 2004. – С. 797–834.
3. Беларускае народнае адзенне. – Мінск, 1975. – 96 стар. з іл. (АН БССР. Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору).
4. Фадзеева, В.Я. Дэкаратыўна-арнаментальнае аздабленне народнага касцюма Паазер’я / В.Я. Фадзеева // Гістарычнае і народнае адзенне Віцебшчыны. – Віцебск, 1992. – С. 41–44.
5. Никифоровский, Н.Я. Очерки простонародного житейства в Витебской Белоруссии и описание предметов обихода: Этнографические данные / Н.Я. Никифоровский. – Витебск: Губернская Типография, 1895. – VIII, 552, CLIV.
6. Бабровіч, Г.А. Аднаўленне традыцыі. Святочныя строі / Г.А. Бабровіч, Н.А. Бабровіч // Традыцыйнае адзенне Віцебшчыны / уклад. Л. Вакар, Н. Бабровіч. – Мінск: Белстан, 2017. – 372 с.
7. Раманюк, М. Беларускае народнае адзенне / М. Раманюк. – Мінск: “Беларусь”, 1981. – 473 іл.

Паступіў у рэдакцыю 16.11.2020

ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕЛЕСНОСТИ ФРЕНСИСА БЭКОНА

Усовская Э.А.

Белорусский государственный университет, Минск

Статья посвящена проблеме телесности как одной из наиболее ярко выраженных в творчестве британского художника Френсиса Бэкона с точки зрения дискурса постмодернизма. Феномен телесности устанавливается через 1) соотношение «тело–дух/психика»; 2) «телесное–культурно-социальное», репрезентированных в полотнах Бэкона. Тело, телесное стало одной из категорий, чаще всего определяемой через Другое. Постмодернизм инициирует взгляд на телесное как отличающееся Другое, не враждебное и не девиантное. У Бэкона оно репрезентируется в виде существования тела как сгустка физиологии, эмоций и чувств, духовного.

Композиция «тело–дух» рассматривается в ракурсе соотношения «животное–человеческое», «сознание–вне-сознательное». Нередко животное начало, далеко не всегда являющееся синонимом низменного и отвратительного, берет верх. Социально-культурное наносит собственные следы на тело. С одной стороны, они являются частью телесного, с другой – ограничивают бытие телесного в своих границах. Ряд произведений художника подчеркивают границу дозволенного, за которую человеку-социокультурному телу вырваться сложно. Тем не менее телесное включается в коммуникацию, которая осуществляется в ракурсе разговора с самим собой и внешним миром. Это рождает иллюзию и реальность постоянного движения тела, его трансформации и деформации.

Ключевые слова: постмодернизм, искусство, телесность, Бэкон, физическое, социальное, культурное.

(Искусство и культура. – 2021. – № 1(41). – С. 65–69)

FRANCIS BACON'S POST-MODERN INTERPRETATION OF CORPOREALITY

Usovskaya E.A.

Belarusian State University, Minsk

The article considers the issue of corporeality as one of the most vividly expressed in the work of the British artist Francis Bacon from the point of view of Post-Modern discourse. The phenomenon of corporeality is determined through 1) the relationship "body–spirit/psyche"; 2) "the bodily–the cultural and social", represented in the paintings of Bacon. Body, the corporeal has become one of the categories, most often defined through the Other. Post Modern initiates a view of the bodily as a distinct Other, but not hostile and non-deviant. Bacon presented it as the existence of the body as a clot of physiology, emotions and feelings, and the spiritual.

The composition of "body–spirit" is considered from the perspective of the relationship of "animal–human", "consciousness–extraconscious". Often the animal nature, which is far from always being synonymous with the base and the disgusting, takes up. The social and cultural makes its own marks on the body. On the one hand, they are part of the bodily, on the other, they limit the existence of the bodily within their own boundaries. A number of the artist's works emphasize the border of what is permissible, beyond which it is difficult for a person-sociocultural body to break free. Nevertheless, the corporeal is included in communication, which takes place from the perspective of a conversation with oneself and with the outside world. This gives rise to the illusion and the reality of the constant movement of the body, its transformation and deformation.

Key words: postmodernism, art, physicality, Bacon, physical, social, cultural.

(Art and Cultur. – 2021. – № 1(41). – P. 65–69)

Френсис Бэкон – художник, чье творчество и жизнь сложно обозначить как-то однозначно, отнести манеру его живописи к какому-либо конкретному направлению или течению. В то же время проблемы и темы, к которым он обращался на протяжении

достаточно долгой жизни, созвучны дискурсу постструктурализма-постмодернизма. Среди них – внимание к трансформации, переходу, складке, телу человека в самых разных ракурсах его существования и проявления. Возможно, поэтому не случайно одним

Адрес для корреспонденции: elina-rain@mail.ru – Э.А. Усовская

из трудов, посвященных Бэкону, стала «Логика ощущения» Жюль Делёза, одного из представителей французской постструктуралистской мысли. Как его интерес, так и внимание Феликса Гваттари к творчеству британского художника были вызваны близкими им по духу проблемами, которые нашли отражение в их совместной работе «Тысяча плато», где встречаются отсылки и к работам Бэкона.

Тело, телесность стали объектом интереса не только Делёза и Гваттари. Мишель Фуко, Жан-Люк Нанси и многие другие постмодернистские мыслители рассматривали их исходя из собственного видения сути человека и человеческого как таковых и, конечно, сквозь призму современности и постсовременности (модерна и «второй модерности»). Поэтому концепты тела и телесности в творчестве Бэкона будут исследованы с одновременным обращением к его интерпретациям в антропологии и эстетике постмодернизма.

Цель статьи состоит в интерпретации концепта телесности Бэкона с позиции постмодернизма.

Проблематика телесности у Бэкона. Внимание к человеческому телу пронизывает всю историю рождения, становления, взросления, старости, угасания и смерти как собственно индивида, так и философии, антропологии, медицины, искусства как способов, форм существования и рефлексии человека над собой и окружающим миром.

Бэкон – художник, откликающийся на те проблемы, которые были и остаются основополагающими для человеческого существования – жизнь и смерть. Через крик и боль, изменение, ставшие визитной карточкой его творчества, он доносит до зрителя всю иронию человеческого бытия, делая это через наблюдение над телом и через анализ тела и телесности. Выглядит это порой саркастично и несколько цинично, в традициях шоковой терапии. В то же время подобная практика открывает горизонты для осмысления очень многих проблем личного и общечеловеческого существования.

В целом, как нам кажется, опыт восприятия и понимания художником тела можно выразить в двух глобальных ракурсах: 1) соотношение «тело–дух/психика»; 2) «телесное–культурно-социальное». Как правило, эти оппозиции не противоречат друг другу, одно противопоставление дополняется другим – они переплетаются или переходят друг в друга. Более того, на наш взгляд, художника интересует не только соматическая, физиологическая жизнь тела и разума/сознания, но и вопрос о том, как существуют в человеке-теле

естество, сознание и эмоции, чувства, «обратная» сознанию часть человеческой психики – бессознательное, пограничное и т.д. То есть объектом для Бэкона служит человек-тело, которое вмещает все: психику (сознание, внесознательное, чувства, эмоции и т.д.); духовные категории и ценности, вычленяющие человека из мира природы; собственно природное тело. Однако, стремясь познать человека-тело как целостность, препарировавший аналитический метод Бэкона наталкивает на мысль о его желании выяснить, чего же в человеке больше?

Телесное–духовное. Пожалуй, самым распространенным взглядом на человеческое тело и телесность стала оппозиция «телесное–духовное», в большей степени присущая европейской культуре. Эта дихотомия привела к доминированию «теории расщепленного субъекта», стала центральной теорией всей европейской философии XX века [1]. Тело превратилось в Другое, не просто отличное от, а недружественное, враждебное, наполненное грехом: «Тело, – как писал Ж.-Л. Нанси, – со всей непреложностью ставшее названием Чужого, – вот какую мысль мы довели до конца. Я говорю это без иронии, не принижая Запада. Скорее, я боюсь недооценить крайности этого мышления, силу отторжения, в нем заложенную, и необходимость его преодолеть» [2, с. 30].

Посему в дискурсе постмодернизма, напомним, решается своего рода задача реабилитации тела и телесности или, по крайней мере, осуществляется попытка снять укоренившуюся в культуре и ментальности бинарную оппозицию. Тело становится, если можно сказать, полноправным субъектом человеческого, выступает в единстве с духом, разумом. Оно теперь, говоря словами Дж. Агамбена, «не божественный образ, но и не форма живого – тело стало теперь воистину любым», «не походит больше ни на Бога, ни на тело животных, но – лишь на другие человеческие тела» [3, с. 48–49]. Это с одной стороны. С другой – помимо проблемы единого континуума тела и духа, начиная с эпохи индустриальной цивилизации и ее перерастания в постиндустриальную, наиболее острым оказывается вопрос о соотношении тела, телесного и культурного, социального. И в постмодернистской транскрипции, и у Бэкона телесное – один из важных концептов, рассматриваемых с разных точек зрения.

К оппозиции «тело–дух» Бэкон обращается на протяжении всей жизни, нередко возвращаясь к одним и тем же образам-сюжетам,

интерпретируя и понимая их по-иному, по-разному. Суть оппозиции раскрывается через рассмотрение, но не решение (это дается на откуп зрителю-интерпретатору) дилемм «животное–человеческое», «сознание–вне-сознательное». Полотна художника вопрошают: в какой пропорции в человеке состоят животное, «духовно/сознательно/нравственное», внесознательное? Даже излюбленная форма наблюдения и изображения человека–тела – триптих – нередко представляет собой не только стратегию, улавливающую суть трансформаций, происходящих с человеком–телом, но и анализ его содержимого.

Один из первых триптихов «Три этюда к фигурам у основания распятия» (1944) посвящен, возможно, осознанию трагедии последствий войны: аморфные серые монстры на фоне оранжево-красного фона источают боль и ужас. В то же время полотно обладает и вневременным звучанием. Оно о человеке, о том, что он «вмещает» в себя, кем является и может быть. Картина рождает ощущение вырвавшегося на свободу внутреннего тела, в котором смешались вопль и отчаяние физической и психической боли. Левая часть триптиха – иллюстрация этого побега на свободу. Тело трансформируется, выдавливая из себя нечто внутреннее – другое. Центральная – невозможность выразить накопившуюся боль. Ей мешает граница, символом которой является нечто белое, обернувшее шею. Третья часть представляет собой кульминацию освобождения, вырвавшуюся в крике широко раскрытой пасти монстра. Здесь антитеза «тело–дух», скорее, снимается. В тело как природное инкорпорируется духовно-психическое, они становятся неразделимыми.

Нередко картины художника вызывают ощущение наблюдения тела над сознанием, над так называемым человеческим в его «не-животном» понимании. И тело-природное как символ животных инстинктов и источник греха берет верх. Может быть, для Бэкона игра, даже состязательность между биологией тела и его сознанием была очень значима, а обращение к фотоискусству, фотографии позволяло выявить некую объективность взаимоотношений между ними? Скорее, обращение мэтра к фото (конечно же, не постановочному) как и к изображению мясных туш позволяло зафиксировать неприкрытость человеческого тела, его бренность, беспомощность и конечность. Кажется, что между человеческим телом и тушей животного в этом плане не делается никакой разницы – страдают и людские тела, и тела животных.

Так, в одном из интервью Дэвиду Силвестру Бэкон сказал: «Конечно, мы мясо, мы потенциальные туши. Когда я иду в мясную лавку, мне всегда кажется удивительным, что меня там не было вместо животного» [4].

Бэкон любит наблюдать за тем, какие трансформации, переходы происходят с телом и разумом/сознанием, когда телесное одерживает победу. Весьма показательным, иллюстративным являются образы друга, любовника Бэкона – Джорджа Драйера, который, как известно, был в некотором роде спасен художником, однако стал в итоге алкоголиком и наркоманом. Автор с некоторой долей любопытства следит за телесно-психическими метаморфозами Драйера, беспристрастно изучая его в самых интимных ситуациях. В то же время в триптихе «Май – июнь 1973», написанном после самоубийства Драйера, чувствуется боль утраты.

Единство телесного и духовного, разума и тела оказывается, скорее, желаемым, чем действительным. Дихотомия тела и духа становится ощутимой в импульсах желаний тела, в том числе сексуальных, в трансформациях тела, которые невозможно избежать в ситуациях болезни и старости.

Телесное–культурно–социальное. Социальное, политическое, культурное в целом, наносит собственные знаки на субъективное, индивидуальное тело. Это становится необходимым по мере продвижения человечества к цивилизации. Культура закрепляет отношение к внешнему миру (природы и трансцендентального) и миру связей между людьми в виде сети знаков и смыслов, ценностей и традиций – наносит знаки на социальные и индивидуальные тела. Вне семиотическо-аксиологической сети индивид жить не может. Вопрос в том, в какого рода ценностно-символическую систему погружено тело человека, сохраняется ли связь человеческого сознания с телом (как единой субстанции), тела с внешним миром на уровне одновременной его автономности и единства с другими телами или социальное, культурное подчиняет субъективное тело себе, лишая его возможности быть, существовать. Не утопия ли это – бытие тела вне культуры и общества? Возможна ли самостоятельная жизнь тела, тело само по себе? Можно ли, как Нанси, помыслить тело само по себе, вне культурного текста?

На наш взгляд, человеческое тело не может существовать вне социокультурного пространства. Иначе оно теряет свою принадлежность к собственно человеку, к тому, что делает человека человеком. Другое дело,

насколько, в какой мере человек как единство природно-телесного, психического, над-природного становится зависимым от социокультурных кодов и институций. Позиция Фуко как нельзя лучше демонстрирует историю трансформации зависимостей человека, субъективного/индивидуального тела от них. Работы Бэкона вторят многим его тезисам. Практически в каждом его полотне фигуры-тела обрамлены кругом или, говоря словами Делёза, треком, контуром, назначение которых состоит в изоляции изображаемой фигуры, но не в принуждении ее к статичности – наоборот, они, трек, контур, «призваны сделать ощутимым особого рода передвижение, изучение Фигурой места или самой себя. Они образуют поле действия. Связью Фигуры с изолирующим ее местом определяется факт: факт тот, что..., имеет место... И изолированная таким образом Фигура становится Образом, Иконой» [5, с. 21–22]. Трек, таким образом, подчеркивает фигурную телесность персонажей.

В то же время трек является символом границы дозволенного государством, идеологией, политикой, моралью, того, что предписано и предписывается, представляет собой, по Фуко, дисциплинарную дозволенность (власть). Последняя диктует, что является нормой и патологией, дозволенным и запрещенным. Основываясь на тотальной рационализации, так называемой заботы о людях и их безопасности, включающей и контроль, в том числе медицинский, над телом во всех его соматических, культурных, социальных и психических проявлениях, власть превращается в биополитику, которая зиждется на тотальном администрировании жизни человека с помощью полного наблюдения и вмешательства в нее, доходит до абсурда и превращает государство «в самого холодного из всех постылых монстров» [6, с. 379].

Произведения Бэкона создают ощущение попытки тела вырваться за пределы контура-границы – сконструированной властью телесности. Действительно, теперь человек как социально-культурное тело существует не только в оппозиции «можно–нельзя», но и как существо, продолжающее приобретать функцию социальной массы. Биополитика вырабатывает систему техник проникновения в тело человека: власть подчиняет тело изнутри, проникая в него, лишая его целостности, разбивая на фрагменты. Возможно, что спазм, конвульсии фигур-тел Бэкона символизируют стремление разорвать оковы вездесущей надзирающей власти и власти

биополитической, которые дополняют друг друга. Но, скорее всего, сделать этого тела-фигуры-люди не могут.

Еще одним контекстом существования человека-тела, объединяющего, как нам представляется, воедино телесное/духовное/психическое/социокультурное является у Бэкона коммуникация. Она касается проблемы восприятия тела как целостности, как субъекта, являющегося продолжением или, скорее, частью бытия, из которого оно «сделано». Более того, тело конструирует окружающий мир или, согласно М. Мерло-Понти, «тело – это то, что сообщает миру бытие, и обладать телом означает для живущего срачиваться с определенной средой, сливаться воедино с определенными проектами и непрерывно в них углубляться» [7, с. 156]. Тело является и точкой, исходя из которой рассматриваются другие, другое. Собственное тело узнается в сопоставлении с иными телами-субъектами, через разговор, который осуществляется и с другими людьми-телами, и с частями собственного тела, и его измерениями-ипостасями.

Так называемый коммуникативный аспект существования тела невозможен без его взаимодействия с внешним, окружающим миром, вписанность в который оказывается неминуемой и осязаемой. Собственно, тело видится, опознается через взаимодействие, коммуникацию между другими телами или, как говорит Нанси, через касания: «...движение тел взад-и-вперед: голос, пища, экскременты, половые органы, дети, воздух, вода, звук, цвет, твердость, запах, тепло, вес, укол, ласка, совесть, воспоминание, обморок, взгляд, вид, наконец, все бесконечно множащиеся касания, все быстро распространяющиеся оттенки» [2, с. 51]. В этом отношении на картинах мэтра тело вряд ли представлено как нечто гармонично целостное. Скорее, фигура-тело создает впечатление «составленности» из фрагментов разных тел – культурного, социального, психического, физиологического. Поэтому взаимодействие между ними, а также с внешним миром осуществляется через трансформацию, переход, деформацию, что ощущается практически во всех произведениях Бэкона.

Творчество Бэкона, как нам кажется, вновь делает актуальным один из вопросов: станет ли человеческое тело полноправным субъектом в синтезе всех его составляющих или нет? Поздние работы художника «Кровь на полу» и «Пейзаж» оставляют впечатление опустошенности и тоски – тело исчезает, от него остается лишь кровь или трава.

Заключение. Творчество Бэкона является одним из значимых для художественного и социального полей нарративом телесности, который обнажает проблематику тела и телесности, созвучную восприятию субъекта постмодернизма. Полотна художника представляют собой своего рода анализ человеческой субъективности через телесное как единство разных человеческих ипостасей – духовно-психологического, физиологического, социально-культурного. В одних дискурсах-полотнах тело представляет собой самостоятельный феномен, живущий по своим психофизиологическим законам, в других – тело оказывается в тисках культурно-идеологического, социального контура, рамок. Существование тела как эквивалента целостности личности оказывается невозможным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ильин, А.Н. Субъект в пространстве философии постмодернизма [Электронный ресурс] / А.Н. Ильин. – Режим доступа: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/1/Ilyin_Subject. – Дата доступа: 11.11.2020.
2. Нанси, Ж.-Л. Corpus / Ж.-Л. Нанси. – М.: Ad Marginem, 1999. – 255 с.
3. Агамбен, Дж. Грядущее сообщество / Дж. Агамбен. – М.: Три квадрата, 2008. – 144 с.
4. One continuous accident mounting on top of another. An edited extract from Interviews with Francis Bacon by David Sylvester in 1963, 1966 and 1979 [Electronic resource] // The Guardian. – 13 Sep. – Mode of access: <https://www.theguardian.com/theguardian/2007/sep/13/greatinterviews>. – Date of access: 05.10.2020.
5. Делёз, Ж. Френсис Бэкон. Логика ощущения / Ж. Делёз. – СПб.: Machina, 2011. – 176 с.
6. Фуко, М. Интеллектуалы и власть / М. Фуко. – М.: Праксис, 2002. – Ч. 1. – 384 с.
7. Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти. – СПб.: Ювента, 1999. – 606 с.

Поступила в редакцию 22.12.2020

АНАЛИТИЧЕСКИЙ ОБЗОР ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ СТАНДАРТОВ СПЕЦИАЛИСТА БИБЛИОТЕЧНО- ИНФОРМАЦИОННОЙ СФЕРЫ: КОНТЕКСТ ФОРМИРОВАНИЯ ЛОГИСТИЧЕСКОЙ КОМПЕТЕНЦИИ

Милюнец А.Ч.

*Учреждение образования «Белорусский государственный университет
культуры и искусств», Минск
Государственное учреждение «Белорусская сельскохозяйственная библиотека
им. И.С. Лупиновича Национальной академии наук Беларуси», Минск*

Представлен аналитический обзор государственных образовательных стандартов в системе среднего специального образования – специальность 2-23 01 31 Библиотековедение и библиография, первой и второй ступеней высшего образования – специальность 1-23 01 11 Библиотековедение и библиография (по направлениям) и специальность 1-23 80 01 Библиотечно-информационная деятельность, системы дополнительного профессионального библиотечного образования (переподготовка) – специальность 1-23 02 71 Библиотековедение и библиография. Устанавливаются наличие и состав профессиональных и социально-личностных компетенций библиотечных специалистов в аспекте логистической составляющей комплектования библиотечного фонда. Рассмотрены общие требования к знаниям, умениям и навыкам логистической компетенции библиотекаря-комплектователя на предмет отражения их в обозначенных образовательных стандартах Республики Беларусь в соответствии с видами профессиональной деятельности библиотечного специалиста.

Впервые вводится в научный оборот категория «логистическая компетенция библиотекаря-комплектователя». Автором раскрыты сущность и содержание данной категории.

Ключевые слова: образовательные стандарты, библиотечные специалисты, библиотекарь-комплектователь, компетенции, логистическая компетенция, формирование библиотечного фонда, комплектование.

(Искусство и культура. – 2021. – № 1(41). – С. 70–73)

AN ANALYTICAL REVIEW OF THE LIBRARY AND INFORMATION SPHERE SPECIALIST EDUCATION STANDARDS: THE CONTEXT OF LOGISTIC COMPETENCE SHAPING

Miliunets A.Ch.

*Education Establishment “Belarusian State University of Culture and Arts”, Minsk
Belarusian Agricultural Library of the National Academy of Sciences of Belarus, Minsk*

An analytical review of state educational standards in the system of secondary specialized education – qualification 2-23 01 31 Library science and bibliography, for the first and second stages of higher education – qualification 1-23 01 11 Library science and bibliography (types) and qualification 1-23 80 01 Library and information activities, for the systems of additional professional library education (retraining) – qualification 1-23 02 71 Library science and bibliography. The presence and composition of professional and social and personality competences of library specialists in the aspect of the logistic component of the acquisition of the library fund is analyzed. The general requirements for the knowledge, abilities and skills

Адрес для корреспонденции: 6233302@tut.by – А.Ч. Милюнец

of the logistic competence of the collection librarian are considered from the point of view of reflection in the designated educational standards of the Republic of Belarus in accordance with the types of library specialist professional activities.

For the first time, the category of "logistic competence of the collection librarian" is introduced into scientific circulation. The author discloses the essence and content of the "logistic competence of the collection librarian".

Key words: *educational standards, librarians, collection librarian, competence, logistic competence, library fund completing, acquisition (collection).*

(Art and Cultur. – 2021. – № 1(41). – P. 70–73)

Логистическая компетенция библиотекаря-комплектатора представляет собой интегративное качество личности, выражающееся в способности осуществлять профессиональную деятельность, направленную на оптимизацию процессов комплектования библиотечного фонда посредством управления документными, информационными и финансовыми потоками, а также в способности к ценностному осмыслению профессионального опыта.

Сущность логистической компетенции библиотекаря-комплектатора заключается в системных изменениях знаний и умений библиотекаря-комплектатора, которые ориентированы на поиск наиболее результативных способов решения практических задач.

Содержание логистической компетенции библиотекаря-комплектатора определяется целями, задачами и характером профессиональной деятельности библиотекаря-комплектатора и включает в себя теоретическую и практическую подготовленность, а также готовность к принятию решений.

Цель исследования – рассмотреть сформированные общие требования к знаниям, умениям и навыкам логистической компетенции библиотекаря-комплектатора на предмет отражения их в образовательных стандартах Республики Беларусь в соответствии с видами профессиональной деятельности библиотечного специалиста.

Полагаем, что обзор образовательных стандартов с этой целью позволит нам обосновать актуальность необходимости изучения проблемы кадрового обеспечения процесса комплектования в современных условиях развития библиотековедения и организации дополнительного профессионального образования руководителей и специалистов соответствующих отделов библиотек.

Образовательный стандарт среднего специального образования специалиста библиотечно-информационной сферы. Рассмотрим образовательные стандарты Республики Беларусь, регламентирующие подготовку библиотечных специалистов на уровне среднего специального и высшего образования, а также образовательный стандарт, регулирующий

переподготовку руководящих работников и специалистов в библиотечном деле.

Так, подготовку библиотекаря-библиографа на уровне среднего специального образования регламентирует образовательный стандарт, специальность 2-23 01 31 Библиотековедение и библиография (утвержден и введен в действие постановлением Министерства образования от 11.08.2015 № 98) [1]. В документе выделены следующие виды профессиональной деятельности библиотекаря-библиографа – технологическая, организационно-управленческая, культурно-просветительская, информационная и коммуникативная, в соответствии с которыми библиотекарь-библиограф должен владеть социально-личностными и профессиональными компетенциями. Социально-личностные компетенции содержат требования, состоящие из 4-х пунктов, которые не имеют отношения к комплектованию (формированию) библиотечного фонда: 1) быть способным к социальному взаимодействию, межличностным коммуникациям; 2) уметь работать в коллективе, решать проблемные вопросы, принимать самостоятельные решения; 3) быть способным к совершенствованию собственной деятельности, повышению квалификации в течение всей жизни; 4) соблюдать нормы здорового образа жизни) [1].

В свою очередь, профессиональные компетенции содержат требования, состоящие из 24-х пунктов, которые классифицированы по ранее перечисленным видам деятельности. Не ставя целью рассмотрение всех требований, мы, тем не менее, попытаемся выделить лишь те, которые имеют отношение к деятельности, направленной на комплектование библиотечного фонда.

Необходимо отметить, что в документе нет требований, касающихся комплектования, и только 2 пункта из 24-х имеющихся имеют отношение к формированию библиотечного фонда. Известно, что комплектование как технологический процесс входит составной частью в структуру формирования библиотечного фонда [2, с. 13], поэтому правомерно рассматривать требования, касающиеся не только процесса комплектования, но и формирования библиотечного фонда, аспектно.

Итак, первый из них предполагает применение современных подходов к формированию документных ресурсов библиотеки (технологический вид деятельности); второй сводится к тому, что библиотекарь-библиограф должен «использовать прикладное программное обеспечение в формировании библиотечных фондов...» (информационный вид деятельности) [1]. Таким образом, в данном образовательном стандарте не конкретизированы требования к процессу комплектования библиотечного фонда, однако четко определено, что библиотекарь-библиограф со средним специальным образованием должен уметь работать с автоматизированными библиотечно-информационными системами и компьютерными программами, а также применять современные подходы при формировании библиотечного фонда; при этом не уточнено, какие именно. Как видим, в образовательном стандарте Республики Беларусь по специальности 2-23 01 31 Библиотековедение и библиография отсутствуют требования, устанавливающие сущность логистической компетенции библиотекаря-комплектатора.

Образовательные стандарты высшего образования специалиста библиотечно-информационной сферы. Образовательный стандарт Республики Беларусь, регулирующий профессиональную деятельность библиотечного специалиста на уровне первой ступени получения высшего образования, специальность 1-23 01 11 Библиотековедение и библиография (по направлениям) (утвержден и введен в действие постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 12.06.2008 № 50) [3] содержит компетенции, которыми должен владеть библиотекарь-библиограф по видам профессиональной деятельности. К каждой группе компетенций (академические, социально-личностные и профессиональные) образовательный стандарт устанавливает специфические требования. Однако мы более детально рассмотрим группу профессиональных компетенций и установленные требования, имеющие отношение к комплектованию и – соответственно – формированию библиотечного фонда. При этом мы понимаем, что академические и социально-личностные компетенции не отражают требований, которые могли бы иметь отношение к библиотечному фонду в целом, а также к его комплектованию в частности.

Итак, группа профессиональных компетенций устанавливает требования из 54-х пунктов, которыми должен владеть библиотечный специалист с высшим образованием. Что касается формирования

библиотечного фонда, то можно выделить только 3 пункта из 54 имеющихся:

1) выполнять библиотечно-информационные процессы (формирование фондов... и др.) при помощи современных автоматизированных библиотечно-информационных систем;

2) разрабатывать современные модели и на их основе осуществлять формирование библиотечного фонда с учетом *применения различных источников и средств его комплектования...*;

3) принимать участие в создании и использовать возможности распределительного библиотечного фонда страны; проводить изучение состояния и использования фонда в целях управления его формированием [3].

Полагаем, что во втором пункте речь идет об альтернативных источниках комплектования библиотечного фонда, поэтому данный пункт образовательного стандарта Республики Беларусь первой ступени высшего образования по специальности 1-23 01 11 отражает в некоторой степени одно из сформированных нами общих требований к знаниям, умениям и навыкам логистической компетенции библиотекаря-комплектатора. Оставшиеся первый и третий пункты имеют требования к таким технологиям, как моделирование и управление, которые наряду с комплектованием входят в структуру формирования библиотечного фонда.

Образовательный стандарт Республики Беларусь высшего образования второй ступени (*магистратура*) по направлению специальности 1-23 80 01 Библиотечно-информационная деятельность (в редакции постановления Министерства образования Республики Беларусь от 30.06.2020 № 176) [4] содержит универсальные (3 пункта) и углубленные профессиональные компетенции (3 пункта), предъявляемые к библиотечному специалисту. Универсальные компетенции содержат навыки применения информационных технологий для решения научно-исследовательских и инновационных задач и использование методов научного познания в самостоятельной исследовательской деятельности, а также соблюдение норм, правил подготовки и оформления научных текстов [4]. Углубленные профессиональные компетенции ориентированы на осуществление научно-исследовательской деятельности в библиотечно-информационной сфере, а также связанные с этим умения – выявлять, анализировать, предотвращать угрозы целостности и доступности информации в библиотечно-информационных системах [4]. Точных компетенций и требований, которые связаны

с формированием библиотечного фонда, а тем более с комплектованием, данный образовательный стандарт не содержит.

Образовательный стандарт Республики Беларусь по направлению переподготовки специалиста библиотечно-информационной сферы. В образовательном стандарте Республики Беларусь «Переподготовка руководящих работников и специалистов», имеющих высшее образование, специальность 1-23 02 71 Библиотековедение и библиография (утвержден и введен в действие постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 24.08.2012 № 106-а) [5], перечислены социально-личностные, академические и профессиональные группы компетенций. Рассмотрим их содержание более детально. Так, группы социально-личностных (4 пункта) и профессиональных (24 пункта) компетенций не содержат каких-либо специфических требований, связанных с комплектованием и формированием библиотечного фонда. При этом группа академических компетенций насчитывает всего 9 пунктов, 4 из которых отражают требования, имеющие отношение к формированию библиотечного фонда: 1) «иметь навыки выполнения технологических процессов и операций по формированию фонда краеведческих документов...»; 2) «владеть навыками формирования и использования документных ресурсов библиотек»; 3) «знать современные тенденции формирования и использования документных ресурсов библиотек»; 4) «уметь использовать автоматизированные технологии формирования библиотечного фонда...» [5].

Следовательно, становится очевидным, что требования, имеющие отношение к формированию библиотечного фонда, представленные в проанализированном нами стандарте, совокупно отражают данный технологический процесс, что затрудняет возможность выявить логистическую составляющую процесса комплектования библиотечного фонда. Более того, мы видим, что требования к группе академических компетенций, заложенные в образовательном стандарте, не в полной мере отражают реальный уровень подготовки библиотекаря-библиографа, профессиональный

круг интересов которого связан с комплектованием библиотечного фонда в современных условиях развития библиотечного дела.

Заключение. Полагаем, что в условиях радикальных изменений, связанных с цифровой средой и ее возможностями в комплектовании библиотечного фонда, библиотекарю-комплектатору недостаточно владеть всего тремя компетенциями и соответствовать требованиям, установленным к ним. Таким образом, существует необходимость систематически повышать профессиональный уровень библиотечных специалистов, деятельность которых направлена на комплектование библиотечного фонда. В Республике Беларусь данная задача решается в системе дополнительного образования взрослых на уровне повышения квалификации, которое призвано осуществлять поиск результативных способов профессионального развития библиотечного специалиста [6].

ЛИТЕРАТУРА

1. Об утверждении образовательных стандартов среднего специального образования по специальностям (направлениям специальностей) [Электронный ресурс]: постановление Министерства образования Респ. Беларусь, 11 авг. 2015, № 98 // ЭТАЛОН. Законодательство Республики Беларусь / Нац. центр правовой информ. Респ. Беларусь. – Минск, 2020.
2. Морева, О.Н. Организация библиотечного фонда: учеб.-метод. пособие / О.Н. Морева. – СПб.: Профессия, 2012. – 127 с.
3. Аб зацвярдженні, ухвадженні ў дзяянне адукацыйнага стандарта вышэйшай адукацыі I ступені па спецыяльнасці 1-23 01 11 Бібліятэчна-інфармацыйная дзейнасць (па напрамках) [Электронны рэсурс]: пастанова Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь, 30 крас. 2015 г., № 35 // ЭТАЛОН. Законодательство Республики Беларусь / Нац. центр правовой информ. Респ. Беларусь. – Минск, 2020.
4. Об утверждении образовательных стандартов высшего образования II ступени [Электронный ресурс]: постановление Министерства образования Респ. Беларусь, 4 сент. 2019, № 151: (в ред. постановления Минобразования от 30.06.2020 № 176) // КонсультантПлюс. Беларусь / ООО «ЮрСпектр», Нац. центр правовой информ. Респ. Беларусь. – Минск, 2020.
5. Об утверждении образовательных стандартов переподготовки руководящих работников и специалистов [Электронный ресурс]: постановление Министерства образования Респ. Беларусь, 24 авг. 2012, № 106-а // КонсультантПлюс. Беларусь / ООО «ЮрСпектр», Нац. центр правовой информ. Респ. Беларусь. – Минск, 2020.
6. Кодекс Республики Беларусь об образовании [Электронный ресурс]: 13 янв. 2011 г., № 243-З: принят Палатой представителей 2 дек. 2010 г.: одобрен Советом Респ. 22 дек. 2010 г.: в ред. Закона Респ. Беларусь от 23.07.2019 № 231-З // ЭТАЛОН. Законодательство Республики Беларусь / Нац. центр правовой информ. Респ. Беларусь. – Минск, 2020.

Поступила в редакцию 05.10.2020

МАГИСТРАТУРА ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ «КИНОВЕДЕНИЕ» В БЕЛОРУССКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ИСКУССТВ КАК ОДНА ИЗ ОСНОВ СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ КИНОВЕДЧЕСКОЙ ШКОЛЫ

Лежанская П.В.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

В статье проанализированы изменения, произошедшие в подготовке киноведов в учреждении образования «Белорусская государственная академия искусств» после внедрения новых образовательных стандартов и учебных планов для специальности магистратуры «Киноведение» в 2019 году. Рассмотрены структура нового учебного плана и причины появления некоторых учебных дисциплин, их связь с будущими местами работы магистрантов. Показано, как изменение стандартов отразилось на процессе подготовки молодых киноведов. Перечислены конкурентные преимущества белорусской магистратуры в области киноведения для китайских студентов, а также наиболее значимые проблемы при обучении иностранных граждан. Охарактеризованы особенности подготовки иностранных обучающихся. Названы специалисты, являющиеся научными руководителями магистерских диссертаций в настоящее время. Обозначены причины предпочтения изучения магистрантами современных явлений в экранных искусствах разных стран. Приведены темы магистерских диссертаций в области киноведения, которые были подготовлены и защищены в учреждении образования «Белорусская государственная академия искусств» за последние 5 лет. Показаны значение диверсификации проблемного поля исследований, произошедшей в связи с увеличением количества иностранных магистрантов, и влияние этого факта на совершенствование белорусской киноведческой школы.

Ключевые слова: киноведение, искусствоведение, магистратура, кино, телевидение, экранные искусства, белорусская киноведческая школа, Белорусская государственная академия искусств.

(Искусство и культура. – 2021. – № 1(41). – С. 74–78)

MAGISTRACY IN FILM STUDIES AT BELARUSIAN STATE ACADEMY OF ARTS AS ONE OF THE FOUNDATIONS OF THE CONTEMPORARY BELARUSIAN FILM STUDIES SCHOOL

Lezhanskaya P.V.

Education Establishment “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk

The article examines the changes that occurred in the training of film critics at the Education Establishment “Belarusian State Academy of Arts” after the introduction of new magistracy “Film Studies” academic standards and curricula in 2019. The structure of the new curriculum and the reasons for the emergence of some academic disciplines and their connection with the future jobs of undergraduates are considered. The article shows how the change in standards affected the training process of young film critics. The competitive advantages of the Belarusian master’s degree in film studies for Chinese students, as well as the most significant problems in teaching foreign citizens are indicated. The features of training foreign students are characterized. Specialists who are the scientific supervisors of master’s theses at the present time are named. The reasons for the preference for the study of modern phenomena in the screen arts of different countries by undergraduates are considered. The topics of master’s theses in the field of film studies, which were prepared and defended at the education establishment “Belarusian State Academy of Arts” over the past 5 years, are presented. The significance of the diversification of the research problem field, which occurred in connection with the increase in the number of foreign undergraduates, and the influence of this fact on the improvement of Belarusian film studies school are shown.

Key words: film studies, art criticism, magistracy, cinema, television, screen arts, Belarusian film studies school, Belarusian State Academy of Arts.

(Art and Cultur. – 2021. – № 1(41). – P. 74–78)

Адрес для корреспонденции: lrv08@mail.ru – П.В. Лежанская

Совершенствование образовательного процесса – явление, которое объективно необходимо в силу постоянного развития общества. Поэтому в Беларуси с определенной периодичностью происходит обновление образовательных стандартов, типовых учебных планов и учебных планов для разных специальностей для первой и второй ступеней высшего образования.

В 2019 году произошел переход на новые типовые учебные планы для специальностей второй ступени получения высшего образования – магистратуры. В том числе это касается и специальности 1-21 80 21 Киноведение. Ранее эта специальность называлась «Кино-, теле- и другие экранные искусства». Смена названия произошла из-за приведения новых белорусских планов в соответствие с общеевропейским классификатором, что должно сделать белорусские дипломы более «понятными» на международном уровне и повысить конкурентоспособность выпускников в условиях глобализации.

Цель статьи – охарактеризовать изменения, произошедшие в подготовке киноведов в учреждении образования «Белорусская государственная академия искусств» после внедрения новых образовательных стандартов и учебных планов для специальности магистратуры «Киноведение».

Структура учебного плана. Магистратура по специальности «Киноведение» в учреждении образования «Белорусская государственная академия искусств» (далее БГАИ) является научно ориентированной, срок обучения составляет один год для очной дневной формы обучения и полтора года для заочной формы обучения.

В принятом плане для очной дневной формы обучения теоретическое обучение проводится в первом семестре на протяжении 18-ти учебных недель и во втором семестре – 8-ми учебных недель. На оформление диссертации отводится 8 недель после сдачи второй сессии во второй половине обучения [1]. Написание диссертации начинается с самого начала учебного года, в противном случае крайне тяжело сделать качественную работу за такой короткий срок.

В новом плане предусмотрено значительное увеличение количества изучаемых дисциплин по сравнению с ранее действовавшим. В план включено четыре блока дисциплин: государственный компонент, компонент учреждения образования, факультативные дисциплины и дополнительные виды обучения. Также под влиянием идей Болонского процесса в плане предусмотрен модульный подход к дисциплинам.

Увеличение учебной нагрузки по сравнению с предшествующим планом привело к тому, что студентам магистратуры очной дневной формы обучения становится сложнее совмещать учебу и работу. Также сократилось свободное время на изучение научной литературы в первом и втором семестрах. Можно сказать, что увеличилась интенсивность обучения по сравнению с прошлыми годами.

Особенностью плана является то, что теперь в магистратуре не обязательно сдавать кандидатские минимумы. Поэтому дисциплины кандидатских минимумов читаются только по заявлению магистрантов в виде дополнительного обучения. Соответственно, если магистрант не планирует сразу после окончания магистратуры идти в аспирантуру, он может не брать курсы этих дисциплин. Так как обсуждается вопрос о возможном сокращении количества кандидатских минимумов, есть вероятность, что в ближайшее время в планы магистратуры могут быть внесены изменения по этой позиции.

В новом плане помимо теоретической подготовки по киноведческим дисциплинам вводится изучение дисциплины «Педагогика и психология высшего образования», которая дает выпускникам магистратуры возможность читать лекции в учебных заведениях. Также введен ряд дисциплин управленческого характера, так как согласно действующему законодательству выпускник магистратуры имеет право претендовать на управленческие должности.

Некоторые особенности обучения иностранных магистрантов. В магистратуре могут обучаться граждане Беларуси, а также иностранные граждане и лица без гражданства, при соблюдении установленного законодательства при поступлении.

Как показывает опыт предшествующей специальности в БГАИ, среди иностранных граждан, которые обучаются в магистратуре, в основном преобладают граждане КНР. Также обучались граждане Ирана и Сирии. По сравнению с Китаем в Беларуси можно быстрее получить квалификацию магистр – 1 год или 2 года (с учетом обучения русскому языку на подготовительном отделении в течение одного года) против 3–4 лет в Поднебесной. Это является привлекательной характеристикой нашей магистратуры для китайских студентов.

При обучении иностранных магистрантов можно выявить ряд проблем, которые наиболее очевидны и в то же время ответы на которые дискуссионны и неоднозначны.

На первом месте стоит вопрос языкового барьера. Часто магистранты-иностранцы

из нерусскоговорящих стран по прибытии в Беларусь обучаются на подготовительном отделении на протяжении одного года. Причем обучение языку может проходить в разных вузах, необязательно в БГАИ. Однако изучение такого сложного для освоения языка, как русский, в течение одного года возможно только на бытовом уровне. Таким образом, даже магистранты-иностранцы, которые имеют высокий уровень школьной или университетской подготовки в своей стране, испытывают трудности при восприятии учебного материала, особенно в ходе лекций.

Причем многие иностранные (и белорусские) магистранты не владеют английским языком. Следовательно, даже если преподаватель владеет, например, английским языком и мог бы разъяснить особо трудные моменты на двух языках, то не всегда им владеет студент. Хотя стоит отметить, что владение английским языком среди преподавателей также находится не на желаемом уровне.

С другой стороны, программа обучения предполагает его осуществление на русском языке, и, если подходить к вопросу формально, магистрант должен владеть языком на уровне, достаточном для обучения. В реальности, в силу разных причин, этого не происходит, в связи с чем преподавателям и магистрантам приходится вырабатывать собственную систему коммуникации. Можно говорить о помощи, которую оказывают различные электронные переводчики, но они имеют свои проблемы. Их использование не всегда удобно во время занятий с группой, а также специфика электронного перевода такова, что если вы не знаете, как построить фразу на русском языке, чтобы она была адекватно переведена на требуемый язык, то они могут оказаться малоэффективными. В большинстве случаев электронные переводчики хорошо переводят только единичные слова, словосочетания или простейшие предложения с минимальным набором грамматических конструкций. Проблема языкового барьера очевидно влияет на объем информации или навыков, которые может дать преподаватель студенту во время лекции или практического занятия. Языковой барьер приводит к проблемам усвоения учебного материала.

Несмотря на очевидные трудности, методически процесс обучения стараются выстраивать так, чтобы разрыв в понимании материала на начальном этапе к концу обучения был нивелирован, так как всем магистрантам, успешно закончившим обучение, выдается диплом государственного образца. К тому же необходимо иметь в виду репутационные

ожидания. Плохо подготовленные выпускники – это потеря международной репутации, что впоследствии может привести к снижению притока иностранных обучающихся.

Для снятия остроты по данному вопросу по части дисциплин, которые одинаковы для магистрантов, обучающихся по разным специальностям, иностранные магистранты объединяются в отдельные группы и для них предусмотрено использование большего количества наглядных материалов и заранее переведенных комментариев на китайском языке (так как большая часть иностранных магистрантов прибывает именно из КНР).

В силу вышесказанного студенты-иностранцы вынуждены писать магистерские диссертации на родном языке и впоследствии переводить их на русский, что в свою очередь требует большего времени, а также более трудоемко и сложно для научных руководителей. У иностранных магистрантов возникают трудности с прочтением специальной литературы и освоением терминологии на русском языке. Еще одной сложностью является правильный перевод текстов, написанных магистрантом на родном языке, на русский. Не всегда переводчики, чьи услуги приобретаются студентом, находятся в языковом поле киноведения или искусствоведения вообще, что приводит к некорректному переводу. Следовательно, научный руководитель помогает студенту не только по сути написания исследования, но и с редактированием текстов. А это может быть затруднительно, особенно если научный руководитель не очень уверенно работает, например, с текстовыми редакторами.

Текущее состояние вопроса. В 2019 году осуществлен первый набор студентов магистратуры по новому учебному плану. Одна группа набрана на очную дневную форму обучения (3 белорусских гражданина и один гражданин КНР) и вторая на заочную форму обучения (4 белорусских гражданина и 2 гражданина КНР). Летом 2020 года осуществлен первый выпуск магистрантов очной дневной формы обучения по специальности «Киноведение».

В сложившейся системе трудовых отношений магистратура все еще является не совсем привычным звеном для большинства отечественных работодателей. Тем не менее студенты, которые планируют в будущем работать с иностранными компаниями, заинтересованы в получении квалификации магистра как более понятной и на Западе, и на Востоке.

Одной из задач научно ориентированной магистратуры является отбор людей, которые имеют склонности и задатки к научной деятельности с целью последующей

рекомендации их к обучению в аспирантуре, написанию кандидатских диссертаций и работе в научной сфере и сфере образования.

Сложившаяся практика позволяет условно разделить студентов магистратуры на две группы: первая из них заинтересована в обучении, так как видит потенциал использования диплома магистра в своей практической профессиональной деятельности, вторая – расценивает магистратуру как необходимый шаг для продолжения научной работы и построения научной и педагогической карьеры. Это касается как белорусских граждан, так и иностранцев.

Обе группы студентов вносят посильный вклад в формирование современной белорусской киноведческой школы, так как выбирая темы своих работ они обнажают недостаточно изученные моменты отечественного и иностранного кино, телевидения и других экранных искусств. Это формирует информационное поле, в рамках которого впоследствии легче найти темы, требующие дальнейшего более углубленного научного изучения. Интересным наблюдением является то, что при выборе тем студенты магистратуры все чаще стали обращать внимание на документальное кино, анимацию, компьютерные игры и новые формы экранного искусства.

Научными работами в магистратуре БГАИ по специальности «Киноведение» в настоящее время руководят кандидат искусствоведения, доцент Лариса Николаевна Зайцева, кандидат филологических наук, доцент Ольга Александровна Медведева, кандидат искусствоведения, доцент Полина Владимировна Лежанская, кандидат искусствоведения, доцент Андрей Иванович Чупринский, кандидат искусствоведения Анастасия Викторовна Харитоненко, кандидат искусствоведения Анна Олеговна Полосмак, кандидат искусствоведения Олег Игоревич Сильванович.

Большая часть магистерских исследований ориентирована на современный период. Если речь идет о белорусских исследователях, то в поле зрения их интересов чаще попадают явления в экранных искусствах независимого периода Республики Беларусь после 1991 года. Это позволяет им осмысливать нынешние процессы, которые остались недостаточно изученными по тем или иным причинам, а также фиксировать наиболее актуальные процессы и явления в области отечественных экранных искусств фактически в момент их исторического возникновения. Иностранные граждане часто ориентируются на изучение сегодняшних процессов, происходящих в экранных искусствах их стран или

в сопоставлении с аналогичными белорусскими явлениями. Предпочтение рассмотрения современного периода продиктовано такими обстоятельствами, как динамичное развитие экранных искусств за последние 30–40 лет во всем мире, желание зафиксировать возникающие явления для возможного последующего их более глубокого изучения через какой-то промежуток времени, который позволит осмыслить тенденции с точки зрения исторической перспективы.

Ниже представлены темы защищенных магистерских работ по специальности магистратуры «Кино-, теле- и другие экранные искусства» за последние 4 года и темы первого набора по специальности «Киноведение» (2019–2020 учебный год).

2015–2016 учебный год

Газизов Р.А. «Компьютерная графика в кинематографе Беларуси (2000–2015 гг.)»; Чертович К.И. «Социальная реклама: особенности создания художественного образа (на материале белорусских рекламных фильмов 2000–2015 гг.)»; Щербакова О.Е. «Особенности зрительского восприятия экранных искусств на современном этапе: кинематограф и телевидение 2000–2010 гг.»; Хэ Цижо «Сравнительный анализ использования цвета в кино и живописи (на материале творчества режиссеров Чжана Имоу, Вонга Карвая, Энга Ли)».

2016–2017 учебный год

Драчук О.В. «Документальное кино Беларуси: творческие поиски молодых авторов (2006–2016 гг.)»; Клинова М.-Д.А. «Гендерная проблематика в кинематографе Республики Беларусь»; Силич И.А. «Взаимовлияние визуальных и драматургических компонентов кинематографа и видеоигр (2000–2010-е годы)».

2017–2018 учебный год

Алшиха Д.С. «Особенности создания художественного образа фильма на стыке хореографии и экранного искусства»; Власенко А.И. «Жанрово-тематические особенности фильмов студии “Летопись” Национальной киностудии “Беларусьфильм” Республики Беларусь»; Ильиных А.А. «Авторские подходы к средствам художественной выразительности в анимационном кино Михаила Тумели»; Комар М.В. «Конфликт и герой в драматургии белорусских игровых фильмов 2000–2010-х годов»; Лаврецкий Н.О. «Образ города в игровом кино Республики Беларусь»; Михеев А.В. «Взаимодействие традиционных операторских приемов и компьютерных технологий в современном операторском искусстве (на материале игрового кино Республики Беларусь)»; Мо Чжэньюй «Образ

Китай в фильмах Цзя Чжанке»; Потатурко М.Г. «“Студия во имя святого Иоанна Воина”: тематика и жанровое разнообразие экранных произведений».

2018–2019 учебный год

Королевич А.А. «Художественные и коммуникативные аспекты маркетинга кинематографических произведений (на примере игрового кино Республики Беларусь)»; Стожков Н.И. «Взаимодействие художественных и коммерческих аспектов при создании компьютерных игр».

2019–2020 учебный год

Очная дневная форма обучения: Лашкевич А.Н. «Творчество режиссера-документалиста Галины Адамович: жанрово-тематическое разнообразие»; Лысый Я.И. «Образное решение анимационных произведений Ирины Кодюковой»; Салеев К.В. «Тенденции визуального решения белорусских музыкальных клипов в 2000–2010-х годах»; Цзан Хань «Визуальное решение игровых фильмов китайского кинооператора Сун Сяофэя».

Выпуск магистрантов заочной формы обучения планируется в январе 2021 года. Магистерские диссертации еще не защищены, разрабатываемые темы: Карбовский С.А. «Жанры современного белорусского телевидения»; Кривостаненко П.В. «Визуальная стилистика в творчестве кинооператора Татьяны Логиновой (на примере игровых фильмов)»; Маркевич В.М. «Особенности фильмов о Великой Отечественной войне в телевизионном цикле “Обратный отсчет”»; Чехунова А.С. «Режиссерское решение цикла телевизионных фильмов “Мастерская. История одного художника” телеканала “Беларусь 3”»; Чэн Шаосуй «Музыка как элемент создания художественного образа в игровых исторических фильмах Китая 2010-х годов»; Шэнь Лэ «Традиционная музыкальная культура в китайском документальном кино 2010-х годов».

Как видно из представленного списка, разнообразие тем достаточно велико. Следует отметить, что при выборе тем студенты

магистратуры ориентируются на актуальные вопросы, а также учитывают свой предшествующий опыт и специализацию на первой ступени образования, чтобы иметь возможность использовать полученные при этом знания.

Заключение. Таким образом, обучение в магистратуре по специальности «Киноведение» является первой ступенькой в подготовке научных работников и хорошим инструментом отбора молодых ученых, имеющих потенциал для дальнейшего развития в этой области. Новые учебные планы нацелены на развитие более квалифицированного специалиста, который способен решать не только научные проблемы, но также заниматься преподавательской и управленческой работой в соответствующих областях.

Благодаря иностранным студентам магистратуры в проблемное поле исследований всё чаще попадают процессы, происходящие за рубежами нашей страны, в частности, в Китае. А так как студентам-иностранцам доступны источники информации на их родных языках, которые не всегда могут прочитать отечественные исследователи в силу языкового барьера и того, что не вся научная литература переводится на английский и русский языки, это обогащает белорусское научное знание и позволяет проводить сопоставление процессов в сфере экранных искусств, происходящих в разных странах.

Изменение образовательного стандарта и учебного плана подготовки в магистратуре по специальности «Киноведение» привело к интенсификации обучения, но в то же время позволяет подготовить специалистов, которые более приспособлены к современным конкурентным условиям рынка и требованиям к научным и педагогическим работникам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Типовой учебный план по специальности 1-21 80 21 Киноведение. Утвержден 22.03.2019 Первым заместителем Министра образования Республики Беларусь. № Д 21-2-012/пр-тип.

Поступила в редакцию 14.10.2020

СУЩНОСТЬ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ К ФОРМИРОВАНИЮ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ УЧАЩИХСЯ

Федьков Г.С.

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

Актуальность подготовки студентов художественно-педагогических специальностей к формированию духовной культуры учащихся обусловлена возрастанием роли человека в социально-экономических преобразованиях, приоритетом общечеловеческих ценностей, гуманистическим характером образования. Ответственность за обучение специалистов, способных решать учебно-воспитательные задачи не только сегодняшнего, но и завтрашнего дня, ложится на высшую педагогическую школу. Государственные нормативные документы об образовании ориентируют художественно-педагогическое образование на подготовку будущего преподавателя изобразительного искусства, компетентного осуществлять учебно-воспитательную работу в направлении формирования духовно богатой, культурной личности, способной к решению жизненно важных задач.

Уроки изобразительного искусства, воздействуя на органы внешних чувств ребенка, обеспечивают развитие у него эмоциональной отзывчивости на проявления эстетического в действительности и искусстве. Изобразительная деятельность способствует развитию волевых процессов учащихся, необходимых для выполнения учебных, творческих и иных задач повседневной жизнедеятельности. В данной статье раскрывается сущность подготовки будущего преподавателя изобразительного искусства к воспитанию духовной культуры учащихся, определены основные условия ее формирования.

Ключевые слова: духовная культура, изобразительное искусство, преподаватель изобразительного искусства, учащиеся, духовные ценности, образовательный процесс.

(Искусство и культура. – 2021. – № 1(41). – С. 79–83)

TRAINING ART TEACHING STUDENTS IN SHAPING SCHOOLCHILDREN'S SPIRITUAL CULTURE

Fedkov G.S.

Education Establishment "Vitebsk State P.M. Masherov University", Vitebsk

The relevance of training Art Teaching students in shaping schoolchildren's spiritual culture is due to the increasing role of the human in social and economic transformations, general human values priority and humanistic character of education. Higher pedagogical school takes the responsibility for training specialists who can solve academic and education problems of today and tomorrow. State regulatory documents on education direct art teaching education at training would-be Art teachers which are competent in academic and education work aimed at shaping spiritually rich cultured personality capable of solving vital problems.

Fine Arts classes, through developing the child's sense perception organs, foster the development of his emotional response to the manifestations of the aesthetic in the reality and in art. Painting promotes the development of schoolchildren's volition processes which are necessary in performing academic, creative and other tasks in everyday life. In the article the essence of training would-be Fine Arts teachers in shaping schoolchildren's spiritual culture is revealed; its main conditions are identified.

Key words: spiritual culture, fine arts, Fine Arts teacher, schoolchildren, spiritual values, academic process.

(Art and Cultur. – 2021. – № 1(41). – P. 79–83)

Проведенное нами исследование, в задачи которого входило изучение интересов, духовных потребностей, стремлений студентов художественно-педагогических специальностей, их отношения к учебе, к жизни, к будущей педагогической работе, позволило установить, что нынешняя молодежь плохо знает историю родной страны, выдающихся личностей, прославивших Беларусь своими трудовыми делами и ратными подвигами. У нее весьма ограниченный круг примеров высокой духовности, на которые можно опираться в будущей учебно-воспитательной работе с учащимися. Практически отсутствует стремление к саморазвитию и самосовершенствованию в учебно-методической, учебно-исследовательской работе, художественно-творческой деятельности. Одной из причин такого состояния образованности современной молодежи, как нам представляется, является трансформация традиционных для белорусского общества духовных ценностей и идеалов.

Кодекс Республики Беларусь об образовании (глава 3, статья 11, параграф 2) ориентирует образование на формирование у учащихся знаний, умений, навыков на нравственное, творческое и физическое развитие детей и учащейся молодежи [1, с. 13]. В современной педагогической науке учебный предмет «Изобразительное искусство» представлен как способствующий познанию подрастающими поколениями реальной действительности в конкретно-чувственных, непосредственно воспринимаемых образах, как действенное средство формирования у них духовной культуры. Занятия по изобразительному искусству создают условия для развития у учащихся познавательных, эмоциональных, оценочных, волевых, поведенческих, рефлексивных процессов, приобщения их к духовным ценностям как ценностно-смысловым ориентирам жизнедеятельности человека.

Цель статьи – раскрыть сущность подготовки студентов художественно-педагогических специальностей к воспитанию духовной культуры учащихся, определить условия ее формирования.

Профессиональная подготовка будущего преподавателя изобразительного искусства как субъекта социальных и духовных отношений на современном этапе развития образования имеет свои особенности. Наиболее важной сущностной характеристикой в этом процессе предстает культурная социализация, гражданское и профессиональное становление педагога. Подрастающее поколение является основным стратегическим

ресурсом Беларуси, которому предстоит в современных быстро меняющихся условиях жизни, жесткой конкуренции между странами в экономике и идеологии участвовать в модернизации страны. При этом важно иметь свою жизненную позицию, сформированную на духовных ценностях и духовных приобретениях белорусского народа.

Нынешняя философская, психолого-педагогическая, культурологическая наука духовное начало человека связывает с общественным и творческим созидательным характером его жизнедеятельности. Существенным моментом в развитии человека считается включение его в мир культуры, которая представлена как «наследственная память», как совокупность знаний, которыми обладает человечество в тот или иной исторический период. Эти знания содержат опыт человеческого сообщества. Накопленный в разных областях деятельности, он зафиксирован на разных информационных носителях (искусство, литература, архитектура, устное народное творчество, народные праздники, традиции). Принято считать, что культура для человека представляет собой то же, что и генетический код для его физического тела. Уже небольшие изменения в генетическом коде ведут к серьезным нарушениям в работе организма. То же происходит и в человеческом обществе, если жизненно важная для его развития культурная информация искажается или забывается. В таком случае происходит деградация не только отдельной личности, но и всего общества.

С точки зрения Н.К. Рериха, культура составляет часть цивилизации, она имеет огромное значение в жизни человечества, составляет то вечное и неразрушимое прибежище человека, где человеческий дух находит пути ко всему «прекрасному и просветленному». Без искусства, без культуры, считал Н.К. Рерих, «человечество не вышло бы из животного состояния» [2, с. 67].

Словарь «Эстетика» под редакцией А.А. Беляева духовную культуру определяет как «сферу производства, распространения и потребления результатов духовной деятельности; различные виды духовного творчества, образование, просвещение, воспитание, деятельность средств массовой коммуникации – печати, радио, кино, телевидения и культурно-просветительских учреждений» [3, с. 167]. Под духовной культурой личности человека традиционно принято понимать комплексное образование, основными компонентами которого выступают мировоззренческие, нравственные и эстетические характеристики, т.е. представления

Истины, Добра и Красоты. Низкий уровень духовной культуры учащихся, утверждает украинский ученый А.К. Брыль, чаще всего определен имеющимся несовпадением духовных ценностей, которые декларируются в учебно-воспитательном процессе, с духовными традициями субъективной культуры учащихся: семейными, национальными и межличностными в малых группах [4].

Сущность подготовки студентов художественно-педагогических специальностей к формированию духовной культуры, согласно нашей позиции, обуславливает создание в учебно-воспитательном процессе условий для поиска и нахождения учащимися смысловых ориентиров.

Таковыми условиями являются:

- эмоциональная насыщенность учебно-воспитательных мероприятий, развитие познавательных, эмоциональных, оценочных, волевых, поведенческих, рефлексивных процессов;
- участие в конкретных делах (тематически направленная художественно-творческая деятельность учащихся в связи с социально значимыми событиями и датами в жизни страны);
- практико-ориентированность учебно-воспитательного процесса;
- опора на духовные ценности белорусского народа;
- применение в образовательном процессе современных цифровых технологий.

Конечно, в раннем возрасте для детей еще не актуальны вопросы: «Кто я?», «Зачем я пришел в этот мир?» и т.п. Такое состояние начинает проявляться в подростковом возрасте. Однако это не означает, что самоанализ ребенка появляется ни откуда. Он строится на знаниях и умениях, полученных ранее, на его небольшом субъективном жизненном опыте и личностном развитии.

Эмоциональная насыщенность учебно-воспитательных мероприятий. Познание человеком действительности всегда носит эмоциональную окраску. Эмоции играют ориентирующую и регулирующую роль в жизнедеятельности человека. С точки зрения В.А. Крутецкого, эмоции и чувства представляют переживание человеком своего отношения к тому, что он познает или делает [5]. Они не возникают сами собой, без причины. Источником эмоций служит объективная реальность в ее отношении с потребностями человека. Эмоции помогают ребенку преодолеть трудности в учении, работе, творчестве, зачастую определяют его поведение и поступки в повседневной жизни. «Ребенок, способный любоваться цветком или бабочкой,

сумеет и более бережно подойти к ним, будет стараться не повредить им, не сломать их, – указывала Г.В. Лабунская. – Уже на основе этой первичной эстетической восприимчивости у ребенка развиваются эстетические чувства и отношения, которые являются необходимой предпосылкой формирования активного гуманистического отношения к окружающему миру» [6, с. 4]. Человек, безразличный и равнодушный ко всему, не способен ставить большие, жизненно значимые задачи, решение которых связано с процветанием и благополучием страны.

Согласно научным представлениям известного российского педагога П.Ф. Каптерева, испытывать эстетические впечатления от встречи с прекрасным можно только при достаточно развитых органах внешних чувств (зрение, обоняние, осязание, слух, вкус), которые являются проводниками эстетических представлений [7]. В то же время, хотя различающая деятельность органов внешних чувств достигла значительной степени развития, это еще не означает, что уже в раннем школьном возрасте дети способны самостоятельно, без помощи педагогов и взрослых эстетически освоить окружающую действительность. Наш научный опыт показывает, что даже самый простой вопрос: назвать все, на взгляд детей, красивые предметы, – ставит их в тупик. Рассказывая о своих переживаниях, возникших от встречи с эстетически привлекательными объектами и явлениями действительности, в том числе и природы, младшие школьники еще не способны к развернутому рассказу об этом. Констатация, перечисление, количественный подход – характерные признаки эстетической оценки действительности учащихся начальной школы.

Наше исследование показывает, что подобная вербальная реакция детей не является результатом только особенностей их возраста. Чаще всего это связано с неправильной организацией учителем начальных классов процесса эстетического, художественного воспитания школьников. Необходимо заметить, особенности мышления младших школьников таковы, что нуждаются в опорах и средствах, активизирующих процесс эстетического познания.

Что же представляет собой эмоционально насыщенный урок? Во-первых, его содержание следует проектировать таким образом, чтобы оно соответствовало возрастным особенностям детей. Выполнение учебного задания должно вызывать радостные чувства. Даже самый незначительный успех в работе приносит удовлетворение учащемуся

и стремление продолжать работу. Это обеспечивается в том случае, если, например, для рисования подбираются объекты действительности, эстетически привлекательные по форме, цветовой окраске, положению в пространстве; если учитель предлагает детям прослушать отрывки литературных, музыкальных произведений по теме урока, показывает высокохудожественные произведения, вызывающие у них радостные ощущения, желание общаться с искусством, стремление к добру и делать добро. Особенно эмоциональное восхищение детей вызывает умение учителем рисовать на классной доске, наглядно показать процесс создания рисунка.

Участие в конкретных делах (тематически направленная художественно-творческая деятельность в связи с социально значимыми событиями и датами в жизни страны). Опрос студентов художественно-педагогических специальностей вузов Беларуси и России показал, что и те и другие плохо осведомлены об историческом прошлом своего Отечества, о земляках, прославивших народ героическими подвигами. Подготовка студентов к воспитанию исторической памяти учащихся осуществляется нами через погружение в героическое прошлое страны. Этому способствует разработанный нами и внедренный в практику подготовки будущих педагогов-художников проект «Семейный архив», о котором мы уже сообщали на страницах журнала «Искусство и культура». Содержание проекта направлено на воспитание у учащихся чувства гордости за свой народ, за своих родных и близких, отстоявших честь и независимость Родины в годы Великой Отечественной войны, возродивших ее в послевоенные годы. Проект «Служу Отечеству» имеет два направления. Первое – рассказ о профессии родителей, о службе в армии и в других силовых структурах. Цель проекта: а) подготовка учащихся к трудовой деятельности; б) воспитание стремления оказывать посильную помощь родителям; в) осознание необходимости жить честно и трудиться добросовестно на благо Родины; г) понимание службы в армии как священной обязанности каждого гражданина Республики Беларусь. Второе направление – знакомство с военными и трудовыми биографиями соотечественников. Цель: патриотическое воспитание школьников, понимание личной ответственности за судьбу страны.

Практико-ориентированность учебно-воспитательного процесса. Исследуя подготовку учителя начальных классов в области преподавания изобразительного искусства,

мы предложили респондентам назвать красивые, по их мнению, объекты и явления природы. Таковыми в ответах были «шторм на море», «морской прибой», «северное сияние», «горы» и т.п. В то же время практически не перечислялись объекты и явления ближайшего природного окружения. Практика показывает, что если с раннего детства не обращать внимание детей на эстетическое многообразие родной природы, на трудовые дела и ратные подвиги земляков, то это будет способствовать появлению в нашем Отечестве иванов без рода и племени, может быть, материально богатых, но духовно нищих.

В нашем опыте практико-ориентированная подготовка студентов включает: а) участие будущих преподавателей изобразительного искусства в социально значимых проектах и тематически направленной художественно-творческой и выставочной деятельности; б) сбор информации об уникальных объектах природы малой Родины, о земляках, достигших высоких результатов в трудовой деятельности, художниках, народных мастерах. В итоге складывается обширная география сообщений, расширяющая мировоззренческие горизонты будущих педагогов-художников (в основе такой работы региональный подход), происходит накопление субъективного опыта, необходимого для будущей педагогической деятельности, для формирования у учащихся чувства гордости за природу родного края, трудовые и ратные подвиги земляков.

Опора на духовные ценности белорусского народа. В ходе педагогической практики на протяжении ряда лет мы предлагаем студентам проводить небольшой опрос учащихся: назвать свои любимые сказки. К нашему удивлению в их ответах практически не упоминаются названия белорусских народных сказок. Будущие педагоги-художники также не отличаются обширными познаниями в области белорусских сказок. В их ответах мы находим и сказку «Репка», и «Колобок» и другие русские народные сказки.

Тематику для выполнения иллюстраций предлагает школьная программа, однако учебные задачи она связывает преимущественно с освоением учащимися основ изобразительной грамоты. Мы не отрицаем ее значимости в решении дидактических задач. Однако считаем, что в воспитательной работе учитель должен ориентироваться, прежде всего, на свои педагогические наблюдения, на собственное педагогическое чутье, на свой педагогический опыт.

Практика показывает, что в современном образовательном пространстве значительно сужена сфера положительных примеров. В этой связи эффективным подспорьем в воспитательной работе могут служить народные сказки. Так, например, для понимания учащимися жить честным трудом подходит выполнение иллюстраций к белорусской народной сказке «Ад крадзенага не пасыщеш», жить своим умом учит сказка «Людзей слухай, а свой розум май», воспитанию уважения к родителям – «Недалікатны сын» и др. Анализируя содержание сказки, важно установить отношение учащихся к ее персонажам [8]. Подготовку к воспитанию учащихся в процессе выполнения иллюстраций к сказкам мы используем для формирования у будущих педагогов-художников компетенций применять народную мудрость и воспитательный опыт народа в своей педагогической деятельности.

Применение в образовательном процессе цифровых технологий. В современном мире происходит увеличение потока жизненно важной для человека информации. Потенциал учебника, учебного пособия уже не может оперативно реагировать на подобные обстоятельства. На смену ему пришли информационные технологии, дополняющие применение на уроке традиционных бумажных носителей информации, дающие возможность в кратчайшие сроки получить и переработать значительно больший ее объем, чем посредством традиционных подходов работы с книгой. В образовательный процесс вводятся модели интерактивного онлайн взаимодействия, которые в условиях динамичного развития информационного общества обеспечивают в нем весомые изменения. Происходит стремительное развитие информатизации образования. Увеличение образовательных ресурсов существенно меняет схему образовательной деятельности, которая смещается в сторону применения моделей онлайн обучения, онлайн образовательных платформ. Актуализируются технологии смешанного обучения, живого сотрудничества участников образовательного процесса в онлайн сфере. Новые возможности в учебно-воспитательном процессе меняют роль учителя и ученика: значительно шире раскрывается потенциал учащегося, педагог меняет традиционную форму преподавания. Он получает возможность использовать разные роли, обусловленные образовательными целями и учебными ситуациями.

Применение информационных технологий на учебных занятиях по изобразительному

искусству позволяет учителю: а) показать мастер-класс для решения дидактических вопросов; б) предложить учащимся для усвоения информацию с примерами высокой духовности; в) не выходя из классного помещения, «переместить» учащихся на лоно природы, в художественный музей, на выставку. Иными словами, цифровые технологии помогают вывести образовательное пространство учащегося личного характера за пределы образовательной среды школы.

Заключение. Методология педагогической науки приоритетным направлением в современном образовании определяет идеи личностно ориентированного обучения, целью которого является развитие личностных качеств учащегося – субъектности, самостоятельности, креативности, потребности в познании действительности, рефлексивности. В государственных документах об образовании в качестве основной задачи выступает воспитание духовной богатой, высоконравственной, образованной личности, уважающей традиции и культуру своего и других народов. Формирование духовной культуры учащихся приобретает приоритетное значение, вследствие чего актуализируется подготовка специалиста, обеспечивающего реализацию задач воспитания подрастающего поколения. Согласно нашему подходу, она должна быть направлена на формирование у будущего педагога компетентности создавать условия для поиска и нахождения учащимися смыслозначимых ориентиров, на расширение их мировоззренческих горизонтов, на воспитание субъекта образовательного процесса, осознающего свое «Я» в сегодняшнем обществе, свою причастность и ответственность за настоящее и будущее страны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кодекс Республики Беларусь об образовании. – Минск: Нац. центр правовой информ. Респ. Беларусь, 2011. – 400 с.
2. Рерих, Н.К. О вечном... / Н.К. Рерих. – М.: Политиздат, 1991. – 442 с.
3. Эстетика: словарь / под общ. ред. А.А. Беляева [и др.]. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.
4. Брыль, А.К. Духовный опыт личности: критерии, показатели, уровни / А.К. Брыль // Наука і освіта. – 2002. – № 6. – С. 45–49.
5. Крутецкий, В.А. Психология обучения и воспитания школьников / В.А. Крутецкий. – М.: Просвещение, 1976. – 303 с.
6. Лабунская, Г.В. Художественное воспитание детей в семье / Г.В. Лабунская. – М.: Педагогика, 1970. – 48 с.
7. Каптерев, П.Ф. Об эстетическом развитии и воспитании / П.Ф. Каптерев // Избр. пед. соч. под ред. А.М. Арсеньева. – М.: Педагогика, 1982. – С. 91–108.
8. Федьков, Г.С. Теория и методика обучения изобразительному искусству: учеб. пособие / Г.С. Федьков. – Минск: РИВШ, 2015. – 226 с.

Поступила в редакцию 26.10.2020

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ДЕТЕРМИНАНТЫ РАЗВИТИЯ ОБРАЗНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ У УЧАЩИХСЯ МЛАДШИХ КЛАССОВ В ПРОЦЕССЕ ИНТЕРПРЕДМЕТНОГО СИНТЕЗА НА УРОКАХ МУЗЫКИ

Кущина Е.А., Жукова О.М.

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

В статье обоснованы и систематизированы методологические детерминанты развития образных представлений у учащихся младших классов в процессе интерпредметного синтеза на уроках музыки. Уточнены и раскрыты понятия «образные представления», «интерпредметный синтез», позволяющие по-новому осмыслить учебный процесс, адекватный интонационной, временной природе музыки и психосоматической предрасположенности ребенка к восприятию.

Авторами прослеживается взаимосвязь научного, философского, педагогического знания различных исторических периодов со спецификой музыки как вида искусства. Подчеркивается взаимообусловленность результативности научных исследований и образных представлений, активизируемых звуками.

В исследовании раскрываются особенности и возможности младшего школьного возраста учащихся как наиболее чувствительного для развития образных представлений. Данные представления рассматриваются в контексте дифференцированных отражательных свойств человеческого сознания: воображения, мышления, памяти, деятельности.

В работе проанализированы особенности воплощения идеи интерпредметного синтеза и осуществления его на уроках музыки. Представлены алгоритмы сочетания общеобразовательных знаний учащихся в процессе интерпредметных свойств музыки.

Ключевые слова: методологические детерминанты, образные представления, интерпредметный синтез, учащиеся младших классов, урок музыки.

(Искусство и культура. – 2021. – № 1(41). – С. 84–92)

METHODOLOGICAL DETERMINANTS OF THE DEVELOPMENT OF PRIMARY SCHOOL STUDENTS' IMAGINATIVE IDEAS IN THE PROCESS OF INTERDISCIPLINARY SYNTHESIS AT MUSIC LESSONS

Kushchina E.A., Zhukova O.M.

Education Establishment "Vitebsk State P.M. Masherov University", Vitebsk

The article substantiates and systematizes the methodological determinants of the development of primary school students' imaginative ideas in the process of interdisciplinary synthesis at music classes. The concepts of imaginative ideas and interdisciplinary synthesis are clarified and revealed; they which allow us to understand the academic process in a new way, which corresponds to the intonation and temporal nature of music and the child's psychosomatic predisposition to perception.

The article traces the relationship of scientific, philosophical, and pedagogical knowledge of various historical periods with the specifics of music as an art form. It emphasizes the interdependence of the effectiveness of scientific research and imaginative ideas activated by sounds.

Адрес для корреспонденции: o.zhukova71@yandex.ru – О.М. Жукова

The study reveals the features and capabilities of primary school students as the most sensitive age for the development of imaginative ideas. Imaginative ideas are considered in the context of differentiated reflective properties of human consciousness: imagination, thinking, memory, and activity.

The article discusses the features of the implementation of the idea of interdisciplinary synthesis and its implementation at music classes. Algorithms for combining students' general knowledge in the process of interdisciplinary properties of music are presented.

Key words: *methodological determinants, imaginative ideas, interdisciplinary synthesis, primary school students, a music lesson.*

(Art and Cultur. – 2021. – № 1(41). – P. 84–92)

Содержание урока музыки обусловлено решением творческих задач на основе эмоционально-образных открытий учащихся в сфере новых эмоциональных состояний, эстетического отношения к окружающей действительности, раскрытия сущности неизвестных для ребенка явлений. С помощью средств музыкальной выразительности истолкование учащимися сущности окружающего мира осуществляется путем чувственного, интеллектуального и художественного отражения ассоциативных представлений.

Интердисциплинарность музыки как предмета образования латентна. Ее раскрытие ребенком обусловлено корректным наведением его внимания на объект художественно-эстетического анализа. Эффективность данного процесса зависит от эрудированности педагога, его компетентности как специалиста и авторитета среди коллег и учащихся, что в свою очередь связано со степенью популярности музыки в системе общего среднего образования. На первый план в связи с этим выходит решение проблем музыкальной избирательности, тактичности эмоционального поведения, содержания образных представлений, оценочного отношения школьников к объектам творчества, их создателям и исполнителям. Без педагогического опосредования представленный процесс воплощается стихийно и непредсказуемо.

В результате генерализации педагогического опыта и анализа состояния общего музыкального образования стали очевидными его противоречия между: необходимостью развития образных представлений у учащихся младших классов в процессе интерпредметного синтеза и неопределенностью методологических основ решения данной проблемы; приоритетностью эмоционально-духовного содержания музыки и ее формально-предметными характеристиками на уроке; подбором художественного репертуара к занятиям в соответствии с учебной программой и необходимостью учета музыкальных предпочтений детей; трафаретностью художественно-педагогического анализа музыкальных сочинений и целесообразностью обогащения его интерпредметной информацией; спорадическими

примерами связи музыки и жизни и необходимостью системной экспликации ее отражательной сущности как вида искусства; фундаментальной значимостью музыки в воспитании душевной чувствительности у детей и тенденциозными попытками замены ее другими учебными предметами.

Младший школьный возраст является наиболее чувствительным для развития образных представлений. Учащиеся активно включаются в различные виды художественной деятельности, однако еще не обладают необходимым тезаурусом эмпирических и образовательных знаний, не владеют навыками вербальных характеристик собственного эмоционального состояния и содержания ассоциативных представлений. В этой связи актуальным представляется решение проблемы применения методологических детерминант развития образных представлений у учащихся младших классов в процессе экспликации интерпредметных свойств музыки, на основе которых активизация их ассоциативного мышления, обогащение его вариативности происходили бы наиболее контрастно и впечатляюще.

Цель данной статьи заключается в научно-теоретическом обосновании системы педагогического и методико-технологического обеспечения развития образных представлений у учащихся младших классов в процессе интерпредметного синтеза на уроках музыки.

Образные представления в контексте дифференцированных отражательных свойств человеческого сознания. Представление как понятие является результатом чувственного отражения физиологических раздражителей (зрительных, звуковых, тактильных, вкусовых, запаховых), оцениваемых и осмысливаемых осознанно. В соответствии с определением, зафиксированным в Большой советской энциклопедии, «представления – образы предметов, воздействовавших на органы чувств человека, восстанавливаемых по сохранившимся в мозгу следам при отсутствии этих предметов и явлений, а также образ, созданный условиями продуктивного воображения» [1, с. 514]. Они включают фрагменты духовной и материальной жизни, систематизированные

в текущей и долговременной памяти, отрефлексированные оценки объектов окружающего мира, личностного «я», взаимоотношения с социумом. Преобладающая часть представлений связана с витальным опытом. Фантазии о будущем (вызванные ожиданием, предчувствием, предположением) являются симбиозом реальных и воображаемых свойств артефактов и природной среды.

В процессе анализа определений образных представлений, предлагаемых многими авторами в различных научных и методических литературных источниках, выкристаллизовалось авторское толкование данного понятия, обусловленное целью исследования. *Образные представления* являются отражением духовной и рецептивно воспринятой информации, трансформирующейся в материализующиеся или виртуально воображаемые предметы, объекты, явления, идеи, активируемые музыкой.

Образные представления учащихся младших классов рассматриваются в исследовании в контексте дифференцированных отражательных свойств человеческого сознания: воображения, мышления, памяти, деятельности. В результате их функционирования духовная и рецептивно воспринятая информация, активизируемая музыкой, трансформируется в материализующиеся или виртуально ассоциируемые предметы, объекты, идеи, явления. Именно поэтому дефиниция понятия «музыкальное содержание» закономерно связана со смыслом художественных образов, созданных композитором, воспроизведенных исполнителем и представленных слушателем в социально-историческом контексте развития общественных отношений и искусства как формы сознания.

Несмотря на специфику музыкального произведения, представления учащихся чаще синтезированы с жизненным контекстом, аккумулированным в художественном образе. Вместе с тем культура музыкального восприятия обусловлена их способностью к различению звуковысотных, темпо-ритмических, динамических, тембровых (т.е. неспецифических, витальных) особенностей и композиционной структуры конкретного сочинения. Лишь при таком условии эмоциональный отклик и образные представления детей будут хотя бы в некоторой мере соотноситься с объективным содержанием музыки.

Принимая это во внимание, в процессе развития образных представлений у учащихся на уроках музыки целесообразно учитывать следующие закономерности:

а) возникновение и концентрация диффузной ассоциативности у детей детерминированы их активной художественной деятельностью;

б) стартовым условием развития образных представлений у младших школьников является их эстетический тезаурус;

в) повышение уровня культуры музыкального восприятия у учащихся младшего школьного возраста осуществляется в образовательном процессе.

Развитие образных представлений у детей на уроках музыки обусловлено динамичностью их воображения и художественной фантазии. Это достигается активизацией эмоционального состояния путем подбора художественного репертуара, соответствующего их музыкальным предпочтениям и жизненному опыту. Возникновение образных представлений является детерминантом позитивной направленности мышления, поступков и действий учащихся. Систематическое выявление смысловых контрастов и сходств в музыке с применением знаний других учебных предметов трансформируется в способ их учебной или трудовой деятельности. Результатами такого педагогического процесса становятся:

- сформированность способности самостоятельного выявления взаимосвязей между предметами, объектами, явлениями окружающей среды и общественными отношениями у детей;

- устойчивость ментальности и мировоззренческой позиции учащихся, системность постижения и всесторонность воплощения ими знаний в практической деятельности;

- развитость скоординированного обучения различным навыкам и умениям, личностной трактовки интерпредметной сущности музыкального искусства.

Следовательно, развитие образных представлений у учащихся младшего школьного возраста выступает детерминантом позитивной направленности их мышления, поступков и действий. Анализ зарубежных и отечественных исследований свидетельствует о недостаточной разработанности данной проблемы в системе общего музыкального образования. Наполнение образных представлений позитивным содержанием во многом зависит от способности учащихся к заимствованию духовных или визуальных явлений и объектов окружающей реальности из жизненного и общеобразовательного опытов, основанных на интерпредметном синтезе.

В практике музыкального образования принципиальная значимость

интерпредметного синтеза заключается в его результирующей сути. Еще в древние времена античные философы считали музыку наиболее действенным средством активизации духовного потенциала человека (эмоционального, интеллектуального, психологического, эстетического, этического). Например, по мнению Аристотеля, ее художественно-образное содержание влияет на поведение, характер, мышление, умственные способности и воспитанность личности [2].

Философ и теолог А. Августин в своих трактатах говорил о креационистском («сотворенческом») порядке мироустройства. Он считал музыку выражением «высшей истины искусства». Фундаментом его философии являлся закон гармонии, в соответствии с которым, по его мнению, существование всех предметов и живых организмов обусловлено действием принципа единства и соразмерности их противоположностей. Данный закон находится в основе как универсума, так и микрокосма, который представляет собой человек [3].

Римский мыслитель А. Боэций в трактате «Наставления к музыке» (*De institutione musica*) первым предложил разделение ее на мировую (музыку сфер), человеческую и инструментальную. Первую из них философ считал явлением гармонии, сохраняющей Вселенную, а музыку «человеческую» – хранилищем его целостности, обеспечивающим согласованность существования тела и души. А. Боэций представлял мир колоссальным музыкальным инструментом, а музыку – искусством, определяющим гармонию существования характера и плоти человека [4, с. 153–167].

Взаимосвязь науки и искусства, в частности музыкального, для среднестатистического человека не представляется очевидной. Однако именно их синтез явился основой возникновения пифагорейского, поискового склада мышления. Исследуя сущностные основы музыки, Пифагор раскрыл многосторонний потенциал данного вида искусства, содержащего и математическую его трактовку. Ведь именно из представления «музыкально-числовой структуры космоса» философ сформулировал свой знаменитый тезис: «Всё есть число» [5]. Его преемники вовсе считали числа первичными элементами Вселенной. Они определяли соотношение и порядок вещей в мире гармонически устроенным космосом, возникшим из соединения компонентов различного природного происхождения. В соответствии с Пифагорейской теорией музыки движение планет в пространстве осуществляется

равномерно, по геометрически выверенным орбитам. Учитывая их скорости и величины, философ и математик присваивал названия различным нотам диатонической шкалы. Он использовал арифметические соотношения в пределах первых девяти чисел с целью разработки гармонических созвучий, то есть интервалов (кварт, квинт, октав), которые явились основой создания музыкальной теории.

Музыка как вид искусства и предмет образования формировалась на протяжении тысячелетий. Еще в VI веке до нашей эры были обнаружены ее уникальные свойства управления эмоциональным состоянием человека, его сознанием и поведением. Терапевтический ресурс музыки использовали в качестве психического и духовного воздействия на человека. Его интеллектуальное развитие также во многом обусловлено систематичностью восприятия произведений данного вида искусства или непосредственного музыкального творчества. В пифагорейской школе занятия математикой проводились на фоне музыкального сопровождения, которое способствовало повышению работоспособности и активизации умственной деятельности. Музыкой лечили болезни. Подобные медицинские центры помогали людям справиться с унынием, тоской, хандрой, нервными расстройствами, заболеваниями сердечно-сосудистой системы. Она успокаивает и возбуждает, смягчает и ожесточает, активизирует воспоминания, утешает боль.

Известно, что выдающиеся музыкальные сочинения В.А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, П.И. Чайковского способствуют возобновлению энергетических процессов организма человека, его психосоматическому оздоровлению. В последние годы жизни Ч.Р. Дарвин, например, с сожалением признавался в снижении чувства прекрасного, заявляя о равносильности утраты эстетических вкусов потере счастья, что «может быть, вредно отражается на умственных способностях и, еще вероятнее, – на нравственных качествах, так как ослабляет эмоциональную сторону нашей природы» [6, с. 148]. Очевидно, ученый обнаруживал закономерную производность активности деятельности человека от интенсивности его мышления, основанного на эмоциональности восприятия внешнего окружения и рефлексивного его анализа.

Занятия музыкой способствовали научным достижениям композитора и ученого А.П. Бородина. Химия и музыка для него были неразделимы. Ведь данный вид искусства обладает удивительным свойством

чувственного отражения окружающей среды, следствием которого выступают образные представления. Музыка помогает «лучше понимать мир, находить интересные формы общения, что создает условия для формирования способности мыслить и чувствовать одновременно» [7, с. 77]. В этом, безусловно, проявляются ее коммуникативные свойства.

Выдающийся ученый А. Эйнштейн в своей научно-творческой деятельности также руководствовался идеей взаимодействия науки и искусства – физики и музыки. Их интеграция, по мнению ученого, располагает интеллект к открытию объективных истин. Установлен факт существенного влияния на стиль мышления и методы работы Эйнштейна-исследователя музыки И.С. Баха, Й. Гайдна, В.А. Моцарта. Согласно мнению ученого, наука и музыка требуют однородного мыслительного процесса. Как результативность исследований обусловлена зачастую возникновением образных представлений, активизируемых звуками, так и художественное творчество осуществляется преимущественно на основе научных знаний.

Возникновению идеи синтеза знаний способствовало изучение методов целостности природы в содержании учебных дисциплин. Я.А. Коменский подчеркивал: «Всё, что находится во взаимной связи, должно преподаваться в такой же связи» [8, с. 248]. Обобщая сущность интерпредметности, Э.И. Монозон отмечает, что интегрирование и синтез содержания учебных предметов позволяют создать у учащихся прочную основу научного миропонимания.

Взаимосвязанность учебных предметов выделяет и И.Г. Песталоцци: «Приведи в своем сознании все по существу взаимосвязанные между собой предметы в ту именно связь, в которой они находятся в природе» [9, с. 175]. Следует акцентировать внимание на дидактической значимости интерпредметных связей, которые являются частью общей проблемы системности обучения, обоснованной в книге «Человек как предмет воспитания» К.Д. Ушинским. В своих выводах ученый опирался на теорию ассоциативных связей, отображающих объективные взаимодействия предметов и явлений. К.Д. Ушинский полагал, что «знания и идеи, сообщаемые какими бы то ни было науками, должны органически строиться в светлый и, по возможности, обширный взгляд на мир и его (человека) жизнь» [10, с. 115].

Во второй половине XX века в научном лексиконе широкое распространение получило

понятие интердисциплинарности (межпредметности). Неоднозначное толкование приводило к смене эпистемологических ориентиров, меняющих зачастую его семантическое значение. Изучением данной проблемы занимались преимущественно в связи с идеей организации интегрированных уроков, проводимых на учебном материале двух-трех предметов. Ее воплощение на музыкальных занятиях, в частности, выражалось в ассимиляции информации с изобразительным искусством, литературой и хореографией.

До недавнего времени ученые применяли также термин «междисциплинарность», интерпретируя его заимствованием содержательных аспектов и методов у других учебных предметов с целью информационного обогащения и сравнимости сведений, более доступного их постижения в контексте определенной отрасли знаний. В широком представлении понятие интердисциплинарности¹ заключается в сотрудничестве ученых, изучающих различные аспекты общей проблемы. При этом каждый из них действует в соответствии со своей предметной методологией. Лишь в таких условиях определение и решение конкретной научной проблемы становится более эффективным, объективным и социально адаптивным. Преследуя общую цель, ученые, исследователи и учителя-практики способствуют установлению связи и интеграции двух и более академических дисциплин, профессий или технологий с их методами и перспективами для более устойчивого постижения ими определенного предметного курса, объединяют сравнительно идентичную информацию, адаптируя ее к процессу освоения определенного предмета (дисциплины).

Таким образом, *«интерпредметность»* представляет один из способов развития образных представлений, расширения мировоззрения, заключающийся в изучении различных явлений вне рамок определенной дисциплины» [11, с. 157].

Интерпредметным синтезом на уроке музыки являются процесс и результат художественного творчества, генерализующие пропедевтические знания учащихся, релевантные ее эмоционально-образному содержанию. Сочетание и взаимодополнение различных

¹В контексте темы исследования категория «интердисциплинарность» заменено на понятие «интерпредметность». Это обусловлено его предназначением для учащихся младшего школьного возраста. Дисциплина (лат. *disciplina* – учеба, наука) – отрасль научного знания (термин используется в вузовском образовании). Предмет (польск.) – отдельный круг знаний, образующих тему для изучения в учебном заведении [Большой словарь иностранных слов / сост. А.Ю. Москвин. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2007. – 816 с.].

специализированных знаний способствует динамизации процесса адаптации детей к деятельности в практических, нестандартных условиях [11].

Исследование интерпредметности приобретает особую значимость для развития теоретических основ педагогики и практической деятельности учителей. Интерпредметный синтез содействует созданию целостной методологической базы образовательной системы, в которой на передний план выдвигается логическая последовательность информационных взаимодействий, актуальных в процессе изучения всех предметных областей. Следовательно, «педагогическое понятие интерпредметного синтеза характеризуется интегративными отношениями между объектами, явлениями и процессами реальной действительности, отражающимися в содержании, формах и методах учебно-воспитательного процесса. Он должен естественно воплощаться в изложении учебного материала учителем с целью развития как образных представлений, так и опорных знаний у учащихся» [12].

В педагогическом опыте средних общеобразовательных учреждений преобладают уроки со спорадическим использованием элементов интерпредметного синтеза, обусловленного как спецификой содержания учебных программ, так и недостаточным стремлением учителей к системному осуществлению данной технологии преподавания. К сожалению, «в существующих образовательных парадигмах содержание образования обычно отождествляется с достаточно узко трактуемым учебным материалом» [13, л. 232]. Вместе с тем применение технологии интерпредметного синтеза педагогически оправданно и вполне обоснованно. Ведь к содержанию образования относится «вся культура человечества: и система научных знаний, и эмоционально-образный мир искусства, и исторические традиции, и система деятельности, в том числе творческой, и отношения, и ценностные ориентации» [14, с. 51]. Синтез искусства и науки способствует расширению духовных взглядов человека, познанию окружающего мира и осознанию своего места в нем.

Современные учителя-новаторы, среди которых Т.Ю. Гуняшова, Е.Б. Ежова, Н.Н. Палтышев, М.В. Русикова, Л.Б. Федорова, стремятся преодолеть проблему фиксированного предметного обучения через интеграцию пропедевтических знаний детей в образовательном процессе. «Понять и осмыслить окружающую жизнь можно только в осмыслении закономерностей

и связей элементов и предметов со всем окружением» [15, с. 23].

Методологические детерминанты развития образных представлений у учащихся младших классов. Особое значение понятие интерпредметности приобретает при воплощении *методологических детерминант* развития образных представлений у учащихся младшего школьного возраста. С учетом накопленного опыта к ним относятся:

- психолого-педагогические установки на восприятие как его индукторы;
- художественно-педагогический, технологический, эстетический, нравственный, компаративный анализы образного содержания музыки;
- креативные условия художественного творчества на уроке;
- соответствие музыкального репертуара эстетическим предпочтениям детей;
- систематическое обращение к витальному опыту и эмпирическим знаниям учащихся;
- формулировки тематических проблем на уроке;
- интерпредметный синтез в процессе аналитической работы над музыкальным содержанием;
- информационное обеспечение и повторность восприятия произведений;
- системное выявление смысловых контрастов и сходств в музыке с актуализацией релевантных знаний других учебных предметов [12].

Данные детерминанты развития образных представлений у учащихся предполагают применение разнообразных методов организации учебно-воспитательного процесса, условий и средств для заинтересованного отношения учащихся к обучению, единства научно-мировоззренческого содержания и учебно-познавательной деятельности, а также образовательной, развивающей и воспитательной функций урока. Используя информацию из различных областей знаний, учитель способствует формированию определенных качеств у учащихся: осознанности, сосредоточенности, оригинальности. Применение логических связей между учебными предметами и использование их в педагогическом процессе на уроке музыки содействует прочному усвоению учебного материала. На основании этого расширяется круг образовательных задач, которые заключаются в:

- постижении учащимися сущности генезиса музыки, отражательной и интонационно-звуковой ее природы, эмоционального свойства создания, исполнения и восприятия;

- классификации системы знаний о музыкальном искусстве на основе освоения учащимися ключевых понятий и средств музыкальной выразительности;

- раскрытии образовательной «сверхзадачи» связи музыки с жизнью, ее интерпредметного потенциала.

Задачами развития творческих способностей у детей средствами музыки являются:

- активизация эмоциональности отношения учащихся к различным видам искусства;

- развитие у них мелодического и ладового фактурного слуха;

- формирование у детей метроритмических способностей.

При этом систематическое обращение к интерпредметным связям способствует преодолению инертности мышления и расширению у них художественного кругозора.

Воспитательные задачи урока музыки заключаются в:

- выработке корреляции эмоциональной адекватности реакции детей на музыку, эстетические объекты и внешние раздражители различного происхождения;

- формировании у них эстетических вкусов и потребностей;

- личностном самоопределении в художественных оценках и идеалах;

- развитии у учащихся душевной чувствительности;

- воспитании оценочного отношения к стереотипам и архетипам поведения окружающих: сверстников, взрослых и художественных героев.

Развитие образных представлений в процессе интерпредметного синтеза на уроках музыки. Систематически обращаясь к взаимосвязи учебных предметов, учитель осуществляет комплексный подход к воспитанию, актуализирует нравственно-эстетический аспект гуманизации образования. Педагогические обобщения о материальном единстве и духовной сущности окружающей среды, законах развития и взаимосвязях явлений природы становятся более доступными для детей в процессе художественно-педагогического анализа музыки. Использование интерпредметности на уроках музыки способствует прочному усвоению учебного материала путем установления ассоциативных связей, развития образных представлений и мышления, активизации интереса к предмету, повышения качества знаний, формирования аналитических навыков сопоставления фактов из различных областей знаний. Именно поэтому в процессе работы с учащимися I–IV классов на уроках

музыки также целесообразно индуцировать их впечатления, знания и умения, полученные на других занятиях.

Музыкальная деятельность учащихся детерминирована художественно-образными представлениями. Способность эмоционально воспринимать и осмысливать звучание, обобщать впечатления от прослушанной музыки, ее отдельных фрагментов и средств выразительности – условие интерпредметного синтеза. Являясь обобщенными, не всегда отчетливо осознаваемыми, первичные ассоциативные представления основаны на эмоциях, ощущениях, чувствах, ассимилированных в процессе мышления. Благодаря им музыкальный образ обогащается жизненными впечатлениями, их разнообразными связями и отношениями, вновь переживаемыми, резонируемыми и наполняемыми новыми смыслами для учащихся.

Интерпредметный синтез выступает как один из эффективных способов воплощения образовательной функции музыки, расширения интеллектуального тезауруса, утверждения мировоззренческих позиций и ментальности у учащихся. Взаимодополнение, сочетание специфических знаний способствует адаптации детей к практическим условиям на основе экспликации интеграционных отношений между объектами и явлениями реальной действительности. Систематическое обращение к интерпредметному синтезу на уроках музыки активизирует образные представления у учащихся, объективизирует понятия из различных областей научных знаний, детерминирует поиск логических связей между социальной, образовательной и эстетической сущностью музыкального искусства. Корреляция музыки с другими учебными предметами младших классов:

- русским языком (белорусским языком) (с направлением письма и движением мелодии, синтаксисом и фразировкой, законченностью мыслей);

- математикой (с соотношением музыкальных длительностей, элементами понятия метроритма, цифровой системой записи ступеней лада и нот, в количественном их наличии в октаве, с представлением музыкального «квадрата», числом участников художественных коллективов, со строением интервалов и аккордов);

- литературным чтением (литературным чтением) (с корреляцией понятий фонема–интонация, синтагма–мотив, фраза–фраза, предложение–предложение, абзац–период, пауза–цезура; интонационными константами

и значениями литературных и музыкальных выражений);

– изобразительным искусством (с визуальными, нравственно-эстетическими и виртуальными явлениями, объектами, существами, индуцированными музыкой и отображением их на художественных картинах);

– предметом «Физическая культура и здоровье» (с особенностями средств выразительности двух дисциплин в процессе интеграции понятий: музыка–ритмика, тренинг (репетиции)–результат, духовность–спортивная одержимость, интеллектуальное напряжение–успешное выступление, творческие и физические достижения представителей спорта и музыкального искусства);

– предметом «Человек и мир» (с осознанием меняющихся условий жизни людей, существования образцов флоры и представителей фауны, во многом обусловленных функционированием современных биохимических, информационно-инновационных технологий и художественным отражением данных явлений средствами музыкальной выразительности);

– трудовым обучением (с сущностью бытия человека, условиями развития его духовного и интеллектуального потенциалов, со смыслом трудовой деятельности и музыкальным творчеством как ее разновидностью).

Эффективное усвоение детьми новой темы на уроке музыки происходит в процессе представления изучаемого материала в виде проблемы. Выделение познавательных задач в контексте интерпредметного синтеза существенно стимулирует у них учебный интерес. Поэтому в формулировке проблемы целесообразно программировать наведение на поиск связей между сведениями из разных предметных знаний. Такие обобщения способствуют появлению у детей интеллектуальной активности, интенсификации воображения, памяти, эмоционально-волевых установок. В результате формируется умение интегрировать диффузные сведения и дифференцировать на частные конкретные факты целостное понятие. Систематическое проявление подобного стиля педагогических действий непроизвольно будет заимствовано многими из учащихся.

В процессе развития образных представлений средством интерпредметного синтеза одновременно обогащается музыкально-эстетический опыт детей, осуществляется приращение фактологического материала из интегрированных знаний, объективируется оценка нравственности поведения сверстников и взрослых, художественных героев

и сказочных персонажей. Поэтому художественно-педагогический анализ музыкальных пьес, схожих и контрастных по образному, смысловому и технологическому содержанию, следует проводить с учетом данных факторов. Системная его организация непроизвольно становится принципом, стилем и условием интеллектуальных действий учащихся. Наиболее выразительно они проявляются при определении интонационных повторений и впервые услышанных мелодических оборотов, их образной интерпретации, сличении с разговорной речью, нахождении интерпредметных взаимодополнений и противоречий, анализе смыслового содержания песен, музыкальных сказок и иллюстраций к ним. Педагогический процесс, организованный подобным образом, является ценным источником воплощения творческой интуиции и активности, памяти и мышления, наблюдательности и целеустремленности для детей.

Корреляция содержания отдельных предметов на уроке музыки выступает лишь дополнительной его фактологической аргументацией. Основной целью образовательного процесса в контексте темы исследования становится воплощение интерпредметных свойств самой музыки при ее художественно-педагогическом анализе, в результате которого достигается:

– осмысленное отношение к нравственно-эстетическим архетипам путем комплексного, образного, абстрактного восприятия окружающей среды;

– непроизвольная интеграция знаний различных учебных предметов в процессе постижения образной сущности музыки и через нее – жизни;

– самостоятельное определение социальной, образовательной, эстетической сущности музыкального искусства на основе выявления его семантических значений.

Учитывая значимость перечисленных навыков, эффективность развития образных представлений у учащихся младших классов правомерно связывать с системной экспликацией уместных фактов соотношения музыки с другими учебными предметами, объектами окружающей среды и явлениями социальной действительности, осуществляющегося в процессе различных видов художественно-семантического анализа музыкальных произведений.

Заключение. Таким образом, методологические детерминанты развития образных представлений у учащихся младших классов средствами музыки заключаются в активизации эмоционального отношения к ней,

определяющегося ее соответствием их эстетическим предпочтениям, интеллектуальной обработке душевных переживаний, практическом воплощении чувственного состояния в поступках и продуктах творческой деятельности. С учетом данных условий осуществляется сублимация эстетических переживаний в интеллектуальный продукт, представляемый личностным смыслом произведения. Наиболее экспрессивно это происходит при уместном педагогическом наведении внимания учащихся на известные для них предметные и эмпирические знания. Своевременный намек учителя на представляемую связь образного содержания музыки с определенной областью знаний является важным фактором педагогической результативности сотворчества на уроке.

Эффективным решением учебных задач в музыкально-педагогической практике выступает интерпредметный синтез. Динамика развития образных представлений у учащихся младшего школьного возраста обусловлена системной экспликацией связи музыки с другими предметами и окружающей действительностью. На основе интерпредметного синтеза формируются осознанность способов действий и их последовательность, логика и оригинальность мышления у детей. Особое значение интерпредметный синтез приобретает в процессе организации музыкального восприятия, обусловленного интегрированной системой их знаний, умений, навыков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Представление // Большая советская энциклопедия: в 30 т. / гл. ред. А.М. Прохоров. – М.: Сов. энц., 1975. – 647 с.

2. Аристотель. Сочинения: в 4 т. / Аристотель. – М.: Изд-во соц.-эконом. лит., 1975. – Т. 1. – 550 с.
3. Augustini, A. De Musica libri sex (лат.) [Электронный ресурс] / A. Augustini. – Режим доступа: http://www.sant-agostino.it/latino/musica/musica_1.htm. – Дата доступа: 03.10.2020.
4. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост. В. Шестаков. – М., 1966. – 574 с.
5. Лаэртский, Д. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Д. Лаэртский. – М.: Мысль, 1986. – 576 с.
6. Дарвин, Ч. Воспоминания о развитии моего ума и характера: автобиография; дневник работы и жизни / Ч. Дарвин; пер. с рукописей, вступ. ст. и коммент. С.Л. Соболя. – М.: Изд-во АН СССР. – 1957. – 265 с.
7. Арябкина, И.В. Интеграция учебных предметов и эколого-эстетическое образование / И.В. Арябкина // Искусство в школе. – 2007. – № 2. – С. 76–78.
8. Коменский, Я.А. Избранные педагогические сочинения: в 2 т. / Я.А. Коменский. – М.: Педагогика, 1975. – Т. 1. – 405 с.
9. Песталоцци, И.Г. Избранные педагогические произведения: 3 т. [пер. с нем.] / И.Г. Песталоцци. – М.: Просвещение, 1961–1965. – Т. 2. – 1963. – 564 с.
10. Ушинский, К.Д. Педагогические сочинения: в 6 т. / К.Д. Ушинский; сост. С.Ф. Егоров. – М.: Педагогика, 1989. – Т. 3. – 512 с.
11. Кущина, Е.А. Педагогические основы интерпредметного синтеза на уроках музыки / Е.А. Кущина, С.А. Карташев // Наука – образованию, производству, экономике: материалы XXIV(71) Регион. науч.-практ. конф., Витебск, 14 февр. 2019 г. / Витеб. гос. ун-т; редкол.: И.М. Прищепа (гл. ред.) [и др.]. – Витебск, 2019. – С. 156–158.
12. Кущина, Е.А. Педагогические механизмы развития образных представлений у младших школьников на основе интерпредметных связей / Е.А. Кущина // Мир детства в современном образовательном пространстве: сб. ст. студ., магистр., аспирант. / Витеб. гос. ун-т; редкол.: И.М. Прищепа (гл. ред.) [и др.]. – Витебск, 2020. – Вып. 11. – С. 88–90.
13. Голешевич, Б.О. Эвристические основы музыкального образования школьников: дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.01 / Б.О. Голешевич. – Минск, 2012. – 279 л.
14. Загвязинский, В.И. Теория обучения: современная интерпретация: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.И. Загвязинский. – М.: Академия, 2004. – 192 с.
15. Фоминова, М.А. Направления развития образовательной области «Искусство» в условиях стандартизации обучения / М.А. Фоминова, Е.А. Кочерова, И.В. Кошмина // Музыка в школе. – 2006. – № 5. – С. 20–26.

Поступила в редакцию 13.11.2020

ПОТЕНЦИАЛ ТЕХНИКИ ГРАТТАЖ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ

Костокрыз О.Д.

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

В статье рассматриваются особенности использования и потенциальные возможности техники граттаж и граттажного приема в различных видах изобразительного искусства: в станковой графике, живописи (акварельной и масляной), монументальном искусстве, декоративно-прикладном искусстве (на примере вазописи Древней Греции). При этом характеризуются отдельные произведения художников, вызывающие интерес при изучении данной темы.

Граттаж востребован в области художественного образования, применяется в работе с учащимися практически любого возраста, что актуализирует представленный материал. Ценность публикации состоит также в том, что собрана информация, «рассеянная» в источниках, зачастую совершенно не связанных друг с другом. Собранные данные позволяют формировать современный взгляд на возможный диапазон использования известной техники создания изображений.

Достаточно полно освещается проверенная на практике технология работы в граттаже, подробно описываются инструменты и материалы. Дается характеристика основ, пригодных для выполнения граттажа, и перечисляются возможные варианты красочного слоя. Кроме этого рассматриваются «пограничные» состояния техники граттаж: техника гипсографии, граттаж «по сырой краске». Также анализируется личный опыт автора в применении возможностей техники граттаж в педагогической практике, в учебном процессе на художественно-графическом факультете ВГУ имени П.М. Машерова.

Ключевые слова: художественно-графический факультет, учебный процесс, графика, техника граттаж, граттажный прием, гравюра, гипсография, художники, изобразительное искусство, практика.

(Искусство и культура. – 2021. – № 1(41). – С. 93–99)

THE POTENTIAL OF SCRATCHBOARD TECHNIQUE IN FINE ARTS AND THE PRACTICE OF TEACHING

Kostogryz O.D.

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

The features of application and the potential of scratchboard technique and scratchboard method in different types of fine arts: easel graphics, water colors and oil painting, monumental art, decorative and applied art (based on vase painting of Ancient Greece) are considered in the article.

Some works by artists which are of interest in treating the topic are characterized in the article. Scratchboard is in demand in the field of art education; it is used in work with students of any age, which makes the presented material relevant. The value of the article is also in the collected information which was scattered in sources often not connected with each other. The collected data make it possible to shape a contemporary idea of the possible range of using the well-known technique of creating images.

The article comprehensively highlights the technique of scratchboard which has been proven in practice. The tools and materials are described in detail. The characteristic of the bases for performing scratchboard is presented; possible variants of the paint layer are listed.

Besides, “borderline” states of scratchboard technique: hypsography technique, wet paint scratchboard are considered.

The author’s personal experience of using scratchboard technique possibilities in the practice of teaching in the academic process of Vitebsk State University Art Faculty is also analyzed. The peculiarity of the experience is using the research and the project methods in organizing Graphics practical classes with pedagogical profile students.

Key words: Art Faculty, academic process, graphics, scratchboard technique, scratchboard method, print, hypsography, artists, visual art, practice.

(Art and Cultur. – 2021. – № 1(41). – P. 93–99)

Адрес для корреспонденции: Kostogryz@tut.by – О.Д. Костокрыз

Развитие и совершенствование графического мышления профессионального уровня мы определяем как одну из важнейших составляющих компетенций будущего художника-педагога. Не менее значительной нам видится проблема формирования и раскрытия творческого потенциала студента. Решить эти задачи в учебном процессе на художественно-графическом факультете возможно только комплексно. Изучение станковой графики во всем ее многообразии, помимо практических умений и навыков, дает учащимся возможность расширять свой кругозор, формировать художественный вкус.

Техники станковой графики в разной степени известны любителям искусства, школьникам и студентам. Некоторые техники многим знакомы, например, рисунок тушью, гравюра на дереве, литография, гравюра на линолеуме. О таких техниках, как меццо-тинто, рулета, лавис, знают сегодня гораздо меньше. Много лет преподавая графику, автор данной статьи может утверждать, что особая ситуация сложилась с техникой граттаж. Информации о граттаже немало в различных источниках, но издания, в котором эта информация была бы собрана и представлена максимально полно и разносторонне, нами не найдено.

В сети Интернет можно видеть множество детских работ, выполненных в технике граттаж, что, в свою очередь, формирует поверхностное впечатление, что данная техника востребована только в детском творчестве. На самом деле граттаж и граттажный прием достаточно широко используют профессиональные художники, и мы полагаем, что их опыт необходимо более активно применять в учебном процессе на художественно-графических факультетах.

Цель статьи – рассмотреть художественные особенности использования графической техники граттаж, граттажного приема в изобразительном искусстве и потенциальные возможности граттажа в педагогической практике.

Граттаж в изобразительном искусстве. Граттаж (франц. *grattage*, от *grater* – скрести, царапать) представляет способ выполнения рисунка путем процарапывания иглой, пером или каким-либо другим острым инструментом по основе (картон, лист бумаги) залитой тушью. Процесс работы над граттажом очень похож на процесс гравировки в технике офорта или сухой иглы. Контрастом белых линий и черных пятен фона граттаж может напоминать линогравюру и гравюру на дереве. В граттаже так же, как в рисунке или гравюре, используются все основные изобразительные средства: точка, штрих, линия и пятно.

Под граттажным приемом следует понимать случаи, когда граттаж применяется как один из технологических компонентов создания художественного произведения.

Граттаж как техника универсален, в ходе нашего исследования мы убедились, что он используется не только в графике, но и в других видах изобразительного искусства. Изучение граттажа может помочь учащимся понять универсальность графического искусства, увидеть, как знания и навыки, полученные при освоении станковой графики, можно применять в живописи, скульптуре, монументальном и декоративно-прикладном искусстве.

История развития граттажа. Граттажный прием создания изображения является одним из древнейших. Триста тысяч лет назад (Ориньякский период) первые рисунки человечества гравировались! Их, конечно, нельзя называть граттажом, но то, что они процарапывались, дает основание говорить о их соответствии термину «граттажный прием». Рассматривая графическую технику, хотелось бы обратить внимание на следующую особенность первобытного искусства: изображения, вырезанные мелким рельефом или созданные в технике круглой скульптуры, требовали больше стилизации, чем графические изображения. «Рисунки на кости и камне, глубоко врезанные заостренным каменным орудием, часто производят впечатление легких непринужденных карандашных набросков. Они очень живо и с большой точностью воспроизводят различные позы животных: это может быть мирно пасущийся одинокий олень (петроглиф из Лимейль, Дордонь) или целое стадо оленей, переплывающих через реку (Лорте, Верхние Пиренеи)» [1, с. 126]. Следовательно, петроглифы (изображения, высеченные, выбитые или процарапанные на камне) являются одним из самых распространенных артефактов первобытного искусства.

Среди сохранившихся памятников Древнего царства (период древнеегипетского искусства, XXXII–XXIV вв. до н.э.) значительное место занимают рельефы. «Существовало два вида рельефа: более распространенный барельеф и врезанный рельеф, при котором поверхность камня, служившая фоном, оставалась целой, а углублялись контуры изображений» [2, с. 107]. Здесь уместно также вспомнить, что название рисуночных знаков древнеегипетской письменности «иероглифы» происходит от греческого: *ιερός* [*hieros*] – священный и *γλυφή* [*glyphē*] – резьба или то, что вырезано.

Доступность и практичность приема «процарапывания» контура изображения привела к широкому его распространению.

Так, например, «около 1600 года до н.э. мастера Крита освоили технику фрески – росписи по сырой штукатурке – и в совершенстве овладели ею. Перед началом работы они процарапывали по мягкой штукатурке предварительный рисунок» [3, с. 14].

Граттажный прием широко применялся в Этрурии и Древней Греции – в вазописи. Мастера древнегреческой керамики, расписывая вазы чернофигурного и коврового стиля, пользовались не только кистями и перьями. После обжига они острым инструментом процарапывали по лаку линии внутри силуэтов. «На краснофигурных вазах, особенно украшенных сложными многофигурными композициями высокого художественного достоинства, росписи нередко предшествовало нанесение предварительного рисунка. Эскиз будущей росписи набрасывался на сухой поверхности глины каким-то твердым инструментом, вероятно, заостренной деревянной палочкой» [4, с. 28].

Граттажный прием в монументальном искусстве трансформировался в технику сграффито (итал. *sgraffito* или *grafrito*, буквально – выцарапанный), известную с XV века, в Италии эту технику использовали, украшая фасады зданий. Из Италии указанная техника распространилась по Европе. В Австрии, Германии и Швейцарии это был распространенный вид декора жилых зданий. Технология сграффито представляет собой процесс прорезания по эскизу нескольких тонких слоев цветной штукатурки, нанесенных на архитектурную плоскость, на нужную глубину для получения изображения. Многие фрески известного художника из Швейцарии Ганса Эрнли (1909–2015) выполнены в технике сграффито с применением граттажа.

В 1960–1980-е гг. в Советском Союзе художники-монументалисты часто использовали эту технику стенописи. Примером, когда технология сграффито превратилась в несомненный граттаж, может служить монументальный портрет К.Э. Циолковского работы Б. Тальберга (1967) в Музее истории космонавтики имени К.Э. Циолковского в Калуге. С. Базазьянц пишет: «Произведения Б. Тальберга в калужском музее представляют собой еще одну смелую и в значительной степени успешную попытку вырваться из шаблонных, но довольно устойчивых представлений о “лаконизме”, “плоскостности” и “масштабности”. Однако средства, которыми достигается поставленная художником цель, не всегда черпаются из арсенала монументального искусства. Портрет К.Э. Циолковского, выполненный

в своеобразной технике процарапывания контура по трехцветной штукатурке (красная, белая, черная), обнаруживает умение автора сказать о многом и существенном немногими штрихами» [5, с. 22]. И далее: «... о соотношении станкового и монументального. Бесспорно, в сграффито Тальберга можно рассмотреть и элементы графического станковизма...» [5, с. 22].

Интересно, что широко известный сегодня термин «граффити» (итал. *graffiti*, букв. – нацарапанные) – это «древние и средневековые посвященные, магические, бытовые надписи, нацарапанные на стенах зданий, сосудах» [6, с. 341].

Граттажный прием в масляной и акварельной живописи используется давно и часто применяется ныне. Старые мастера, работая в технике многослойной живописи, после высыхания лессировки по пастозному слою частично ее (лессировку) соскабливали острым лезвием. При этом в углублениях пастозных мазков сохранялся цвет лессировки, а на выступающих элементах мазков цвет лессировки убирался иногда полностью, открывая цвет предыдущего слоя. Попутно живописная поверхность выравнивалась, что немаловажно для ее лучшей сохранности. Автор данного материала О.Д. Костокрыз многократно пользовался подобным техническим приемом во время работы над своими композициями в технике масляной живописи.

В акварельной живописи также издавна применялся прием процарапывания или частичного соскабливания красочного слоя. В 1884 году в Санкт-Петербурге вышло уже 2-е издание Павла Маркова «Объ акварели или живописи водяными красками», в котором в главе «Скребец» было написано: «Употреблением скребца или скобилки (*grattoir*) заменяются слишком, вообще, длинные, трудные и не всегда удовлетворительно решающие задачу свою процессы смыывания кистью, обойти которые без содействия его можно не иначе, как при помощи большого навыка в сбережении некоторых особенно светлых или блестящих мест, каковыми являются искорки света в облаках, на водах, травах и многом другом.

Скребец есть подобие ножичка; имеет обоюдоострое, сердцевидное лезвие, напоминающее формою своею отчасти и пламя свечи, и пику» [7, с. 13–14]. Для нас представляет интерес термин «*grattoir*», который П. Марков приводит в скобках. «Гратуар (франц. *grattoir*, *gratter* – скрести, царапать) – стальной скребок в виде укрепленного на ручке короткого клинка с остро отточенными краями.

Применяется для выравнивания поверхности металлических “досок” в гравюре, высохшего слоя в живописи» [8, с. 188].

Виртуозно использует граттажный прием в акварели Павел Татарников, мастер современной иллюстрации, широко известный не только в Беларуси, но и далеко за пределами нашей республики. Свои акварельные работы П. Татарников выполняет на мелованной бумаге, что позволяет ему прорабатывать свет, моделировать мелкие детали, создавать различные фактуры, используя именно граттажный прием.

Обсуждая со студентами значение приема, не лишним будет напомнить, что прием сам по себе ничего не решает, его применение автоматически не делает работу произведением искусства. Первичны мировоззрение художника, его композиционное мышление и уровень профессионального мастерства, которое включает в себя и владение приемами.

Также в современной акварели нередко практикуется граттажный прием, который в процессе применения не только снимает красочный слой, но и частично разрушает поверхность бумажного листа. Великолепный белорусский колорист Валентина Ляхович, много лет преподававшая живопись на нашем факультете, в создании масштабных многометровых акварельных «полотен», наряду с всевозможными приемами, использует и граттажный. Художник Светлана Курашова из Гомеля буквально «отштриховывает» свои акварели, завершая работу сеткой дугообразных процарапанных штрихов, удивительным образом усиливая пространственные характеристики и воздушность акварельных композиций.

Техника граттажа в графике применялась уже при иллюстрировании средневековых рукописных книг. Книжные миниатюры не редко исполняли на подложенном сусальном золоте, что также позволяло процарапывать детали изображения. В карандашных рисунках XIX века художники также часто использовали прием процарапывания. Многие рисунки известного русского художника А.К. Саврасова графитным и черным карандашом на завершающей стадии процарапывались иглой или ножичком. Так художником прорабатывались свет на небе, на стволах деревьев, блики на воде.

В России граттаж под названием «граттография» впервые использовал художник Мстислав Добужинский. В 20-х годах прошлого века он покрывал картон слоем бари-та (густым застывшим меловым раствором),

затем наносил слой черной туши и, выскребая светлые места скальпелем, выполнял книжные иллюстрации. Некоторые источники считают его изобретателем этой техники. Но на самом деле уже в XIX веке в Великобритании и Франции граттаж был известен как экономичная замена ксилографии и гравюры на металле в полиграфическом производстве. При увеличении объемов книгопечатания и совершенствовании фоторепродукционных технологий возникла необходимость более быстрого и недорогого исполнения контрастных графических изображений. Наибольшее же распространение граттаж (англ. *Scratchboard*) получил в Америке к середине XX века в иллюстрировании журналов и газет. В качестве грунта в *Scratchboard* используется белая глина (англ. *clay* – глина, в разных источниках – китайская, фарфоровая).

Творчество американских художников, работавших и работающих в технике граттаж, заслуживает отдельного исследования. В рамках нашей публикации будут названы лишь несколько имен.

Russ McMullin создал сайт (*Scratchboard.com*), на котором собирает информацию о художниках, работающих в *Scratchboard*, и продвигает свой личный опыт, обобщив его в издании авторского учебника. Великолепно используют возможности техники прямого гравирования иллюстраторы Michael Halbert и Kent Barton. Масштабные мастерские серии иллюстраций в технике граттаж создал художник Nicolas Delort. Виртуозно выдерживает классический гравюрный стиль в своих работах Mark Summers. Талантливый художник-самоучка Cristina Penescu, изображая преимущественно животных, делает фотографически эффектные граттажи.

В советской книжной графике яркий пример применения граттажа в 1960–1970-х гг. продемонстрировал художник Савва Бродский, архитектор по образованию. Почти все его творчество представляет собой прекрасные примеры однотонных и цветных темперных граттажей. Талантливые серии иллюстраций С. Бродского к произведениям В. Шекспира, М. де Сервантеса, Н. Гоголя и других авторов, наряду с выразительным рисунком и композиционным мастерством, демонстрируют практически неограниченные возможности граттажа.

В станковой и книжной графике на постсоветском пространстве граттаж используется художниками. Но в альбомах по искусству не всегда техника указывается точно, нередко она описывается как «тушь, перо», несмотря на то, что стилистически это несомненный

граттаж. В наши дни более точную информацию предоставляют интервью с художниками в сети Интернет, которые, говоря о собственных работах, делают акцент на технических особенностях своих произведений.

Белорусский художник-график Роман Сустов на высочайшем профессиональном уровне работает в офорте, линогравюре, меццо-тинто и литографии. Незаурядное мастерство рисовальщика в сочетании с тонким и точным композиционным чувством отличает все его творчество. Серия литографий «Arrival» Р. Сустова впечатляет образами, застывшими внешне, но наполненными внутренним движением. Персонажи графических листов «Stardust», «Dreamcatcher», «Stalker» похожи на скульптуры с четко читаемыми силуэтами и ювелирной проработкой множества деталей. Говоря о граттаже, мы упоминаем об этой серии работ, так как выполнена она методом «проскробания по асфальту».

В литографии изображение на камне обычно создается литографской тушью или литографским карандашом (весь процесс получения оттиска в литографии мы описывать в данном материале не будем). Нас интересует другой метод — «асфальт» или «проскробание по асфальту». Поверхность литографского камня покрывается асфальтом, до этого растворенным в скипидаре, и, когда он просохнет, рисунок проскабливают, используя шабер или иглу. «Проскробание по асфальту» позволяет строить изображение сочетанием очень тонких светлых линий и разнообразных по тону плоскостей.

Современный российский живописец и график Олег Карпенко много лет создает романтический мир чувственных образов. Его граттажи отличают безупречный художественный вкус, превосходный рисунок, тонкая проработка деталей и выразительная композиция. Художник работает иглой по глубокой черной гуаши на мелованном картоне.

Художник Ирина Ситдикова в своих граттажах отображает существующую и создает новую мифологию русского Поморья. Прекрасно понимая и тонко чувствуя специфику станковой графики, она передает лаконичные, монументальные, емкие образы. Выразительный авторский стиль, реалистичный и декоративный одновременно, позволяет И. Ситдиковой легко совмещать объемно-пространственные элементы композиций с плоскостью листа.

Отвечая автору данного материала на вопрос «Что Вас привлекает в технике граттаж, какие материалы используете?», И. Ситдикова пишет: «В этой технике мне нравится быстрый результат! Гравюра является моей давней

любовью, но я склонна переделывать сюжет/композицию в процессе работы. Граттаж дает такую возможность. В этой технике я использую мелованную бумагу, тушь хорошего качества и резки, сделанные по моему заказу».

Граттаж, действительно, иногда называют гравюрой, которую не печатают. Это связано с тем, что процесс гравирования в гравюре (например, в офорте) очень похож на процесс получения изображения в граттаже. Но если в гравюре поправки и переделки в процессе гравировки сложны и проблематичны, то в граттаже исправления возможны. Неудавшееся место вновь закрывается красочным слоем и работа продолжается.

Динамичны по композиции серии граттажей Яны Серпуховой из Белгорода к повестям Н. Гоголя, ее иллюстрации к повести «Вий» выполнены в технике гипсографии, что также представляет интерес для нашего исследования.

Будущим педагогам-художникам полезно знать о технике гипсографии, очень близкой по своим параметрам к граттажу. Создается гипсография следующим образом: вначале из гипса формируются гипсовые «дощечки» нужного формата толщиной 2 или 3 сантиметра, затем поверхность гипсовых пластин выравнивается и закрывается слоем черной или цветной темперы. Далее можно подходящими инструментами выполнить работу в технике граттаж. Кроме этого можно награвировать изображение более рельефно и получить несколько отпечатков, используя масляную или типографскую краску. «Краска наносится валиком, а вот печатать желательно обыкновенной ложкой или косточкой, так как пресс может раздавить гипс» [9, с. 16]. Инструменты можно использовать самые разнообразные: иглы, обычные гвозди, перочинные ножи, стамески, резцы для линолеума. Большого тиража, конечно, не получится, так как печатная форма быстро изнашивается, но процесс увлекательный и опыт обучающиеся получат полезный.

Сейчас в продаже появилось множество наборов для детского творчества, которые называются «Гравюра» (6+). В рекламном описании товара говорится, что ребенок почувствует себя настоящим гравером, создавая произведение искусства. Для этого ему необходимо сцарапать верхний слой гравюры специальным штихелем, входящим в набор. Основой в таких наборах является цветная фольга, не требующая специальной грунтовки. Это дает производителям возможность говорить о «золотом», «серебряном», «голографическом» и других эффектах.

В самостоятельной педагогической деятельности выпускники творческих специальностей могут использовать граттаж еще и по причине его демократичности: это выражается в относительной легкости выполнения работ, в предельной дешевизне материалов и технологии, в простоте инструментов и оборудования. Он может применяться в художественном образовании разного уровня, в работе с учащимися любого возраста.

Граттаж в учебном процессе. Мы убеждены, что знакомство будущих педагогов с возможностями граттажа будет полезным, и в данном материале хотим рассказать о личном опыте работы со студентами автора статьи по изучению этой техники. Работа проводилась в течение нескольких лет со студентами педагогических специальностей третьего курса художественно-графического факультета ВГУ имени П.М. Машерова.

Весь процесс логично разделить на две взаимосвязанные части: теоретическую подготовку и практическую работу. В теоретический раздел входят основная информация по истории и особенностям техники, знакомство с творчеством художников, работавших в граттаже в разное время. Следует учесть, что для студентов, привыкших рисовать карандашом на белом листе бумаги, на первых порах может оказаться сложным работать светлой линией на темном фоне. Работа в граттаже ведется не «от теней», штрихом прорабатываются освещенные участки формы. На примере произведений профессиональных художников-графиков полезно уделить внимание важности работы с силуэтом в станковой графике. Параллельно рассказывается об инструментах, об используемых материалах и обязательно о технике безопасности. Технологическая структурная схема граттажа обсуждается также в ходе теоретической подготовки: это основа и требования к ней, грунт в том случае, когда он необходим, и красочный слой. Красочный слой (тот слой, который процарапывается) в некоторых источниках тоже называют «грунтом», но мы, во избежание путаницы, предпочитаем разделять эти два понятия.

Основой для граттажа может служить практически любой прочный материал, который имеет достаточно гладкую поверхность: плотная бумага, картон, пластик, клеенка, фольга, рентгеновская или самоклеющаяся пленка, скотч (наклеенный на любую поверхность), пленка с голографическим эффектом. Ненужные компакт-диски, пластиковые карты, фотографии, картонные упаковки, страницы и обложки гляцевых журналов также

можно использовать как основу. Фотопленка и фотобумага с успехом применялись еще сравнительно недавно. Основы из пластика, скотча, фольги, металла, различных пленок не нужно грунтовать. Достаточно подобрать и нанести подходящий красочный слой, дать ему высохнуть и можно приступать к работе. Бумагу и картон следует подготовить к граттажу, загрунтовав поверхность. Перед грунтовкой можно проклеить лист бумаги или картона жидким раствором клея (ПВА, казеиновый, столярный) с двух сторон (во избежание скручивания), это укрепит основу.

В качестве грунта можно использовать воск, парафин, масляную или темперную краску, масляную пастель, различные лаки (в том числе лак для ногтей, цветной или бесцветный). Подойдет фабричный акриловый грунт, клей (желатин), пластилин, левкас. Грунт рекомендуется при необходимости проскоблить после высыхания острым лезвием до образования гладкой поверхности.

Классический красочный слой в граттаже – это, конечно, тушь на восковом грунте, в которую перед нанесением советуем добавить несколько капель жидкого мыла или шампуня (чтобы ровнее ложилась). Но красочным слоем может служить и темпера, и гуашь, и масляные краски. Доцент кафедры изобразительного искусства нашего университета, художник Л.С. Антимонов разработал и практически опробовал следующую рецептуру красочных слоев. Он рекомендовал в масляные или темперные краски добавлять парафин (3–5% от общей массы), медленно разогревая, пока парафин не растопится. Это необходимо для лучшего процарапывания во время работы. Гравировать следует, не ожидая полного высыхания поверхности краски.

Рабочий инструмент – любой предмет, которым удобно процарапывать красочный слой. Игла офортная или любая, закрепленная в деревянной или пластиковой ручке, металлическое перо для рисования тушью, ножи для инкрустации или перочинные. Скальпель позволит гравировать тонкие штрихи и соскабливать большие плоскости изображения.

Практическая часть по времени должна быть больше, так как предполагает *исследовательский и творческий компоненты*. Другими словами, на основе получаемой теоретической информации студенту необходимо самому выбрать технологические варианты самостоятельной работы из имеющихся возможностей. А также, используя эти индивидуальные возможности, выполнить ряд *творческих работ* в технике граттажа.

Во время практической деятельности занятия необходимо сопровождать показом оригинальных композиций студентов предыдущих курсов, образцов таблиц, примерами оформления результатов.

«Практическую часть мы строили как самостоятельное исследование возможностей граттажа, начиная с самостоятельного подбора и подготовки подходящих материалов для выполнения задания. Продумывались сочетания основ из доступных студенту материалов, красочного слоя и разрабатывались небольшие, несложные композиции. После консультации с педагогом студенты оформляли результаты своих поисков в таблицу, на лицевой стороне которой компоновались несколько пронумерованных миниатюрных граттажей, а на обороте листа под соответствующими номерами прилагалась рецептура» [10, с. 149].

После проведенного предварительного исследования и оформления результатов в форме таблицы студенты приступали к творческой работе – выполняли две композиции. Первую композицию студент должен был сделать, выбрав технологический рецепт из своей таблицы. Предполагалось использование сухого красочного слоя. Еще одну композицию делали «по сырой» краске на занятиях в учебной мастерской.

Термин «граттаж по сырому» предлагается автором статьи, в специальной литературе не встречается. В основе «граттажа по сырому» лежит монотипный прием. Монотипия (от греч. *monos* – один, *typos* – отпечаток) – это печатная техника, в которой краска для получения изображения обрабатывается на гладкой поверхности и печатается. Но как назвать такую технику, если оттиск не планируется изначально, если мы сырую краску (масляную или типографскую) обрабатываем, чтобы получить изображение, но не печатаем затем на лист бумаги? Мы предполагаем, что технически подобный метод исполнения ближе всего к граттажу, но классического «процарапывания» здесь нет.

Заключение. Задача педагога при использовании проектной деятельности в учебном процессе состоит в общей тщательной подготовке процесса и своевременной индивидуальной помощи студентам в ходе работы. Подведение итогов исследовательского

и творческого этапов показывает и педагогу, и учащимся то, как усвоен теоретический материал и какие практические навыки получены.

Студенты художественно-графического факультета должны уже в процессе учебы осваивать алгоритмы самостоятельной творческой работы, учиться контролировать последовательность и анализировать результаты собственных поисков. Наш опыт работы с изучением техники граттаж являлся попыткой дать им такую возможность.

Формирование творческой личности, профессиональных компетенций и художественного вкуса допустимо только при наличии разносторонних и достаточно глубоких знаний в выбранной области деятельности. Но в сознании будущего педагога-художника эти знания не должны существовать отдельно подобно учебным дисциплинам в расписании занятий. Мы должны стремиться к тому, чтобы весь учебный опыт, полученный студентом, представлял собой фундамент, на котором было бы возможным дальнейшее развитие профессионального мастерства и личностного роста нашего выпускника.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мириманов, В.Б. Первобытное и традиционное искусство / В.Б. Мириманов. – М.: Искусство, 1973. – 319 с.: ил.
2. Матье, М.Э. Искусство Древнего Египта / М.Э. Матье. – Л.: Искусство, 1961. – 590 с.: ил.
3. Ривкин, Б.И. Античное искусство / Б.И. Ривкин. – М.: Искусство, 1972. – 365 с.: ил.
4. Блаватский, В.Д. История античной расписной керамики / В.Д. Блаватский. – М.: Издательство Московского университета, 1953. – 303 с.: ил.
5. Базазьянц, С. Образ человека в монументальной живописи / С. Базазьянц // Искусство. – 1975. – № 2. – С. 22.
6. Советский энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – 1599 с.: ил.
7. Марков, П. Об акварели или живописи водяными красками / П. Марков. – М.: Издательство Московской государственной специализированной школы акварели Сергея Андрияки, 2001. – 174 с.: ил.
8. Популярная художественная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1986. – 447 с.: ил.
9. Зорин, Л.Н. Эстамп: руководство по графическим и печатным техникам / Л.Н. Зорин. – М.: Издательство Астрель, 2004. – 110 [2] с.: ил.
10. Костогрыз, О.Д. Возможности использования техники граттаж в учебном процессе на художественно-графическом факультете / О.Д. Костогрыз // Наука – образованию, производству, экономике: материалы XXIV(71) Регион. науч.-практ. конф. преподавателей, научных сотрудников и аспирантов, Витебск, 14 февр. 2019 г.: в 2 т. / Витеб. гос. ун-т; редкол.: И.М. Прищепа (гл. ред.) [и др.]. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2019. – Т. 1. – С. 147–149.

Поступила в редакцию 23.12.2020

Хроніка мастацкіх падзей

* * *

Медыяцэнтр ВДУ імя П.М. Машэрава стаў сярэбраным прызёрам Міжнароднага конкурсу медыяпраектаў “Студэнцкая моладзь у сучасным свеце”, арганізаванага Гродзенскім дзяржаўным універсітэтам імя Янкі Купалы пры падтрымцы Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь і Міністэрства асветы Расійскай Федэрацыі. Дыпломам 2-й ступені ў намінацыі “Новыя медыя” быў ўзнагароджаны студэнцкі інтэрнэт-часопіс «VSUonline» (аўтары: А. Юхно, Н. Тарарышкіна; кіраўнік – А. Краўчанка).

* * *

Тэлебачанне ВДУ імя П.М. Машэрава стала ўладальнікам дыплома 3-й ступені Рэспубліканскага адкрытага конкурсу аматарскіх фільмаў імя Юрыя Тарыча “Я здымаю кіно” ў намінацыі “Тэматычная праграма” за цыкл праграм аб Віцебскім дзяржаўным універсітэце імя П.М. Машэрава. На суд журы было прадстаўлена больш за 200 твораў кінематаграфіі з пяці краін: Беларусі, Расіі, Эстоніі, Украіны і ЗША.

* * *

У межах новага праекта “ProИскусство” тэлебачанне ВДУ імя П.М. Машэрава прадставіла першы выпуск праграмы “Скульптура”. Госцем яе стаў дацэнт кафедры выяўленчага мастацтва мастацка-графічнага факультэта, вядомы беларускі скульптар і мастак Сяргей Сотнікаў.

* * *

Вызначаны пераможцы Рэспубліканскага завочнага конкурсу мастацкай творчасці студэнтаў “АРТ-партал – 2020”. У мерапрыемстве прынялі ўдзел творчыя аб’яднанні і асобныя аўтары з 30 навучальных устаноў. ВДУ імя П.М. Машэрава прадставілі “Медыяцэнтр ВДУ” і аддзел студэнцкай творчасці і культурна-займальнай дзейнасці.

У напрамку “Інфармацыйныя камп’ютарныя тэхналогіі” ў намінацыі “Студыя-АРТ. Прасоўваем творчасць” першае месца заняла творчая група інтэрнэт-часопіса VSUonline “# творчествоВГУ” (А. Юхно, Н. Тарарышкіна, Ю. Прышчэпа, В. Ханіс, Я. Багатырова, Н. Радзеўская, І. Шыркевіч; кіраўнік – А. Краўчанка). У напрамку “Відэа” ў той жа намінацыі другое месца атрымаў цыкл рэпартажаў медыяцэнтра ВДУ (Я. Багатырова, А. Гергаеў, А. Семенчанка; кіраўнік – А. Краўчанка), а таксама праект музычных віншаванняў “МузВуз” творчай групы аддзела студэнцкай творчасці і культурна-займальнай дзейнасці (кіраўнікі: А. Бортнікаў, А. Гүлідава). У напрамку “Відэа” ў намінацыі “Творчае ператварэнне: ствараючы будучыню” трэцяе месца заняў медыяцэнтр ВДУ з відэаролікам “Усім спорт!” (А. Гергаеў, А. Краўчанка).

* * *

Напрыканцы 2020 года былі падведзены вынікі адкрытага конкурсу па распрацоўцы афіцыйнага лагатыпа для Савета маладых навукоўцаў пры Міністэрстве адукацыі Рэспублікі Беларусь. Пераможцам стаў праект студэнткі мастацка-графічнага факультэта ВДУ імя П.М. Машэрава Кацярыны Кавалёвай. 22 студзеня 2021 года распрацаваны ёю лагатып быў зацверджаны як афіцыйны.

* * *

У складзе членаў журы Міжнароднай дзіцячай мастацкай выстаўкі-конкурсу “Прагулка з дзецьмі па мастацтве”, прысвечанай І.Я. Рэпіну, працавалі дэкан мастацка-графічнага факультэта ВДУ імя П.М. Машэрава А. Сакалова і дацэнт кафедры выяўленчага мастацтва М. Цыбульскі. Яе адкрыццё адбылося ў студзені 2021 года ў Міжнародным універсітэцкім цэнтры (MIUC) у горадзе Марбелья (Іспанія). Ініцыятарам выстаўкі выступіў Саюз расійскіх суайчыннікаў у Іспаніі. Сярод арганізатараў – Віцебскі абласны краязнаўчы музей, Міжнародны ўніверсітэцкі цэнтр (Марбелья), студыя “South Beach Art & Design Studio” (ЗША). На выстаўцы экспануецца 85 работ дзяцей і падлеткаў ад 5 да 18 гадоў з 16 краін: Расіі, Беларусі, Украіны, Вялікабрытаніі, Малдовы, Іспаніі, Ізраілю, Кіпра, Харватыі, Арменіі, Румыніі, Сербіі, ЗША, Германіі, Аўстрыі, Казахстана. З беларускага боку прадстаўлена 30 малюнкаў навучэнцаў Віцебскай дзіцячай мастацкай школы № 1. Пасля Іспаніі выстаўка адправіцца ў Фінляндыю і Расію. Фінальная частка вялікага міжнароднага праекта адбудзецца ў Віцебску ў Мастацкім музеі (філіял ВАКМ) у маі – чэрвені 2021 г., дзе адбудзецца падвядзенне вынікаў і ўзнагароджанне пераможцаў.

* * *

2 лютага ў зале мастацка-графічнага факультэта ВДУ імя П.М. Машэрава адбылося адкрыццё вынікавай выставы жывапісных работ магістрантаў ВДУ, грамадзян КНР, “Беларусь – Кітай. Дружба і супрацоўніцтва” (куратар Ю. Багданава). Кожны з ўдзельнікаў, працуючы пад кіраўніцтвам прафесара кафедры выяўленчага мастацтва Р. Фядзькова, падрыхтаваў па 5–6 работ, лепшыя з якіх можна ўбачыць у гэтай экспазіцыі. Сярод кампазіцый летнія вясковыя і гарадскія пейзажы.

* * *

Уладальнікамі спецыяльнага прыза ВДУ імя П.М. Машэрава “Docendo discimus” у намінацыі “За ўклад у развіццё мастацтва і культуры” сталі: старшы выкладчык кафедры дызайну Аляксандр Сяргееў (за ўклад у эстэтычнае афармленне інтэр’еру і экстэр’еру ВДУ імя П.М. Машэрава); майстры вытворчага навучання кафедры дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва і тэхнічнай графікі Аксана Прачкіна і Святлана Козырава (за папулярызацыю нацыянальных традыцый беларускага мастацтва, арганізацыю выставачнай дзейнасці па дэкаратыўна-прыкладным мастацтве).

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 (nauka@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
Анатолия Люцко «Зима в городе».*

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.