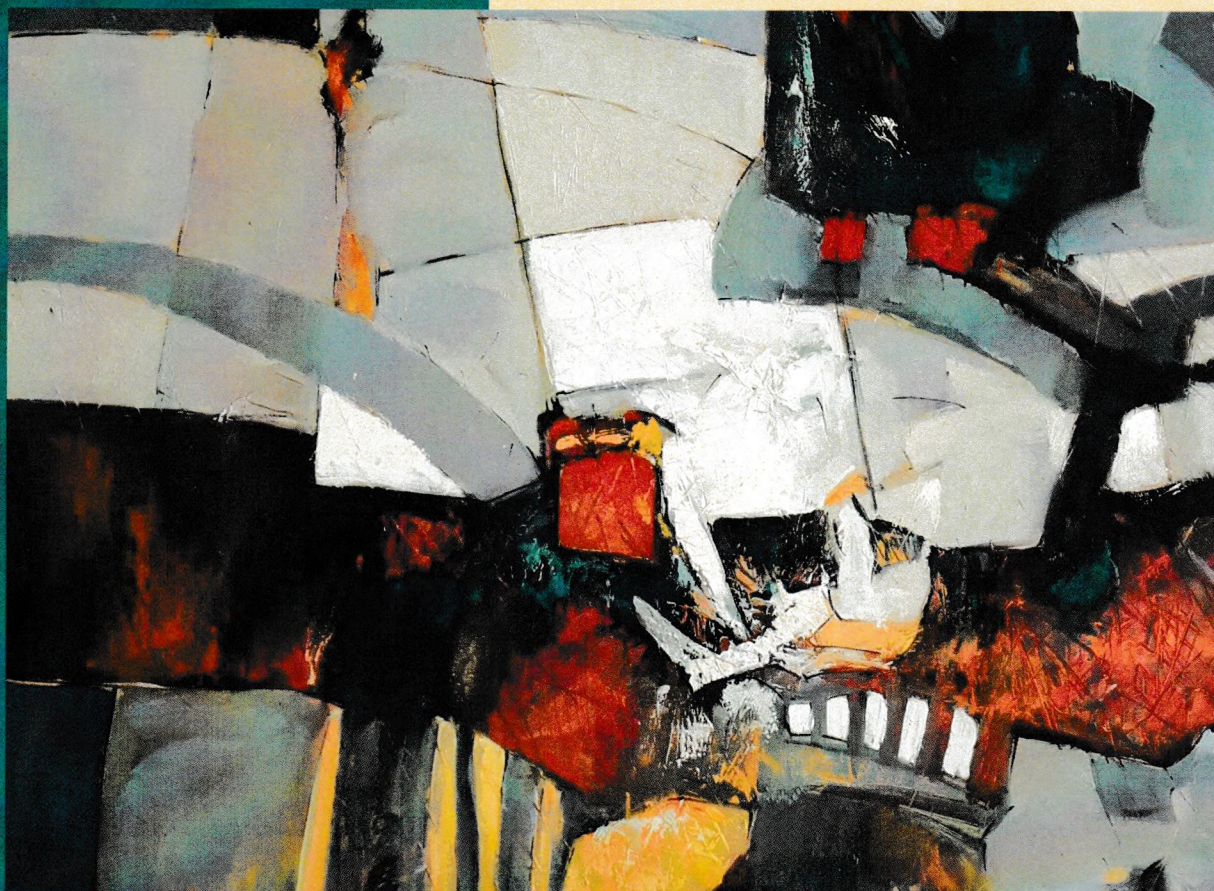


ИК

ISSN 2222-8853

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА



**№ 2(38)
2020**

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

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

**№ 2(38)
2020**

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

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
«ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА»

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

Редакционная коллегия:
ответственный за раздел «Искусствоведение»
Е.О. Соколова,
ответственный за раздел «Культурология»
М.А. Слемнев,
ответственный за раздел «Педагогика»
Ю.П. Беженарь
М.Г. Борозна, Е.А. Василенко, В.Н. Виноградов,
Т.В. Габрус, В.И. Жук, В.В. Кулененок, Я.Ю. Ленсу,
А.И. Локотко, В.Ф. Мартынов, М.А. Можейко,
И.В. Морозов, В.И. Прокопцов,
А.В. Русецкий, В.А. Салеев, А.И. Смолик, Р.Б. Смольский,
И.А. Сысоева, Г.С. Федьков, Г.Ф. Шауро

Редакционный совет:
Оярс Спаритис (Латвия), Эдуард Клявиньш (Латвия),
Марис Чачка (Латвия), Александра Шляхова (Латвия),
Алге 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 (212) 58-48-93
E-mail: nauka@vsu.by
<http://www.vsu.by>

SCIENTIFIC AND PRACTICAL JOURNAL
"ART AND CULTURE"

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

Editorial Board:
in charge of the Art Studies section
E.O. Sokolova,
in charge of the Cultural Studies section
M.A. Slemnev,
in charge of the Education section
Yu.P. Bezhanar
M.G. Borozna, E.A. Vasilenko, V.N. Vinogradov,
T.V. Gabrus, V.I. Zhuk, V.V. Kulenenok, Ya.Yu. Lensu,
A.I. Lokotko, V.F. Martynov, M.A. Mozheiko,
I.V. Morozov, V.I. Prokoptsov,
A.V. Rusetski, V.A. Saleyev, A.I. Smolik, R.B. Smolski,
I.A. Sysoyeva, G.S. Fedkov, G.F. Shauro

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

*Journal "Art and Culture" is included
in the List of scientific publications of Belarus
for publication of the results of dissertation research
in Art Criticism, Culturology and pedagogical
(pedagogical problems in the field of Art and Culture)
fields of science*

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

Журнал зарегистрирован
в Министерстве информации Республики Беларусь за № 838 от 23.11.2010 г.
Подписано в печать 11.06.2020 г. Формат 60 x 84 ¹/₈. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 12,79. Уч.-изд. л. 12,11 Тираж 100 экз. Заказ 67.

Искусствоведение

<i>Новик А.Л.</i> Граффити как явление искусства Беларуси конца XX – XXI века	5
<i>Круглова Т.А.</i> Драматургическая основа батлеечных представлений: традиции и новации	12
<i>Зенькова М.А.</i> Взаимодействие архитектурных форм и монументально-декоративного искусства во второй половине XX века (на примере монументальных произведений В. Прядко)	19
<i>Лоллини А.Д.</i> Изобразительное искусство Беларуси 1991–2018 годов: тенденции и перспективы дальнейшего развития (на примере белорусско-итальянских выставочных проектов)	24
<i>Хань Юнган.</i> Идеино-тематическая направленность китайской живописи в 1930–1940-х годах	30
<i>Хао Цянь.</i> Шизцин янчу как образец инноваций в современной театральной архитектуре Китая	35
<i>Ли Вэнь Янь.</i> Периодизация художественного радиовещания Беларуси	41
<i>Мо Чжэньюй.</i> Основные периоды в развитии женского образа в китайском игровом кино в XX веке	46
<i>Тан Цяньцзянь.</i> К проблеме определения понятия «дизайн городской среды» в китайской теории городского дизайна	56

Культурология

<i>Соколовская М.М.</i> Идеи философии музыки в культурологическом дискурсе Т. Адорно, Ж. Делеза, М. Хайдеггера	62
<i>Бамбешка І.І.</i> Генезіс культурна-адукацыйнай дзейнасці краянаўчых музеяў Беларусі	67
<i>Рудковский Э.И.</i> Культурная безопасность как императив национальной безопасности	72
<i>Галинская А.В.</i> Феномен Победы в культурной памяти Беларуси	77

Педагогика

<i>Соколова Е.О.</i> Международный художественный проект «На своей земле» в работе педагога-художника	82
<i>Глушук Д.П.</i> Особенности разработки комплекта заданий по дисциплине «Перспектива» для студентов художественно-графического факультета	88
<i>Розова Л.И.</i> О графической подготовке инженеров в условиях компьютеризации на опыте учреждения образования «Витебский государственный технологический университет»	93
<i>Сенько Д.С.</i> Дидактические основы обучения композиции будущих педагогов-художников	98

Хроника	103
----------------------	-----

Art History

<i>Novik A.L.</i> Graffiti as a Phenomenon of Belarusian Art in the Late XX – XXI Centuries	5
<i>Kruglova T.A.</i> Dramaturgy Basis of Batleika (Puppet) Performance: Traditions and Innovations	12
<i>Zenkova M.A.</i> Interaction of Architectural Forms and Monumental and Decorative Art in the Second Half of the XX Century (on the Example of V. Pryadko's Monumental Works)	19
<i>Lollini A.D.</i> Belarusian Fine Arts of 1991–2018: Tendencies and Prospects of Further Development (the Example of Belarusian-Italian Exhibition Projects)	24
<i>Han Yonggang.</i> The Ideological and Thematic Focus of Chinese Painting in the 1930's–1940's	30
<i>Hao Qian.</i> Shizqing Yanchu as an Example of Innovation in the Contemporary Theater Architecture of China	35
<i>Li Wen Yan.</i> Periodization of Artistic Radio Broadcasting in Belarus	41
<i>Mo Zheng Yu.</i> The Main Periods in the Development of the Female Image in Chinese Feature Films in the 20th Century	46
<i>Tang Qian Qian.</i> On the Problem of Defining the Concept of “Urban Environment Design” in the Chinese Theory of Urban Design	56

Cultural Studies

<i>Sokolovskaya M.M.</i> Ideas of the Philosophy of Music in the Cultural Discourse of T. Adorno, J. Deleuze, M. Heidegger	62
<i>Bambeshka I.I.</i> Genesis of the Cultural and Educational Activities of Local History Museums in Belarus	67
<i>Rudkovsky E.I.</i> Cultural Security as an Imperative of the National Security	72
<i>Galinskaya A.V.</i> The Phenomenon of Victory in the Cultural Memory of Belarus	77

Pedagogics

<i>Sokolova E.O.</i> The International Art Project “On My Homeland” in the Work of a Teacher Artist	82
<i>Glushchuk D.P.</i> Features of the Development of a Set of Tasks on the Course of Perspective for Art Students	88
<i>Rozova L.I.</i> About Graphic Training of Engineers in the Conditions of Computerization on the Experience of Educational Establishment “Vitebsk State Technological University”	93
<i>Senko D.S.</i> Didactic Bases of Teaching Would-be Artist Teachers Composition	98

Chronicle	103
------------------------	-----

Граффити как явление искусства Беларуси конца XX – XXI века

Новик А.Л.

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

В научной статье граффити позиционируется как актуальное явление искусства Беларуси конца XX – XXI века. Основной исследовательский интерес простирается в области изучения вопросов, касающихся теоретического обоснования смысловых конструктов граффити как современной формы монументальной живописи, путей его исторического развития в зарубежной и отечественной художественной практике. В связи с необходимостью представить граффити как явление искусства конца XX – XXI века автором уточняется современное смысловое наполнение понятия «граффити», классифицируются современные стили и техники исполнения рисунков на территории Беларуси («Thow up», «Wild Style», «Daim style», «Character»), акцентируется внимание на наиболее характерных вариантах их реализации. Подчеркивается тематическое и стилистическое разнообразие индивидуальных (Евгений Матюто (CoweK), Евгений Сосюра (Mutus) и другие) и коллективных (HoodGraff, StreetSkills, Hutkasmachnaa, Youfeelmyskill, ТАКТАК) работ белорусских художников граффити. В качестве благоприятных условий для развития граффити в Беларуси оцениваются фестивали уличного искусства («Meeting of Styles», «Street Instinct», «Vulica Brasil», «Urban Myth»), в рамках которых происходит реализация творческих замыслов отечественных и зарубежных художников, популяризируется искусство граффити, осуществляется международный культурный обмен.

Ключевые слова: городская среда, граффити, монументальная живопись, мурал, уличное искусство.

(Искусство и культура. – 2020. – № 2(38). – С. 5–11)

Graffiti as a Phenomenon of Belarusian Art in the Late XX – XXI Centuries

Novik A.L.

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

In a scientific article, graffiti is positioned as a current phenomenon of the art of Belarus in the late XX – XXI centuries. The main research interest extends to the study of issues related to the theoretical justification of semantic constructs of graffiti as a modern form of monumental painting, the ways of its historical development in international and native art practice. In connection with the need to present graffiti as a phenomenon of art in the late XX – XXI centuries, the author clarifies the modern semantic content of the concept of “graffiti”, classifies modern styles and techniques for performing drawings in Belarus (“Thow up”, “Wild Style”, “Daim style”, “Character”), focuses on the most characteristic options for their implementation. The author of the article emphasizes the thematic and stylistic diversity of individual (Eugene Matyuto (CoweK), Eugene Sosyura (Mutus) and others) and collective (HoodGraff, StreetSkills, Hutkasmachna, Youfeelmyskill, ТАКТАК) pieces by Belarusian graffiti artists. Street Art Festivals such as “Meeting of Styles”, “Street Instinct”, “Vulica Brasil”, “Urban Myth” are evaluated as favorable conditions for the development of graffiti in Belarus, within the framework of which the creative ideas of native and international artists are implemented. Street Art Festivals popularize graffiti and foster international cultural exchange.

Key words: urban environment, graffiti, monumental painting, mural, street art.

(Art and Cultur. – 2020. – № 2(38). – P. 5–11)

Во второй половине XX века наблюдается активное развитие форм художественного творчества, предназначенных для представления в городской среде. Среди них особое место занимает граффити. На сегодняшний день в зарубежной литературе сложился

определенный понятийный аппарат, раскрывающий теорию и историю развития граффити в американском и западноевропейском искусстве. В современном научном знании, в частности в работах зарубежных (Р. Гастман, К. Нилон, К. Маккормик, А. Шварцман)

Адрес для корреспонденции: novik.anastasiya93@mail.ru – А.Л. Новик

и немногочисленных отечественных (Т.Н. Бабич, Ю.Ю. Захарина, Н.И. Коршунова, И.Г. Поносов, Н.А. Цыгина) исследователей, граффити (от итал. *graffiato* – нацарапанный) рассматривается как одна из фундаментальных составляющих уличного искусства, а именно в качестве современной разновидности монументальной живописи.

Цель статьи – рассмотреть граффити как явление художественной жизни Беларуси конца XX – XXI века с позиций образно-содержательной наполненности, вариативности техник и стилей авторского исполнения, с учетом региональных особенностей организации фестивального движения уличного искусства.

Понятие «граффити». На сегодняшний день достаточно разнообразно истолкование понятия «граффити». В искусствоведении данный термин традиционно используется для изучения и описания древних надписей на античных памятниках культуры и искусства. Однако в конце XX века, в связи с развитием эпохи постмодернизма, граффити приобретает новые трактовки интерпретации. Впервые понятие «граффити» было употреблено в научной литературе в 1985 г. в монографии американского исследователя А. Шварцмана «Уличное искусство» (2011) [1]. Ученый выдвинул мнение о тождественности понятий «уличное искусство» и «граффити», доказав это на примере художественной практики Америки и стран Западной Европы. Уличное искусство и граффити – однозначные художественные явления, в основе которых лежит монументальное изобразительное искусство, представленное в городской среде [1].

Расхожее мнение мы встречаем в монографии «Уличное искусство в контексте современной визуальной культуры» (2015) [2] российского искусствоведа Н.А. Цыгиной. Автор считает, что «уличное искусство» и «граффити» не являются синонимичными понятиями и имеют под собой разную основу. Граффити, по Н.А. Цыгиной, можно считать художественной практикой, положившей начало всему уличному искусству в целом. Исследователь приводит перечень отличительных черт уличного искусства и граффити, среди которых называет: 1) наличие/отсутствие профессионального художественного образования у художников; 2) наличие/отсутствие подготовительного процесса при создании работ; 3) конкатенация работ художников с местом их расположения в городской среде [2, с. 22].

В контексте неравнозначности понятий «уличное искусство» и «граффити» идентичной является монография современного российского исследователя И.Г. Поносова

«Искусство и город: Граффити, уличное искусство, активизм» (2016) [3]. Он утверждает, что при изучении граффити как художественного явления важно учитывать различие терминов «уличное искусство» и «стрит-арт». Так, автор пишет «<...> термином “уличное искусство” обозначаются практики, связанные с осмыслением и “полноценным переживанием” городского пространства, перманентным взаимодействием с ним. Сюда относится как объектное, материальное искусство (мурализм, граффити, инсталляция, скульптура и т.д.), так и процессуальное (перформанс, акция)». В свою очередь, термин «стрит-арт», по мнению И.Г. Поносова – лишь англоязычный вариант термина «уличное искусство» и не выступает синонимом по отношению к последнему [3, с. 26].

Одной из основных художественных практик уличного искусства, согласно мнению И.Г. Поносова, является такая базовая форма граффити, как «теггинг» (от англ. *tagging* – добавлять). Исследователь считает, что «теггинг» является одной из художественных техник написания своего имени в городских пространствах. Он пишет: «<...> такое “полноценное переживание” города подразумевает то, что и граффити-райтер, и уличный художник (зачастую также вышедший из граффити-субкультуры) анализируют городские плоскости и пространства на предмет безопасности, быстроты написания, фактуры, обзора и многого другого. Подобные повседневные процессы стали неотъемлемой многолетней практикой художественной деятельности уличного художника и граффити-райтера, которые потом и трансформируются в полноценные, иногда монументальные произведения уличного искусства» [3, с. 16].

История граффити в Америке и Западной Европе. В мировой художественной практике зарождение граффити приходится на 1960–1970-е гг. В обозначенный период оно выступало в качестве протестного движения, направленного на ликвидацию сложившейся в Америке в середине XX века социально-политической ситуации, связанной с движением за гражданские права чернокожих в США в 1950–1960-е гг. Граффити представляло собой простейшие рисунки, предназначенные для «метки» территории и трансляции различного рода информации между разными классовыми обществами. Согласно мнению американского исследователя Р. Гастмана, в 1960-е гг. в Америке так называемые псевдонимы или «теги» (от англ. *tag* – метка) использовались для обозначения границ определенной территории [4, с. 34]. В том или

ином теге (псевдониме) заключалась информация о владельце тега, его территориальной и классовой принадлежности.

И.Г. Поносов считает, что первоначально придуманные подростками никнеймы (от англ. *nickname* – прозвище, кличка) распространялись по всему городу сначала в виде простых каллиграфичных тегов, а позднее в различных вариациях и стилях [3, с. 98]. Наиболее популярным местом создания подобных тегов стала нью-йоркская подземка, а именно вагоны метро, которые разносили граффити как вирус по всему городу.

В первые десятилетия своего развития граффити рассматривалось лишь в качестве дивиантной формы поведения в городской среде, которая не приветствовалась в художественной среде Америки и Западной Европы в 1960–1970-е гг. Исключением стала организация немногочисленных выставок представителей граффити в Америке, направленная на легитимацию творчества американских граффити-художников. Так, в декабре 1972 г. американским социологом Х. Мартинесом в Городском колледже Нью-Йорка создан «Союз художников граффити» (UGA – United Graffiti Artists). Посредством деятельности «Союза художников граффити» были организованы первые официальные выставки граффити в картинной галерее «Razor Gallery» (1973) и «Чикагском музее науки и промышленности» (1974).

Российский исследователь И.Г. Поносов пишет: «Кроме развития граффити как художественного движения, объединение выбирает своей целью последующую институционализацию этого субкультурного феномена, а также освоение публичных городских пространств официальным, согласованным с властями образом. Сопровождающаяся периодическими выставками высокая активность UGA стала первым шагом в популяризации граффити как среди обывателей, так и среди ценителей искусства» [3, с. 152].

Развитие уличного искусства в Америке и Европе в 1980–1990-е гг. характеризуется условным разделением граффити на легальную и нелегальную формы уличного искусства. Поводом для разделения стала «плохая» репутация последнего. В начале 1980-х гг. на Западе были введены уголовные наказания за незаконное нанесение рисунков в общественных местах, в связи с чем большинство граффити-художников было вынуждено отказаться от использования граффити в качестве манифестации различного рода политических и социальных протестов и начать активно сотрудничать с галерейными пространствами. И.Г. Поносов

отмечает: «Граффити 1990-х характеризуются трансформациями никнеймов в персональные логотипы и в некое подобие фирменного стиля. Художники здесь выступают больше как графические дизайнеры в масштабе города: будто по созданному ими бренд-буку, они маркируют территории уже не тегами, понятными лишь адептам субкультуры, а по-дизайнерски вычурными знаками, выбранной цветовой палитрой или же простыми геометрическими элементами» [3, с. 104].

Важно отметить, что в 1980-е гг. организация и проведение выставок граффити в Европе положили начало процессу зарождения и распространения граффити в европейских странах. При этом, как отмечает кандидат культурологии Ю.А. Кузовенкова, если в США граффити сразу завоевывали улицы и метрополитен и лишь потом галереи, то в Европе часто именно выставочные пространства являлись теми исходными точками, из которых граффити распространялось на улицы городов [5, с. 26].

В конце 1980-х – 1990-е гг. новое поколение американских и западноевропейских уличных художников (Жан-Мишель Баския, Кит Харинг, Кенни Шарф, Ричард Хамблтон и другие) при создании своих работ помимо баллончика с краской и трафарета начинают использовать широкоформатную печать, позволяющую создавать крупномасштабные муралы (от итал. *muro* – стена). С точки зрения И.Г. Поносова, отказ граффити-художников от создания тегов в пользу создания крупномасштабных муралов в конце 1980-х – 1990-х гг. позволяет говорить о формировании в американском и западноевропейском уличном искусстве такого понятия, как «пост-граффити». В свою очередь, как считает И.Г. Поносов, пост-граффити стало направлением уличного искусства, существующем на стыке графики и живописи, и использующем стилистику монотипии и примитивизма. Само же понятие «пост-граффити» во многом было введено арт-институциями и стало попыткой вписать уличные формы творчества в рамки галерейной репрезентации и интеграции в арт-рынок [3, с. 162].

Начиная с конца 1990-х гг. и до настоящего времени, наблюдается период активной коммерциализации и музеефикации граффити. На данном этапе оно окончательно легализуется в городской среде и превращается в перспективную и популярную разновидность современного монументального искусства.

Граффити в Беларуси. Зарождение граффити в Беларуси приходится на 1990-е гг. В это время белорусские художники получили

возможность беспрепятственного выезда за рубеж, участия в международных конкурсах, биеннале, выставках. Благодаря распространению интернета в 1990-е гг. в Беларуси граффити становится одной из новых и популярных форм художественного творчества. Так начался процесс культурного заимствования отечественными художниками опыта зарубежных художников в целом, и граффити-художников в частности.

Первые примеры граффити (как правило «тегов») в Беларуси появляются в конце 1990-х гг., что свидетельствовало об аккумуляции белорусскими художниками зарубежного опыта по использованию новых техник и материалов (аэрозольных и акриловых красок) в создании художественных произведений.

Современные тенденции развития граффити в Беларуси во многом аналогичны тем, которые протекают за рубежом. Так, к основным тенденциям можно отнести: наличие/отсутствие художественного образования у отечественных граффити-художников; стремление к анонимности; разнообразие тематики и техник исполнения граффити; широкое распространение фестивалей граффити.

На территории современной Беларуси можно обнаружить, примеры граффити, созданных художниками, имеющими как профессиональное художественное образование, так и художниками-любителями. Например, граффити, выполненные профессиональными художниками (Евгений Матюто (CoweK), Евгений Сосюра (Mutus), Митя Писляк, Сергей Кирющенко, Ян Кузьмин, Глеб Каштанов и др.) (в основном крупномасштабные муралы) носят легальный, заказной характер и направлены на эстетизацию пространства городской среды. В свою очередь, граффити художников-любителей (авторы, работающие под псевдонимами Pour one, Stok, Werk, Kaz, Som и др.) (как правило, «теги») представляют собой несанкционированные надписи и рисунки, не имеющие художественной ценности.

По аналогии с американскими и западноевропейскими граффити-художниками большинство белорусских авторов стремится к анонимности. Важно отметить, что использование псевдонима в американском граффити в 1960–1980-е гг. возможно объяснялось желанием избежать наказания за выполненную роспись. В то время граффити расценивались как акты вандализма, а за их создание в публичном пространстве полагались административные наказания. В нашей стране, в зависимости от нанесенного ущерба и сущности надписей, также предусмотрена административная (наложение штрафа)

и уголовная ответственность (арест, исправительные работы, ограничение свободы). Однако, по нашему мнению, в Беларуси использование псевдонима граффити-художниками можно рассматривать лишь как способ отказа от идентичности по любому (расовому, национальному, половому и другому) признаку, но не отказа от авторства. Отечественные граффити-художники работают либо под индивидуальными (CoweK, IZUM, Mutus, Dream, Kontra, Grapewave и др.), либо под групповыми псевдонимами (HoodGraff, StreetSkills, Hutkasmachnaa, Youfeelmyskill, TAKTAK). Индивидуальные псевдонимы представляют собой прозвище конкретного граффити-художника; групповые – создаются коллективом художников, объединенных какими-либо общими идеями, целями или убеждениями. Так, например, стилистическим приемом стрит-арт команды «HoodGraff» является создание граффити в жанре портрета, выполненного в направлении фотореализма и содержащим мотивационную цитату изображаемого. В качестве портретируемого участники стрит-арт команды «HoodGraff» выбирают исторических личностей из разных сфер жизни: спорта, культуры, искусства. Как правило, местом выполнения работ команды становятся трансформаторные будки и стены промышленных зданий города.

Тематика рисунков граффити Беларуси. Достаточно разнообразна тематика рисунков граффити Беларуси. В своих работах отечественные граффити-художники обращаются к философской, культурно-исторической, фольклорно-мифологической, экологической тематикам. Выбор художником темы и сюжета говорит о его предпочтениях и ценностных ориентирах.

Большой корпус работ граффити-художников сопряжен с осмыслением места человека в современном мире. Для этого авторы часто прибегают к отображению мира через мифологический пласт тематики. Сюда можно отнести муралы, выполненные для проекта «MustAct-MustArt», Евгением Матюто (псевдоним CoweK) («Выше неба», Гомель, 2013; «Гусляр», Минск, 2014; «Звуки предков», Барановичи, 2014 и др.), Евгением Predkom («Старик в космосе», Витебск, 2013; «История города», Могилев, 2013 и др.). Источником инспирации граффити-художника может стать сказка, как например, в случае с росписью забора «Цмок» в одном из минских дворов по улице Стахановской. Эта работа Алеся Контры и Жени CoweKa основывается на сюжете белорусской народной сказки «Як Васіль Цмока перамог».

Тема осмысления места человека в современном мире прослеживается в мурале Влада Хвостова «Імгненнасць» (Минск, 2019), муралах «Фрыланс» (Минск, 2019) сербского художника-граффитиста, работающего под псевдонимом Artez и «Лічбавы свет» (Минск, 2019) белорусского художника-граффитиста Mutusa (Беларусь).

Культурно-историческая тематика обнаруживается в муралах «Глеб Менскі» (Минск, 2015) и «Князь Вітаўт» (Гродно, 2014) светлогорского художника-граффитиста, работающего под псевдонимом Silena, мурал дизайнера Дмитрия Козлюка «Францыск Скорина» (Гомель, 2017), мурал Константина Окунева «Станіслаў Шабунёўскі» (Гомель, 2013).

Национальная, в данном случае белорусская, тематика вдохновляет на создание граффити и зарубежных художников. Среди подобного рода работ можно упомянуть муралы «Дзяўчына ў вышиванцы» (Минск, 2015) австралийского художника-фотореалиста Гвидо ван Хелтена и «Ярыла дае жыццё» (Минск, 2016) испанца, работающего под псевдонимом «Deih».

Фантазмагорическое прочтение одной из страниц истории Минска можно обнаружить в мурале «Легенда о реке Немиге» от украинского художника Алексея Кислова (Alexey Kislow). Популярность пантеистических, языческих настроений, стремление к мифологическому, космическому обобщению у современных граффити-художников, на наш взгляд, объясняется преклонением перед природой, перед древними национальными корнями.

Одной из тем граффити Беларуси является внимание к экологическим проблемам современного общества. Например, муралы Алеся Конты «Сіпуха» (Минск, 2014, создан в рамках бразильско-белорусского фестиваля стрит-арта «Vulica Brasil»), «Гоголь» (Минск, 2016), «Зімародак» (Воложин), «Вушата сава» (Минск, 2015), совместно с Маша Маша, последние три рисунка выполнены по инициативе общественной организации «Ахова птушак Бацькаўшчыны»), «Сойка» (д. Озерцо Минского района, 2018, совместно с Маша-Маша). Анималистические образы также были разработаны Алесем Контрой, Машей-Машей совместно с Женей Совеком в серии рисунков «Мартовские коты» (Минск, 2017), выполненной на трансформаторных будках в рамках стрит-арт проекта «Мартовские коты», организованного администрацией Партизанского района Минска при поддержке коммуникационного агентства «PRCI.Storytellers».

Стили или техники исполнения граффити. Распространение на территории Беларуси

граффити на разную тематику позволяет говорить о развитии различных стилевых тенденций данного явления искусства. Следует отметить, что в зарубежной литературе сложилась определенная классификация стилей граффити. Так, согласно мнению американского исследователя Р. Гастмана, в 1970-е годы в американском и западноевропейском искусстве формируются основные стили или техники исполнения граффити. Среди них:

- 1) «Blockbusters» (от англ. – огромная книга);
- 2) «Bubble» (от англ. – пузырь);
- 3) «Thow up» (от англ. – подкидывать);
- 4) «Wild Style» (от англ. – дикий стиль);
- 5) «Daim style» или «3D» (от англ. – замшевый стиль);
- 6) «Character» (от англ. *character* – образ) [4, с. 46].

Техники исполнения граффити «Blockbusters», «Bubble», «Thow up», «Wild Style», «Daim style» являются примерами использования графического шрифта в граффити (тегах). На наш взгляд, граффити-художники при создании тегов обращаются к первоначальной форме латинского шрифта – римский капитальный шрифт «маюскул» (от лат. *maiusculus* – несколько большой) и один из его разновидностей «каролингский минускул».

Шрифт «маюскул» (прописной) появился в конце I века до н.э. в Римской империи и использовался для торжественных надписей, высеченных на колоннах и триумфальных арках (например, Триумфальная арка Августа в Римине (Италия, 27 г. до н.э.). Данный шрифт состоит исключительно из прописных букв большого размера.

Другим, часто применяемым граффити-художниками шрифтом при создании граффити (тегов), является основной шрифт эпохи Каролингского возрождения (751–987 гг.) – «каролингский минускул» (от лат. *minusculus* – очень маленький). Этот шрифт был широко распространен в VIII в. – в период подъема культуры в Западной Европе в эпоху правления королевской и императорской династии Каролингов). Для «каролингского минускула» характерно усиление вертикальных штрихов, уплотнение штрихов, надламывание округлений букв шрифта. Так, по нашему мнению, композиция граффити в техниках исполнения «Blockbusters», «Thow up», как правило, выстроена при помощи шрифта «маюскул» (рис. 1;2). В основе техник исполнения граффити «Bubble», «Wild Style», «Daim style» применяется разновидность шрифта – «каролингский минускул» (рис. 3; 4).

Что касается Республики Беларусь, то в отдельных ее регионах можно обнаружить граффити, выполненные в таких техниках исполнения, как «Throw up», «Wild Style», «Daim style», «Character». Так, одним из часто используемых отечественными художниками техник граффити является «Throw up». Это техника нанесения шрифтовых композиций посредством быстрой закраски букв валиком или штрихами [4, с. 46]. Данная техника – одна из самых простых техник граффити, отличающаяся быстротой нанесения красок на поверхность, как правило, в двух цветах. Обычно граффити в технике «Throw up» выполняются в достаточно больших размерах (1x5 м²). Примерами граффити, в технике «Throw up» являются работы брестской команды граффити-художников «Sky Crew aka 21» (с англ. – Небесная команда 21) (рис. 4). В нее входят авторы, работающие под псевдонимами Pour one, Stok, Werk, Kaz, Som, Rezone, Size, Woke, Mozg, Rest, Zont, Cuk. Их работы можно увидеть на территории Беларуси и стран ближнего зарубежья (Россия, Украина, Польша).

В Беларуси обнаруживаются примеры граффити, выполненные в технике «Wild Style». Данная техника характеризуется написанием шрифтовых композиций, в которых сплетаются разные по форме буквы, а также используются разрывы шрифта с введением различных элементов [4, с. 46]. Граффити в технике «Wild Style» отличаются сложностью рисунка и форм, а также применением различных мелких деталей и шрифтов. Яркий пример стиля граффити «Wild Style» – работы (теги) белорусской художницы Леониды (Лёня) Василькович (рис. 5).

Достаточно трудной в исполнении техникой граффити, представленной в Беларуси, является техника исполнения «Daim style» или «3D». Для нее характерно написание композиций в перспективе, характеризующихся трехмерностью изображенных элементов и многоплановостью [4, с. 46]. Главная задача граффити-художников при создании тегов в данной технике – воплощение эффекта иллюзорности изображения. Граффити (теги), выполненные в подобной технике, редко встречаются на территории Беларуси, что объясняется сложностью и длительностью (около 1–2 дней) его исполнения, тогда как специфика создания тегов рассчитана на быстрое создание работы. Отдельные примеры граффити в технике «Daim style» можно увидеть в работах белорусского граффити-художника Артема Топсера (рис. 6).

Одной из самых актуальных и востребованных техник граффити в Беларуси является

техника «Character». Во многом широкое распространение вышеупомянутой техники граффити стало возможным благодаря созданию крупномасштабных муралов, выполненных в рамках международных фестивалей граффити и стрит-арта в Беларуси («Vulica Brasil», «Urban Myth»), ежегодно (с 2014 г.) организуемых на территории Республики Беларусь.

Достаточно разнообразно в Беларуси представлена тематическая палитра граффити, выполненная в технике «Character». Выбор тематики граффити отечественными граффити-художниками зависит от личных предпочтений и ценностных ориентиров автора. В основе композиции рисунка в технике «Character» лежит отображение вымышленного или реального персонажа.

Ярчайшим примером образного воссоздания облика реального человека предстает мурал «Станіслаў Шабунейскі» (рис. 7), созданный в 2013 г. в городе Гомеле отечественным граффити-художником Константином Окуневым. Данный мурал – монументальный портрет белорусского архитектора Станислава Шабуневского (1868 – после 1937 г.). При создании мурала «Станіслаў Шабунейскі» художник использовал фотографический слайд-проектор, который дает ощущение гиперреалистичности старой фотографии, перенесенной на стену. Этому же способствует использование натуральной сепии. Выразительность рисунка мурала передана посредством светотеневой моделировки объема изображения.

Заслуживает внимания граффити с вымышленным (символическим) персонажем – мурал «Живое сердце Европы» (рис. 8), расположенный по улице Рабкоровская, 21 в Минске. Он был создан в 2017 году аргентинским граффити-художником Франческо Басолетти в рамках международного фестиваля стрит-арта «Urban Myth» при содействии виртуальной галереи современных белорусских художников «Artclub». На мурале автор представил свое видение столицы Беларуси в форме живого сердца. Исключительной особенностью мурала Франческо Басолетти является создание мурала в негативе при помощи инвертированных цветов (рис. 9).

Фестивали граффити. Для легального продвижения граффити в Беларуси, начиная с 2004 г., были организованы международные фестивали: «Meeting of Styles» (MOS) (2004), «Street Instinct» (2005–2009), «Vulica Brasil» (2014–2018), «Urban Myth» (2015–2018).

Международный фестиваль граффити «Meeting of Styles» («MOS») стал первым подобного рода мероприятием, проведенным

на территории нашей страны. (Впервые состоялся в Германии в 2002 г.) Его цель – популяризация уличного искусства среди жителей различных стран мира. В 2004 г. при поддержке Гомельского городского центра культуры на набережной реки Сож на площади более 300 метров белорусские граффити-художники представили на суд зрителей свои работы различной тематики под общей темой «We cook graffiti».

Следующий международный фестиваль уличного искусства «Street Instinct» проводился в Минске в период с 2005 по 2010 гг. Он был организован отечественным граффити-художником Кириллом Угликом, работающим под псевдонимом «Twisthead». По условиям организатора зарубежные и отечественные граффити-художники в рамках фестиваля должны были создать совместное граффити с заранее выстроенной концепцией.

Фестиваль «Street Instinct» объединил творческие поиски художников Беларуси, России и Украины. В разное время в проекте приняли участие граффити-художники Blazan, Twist, Odes, Dzenik (Д. Аверьянов), Truba (З. Евсеев), Serg (С. Лютанс), Stan (А. Стан), Liquid (А. Костылев).

Крупномасштабные граффити (муралы) были выполнены в рамках международного фестиваля городского искусства «Vulica Brasil». Начиная с 2014 г., этот проект реализуется в городской среде Минска при поддержке посольства Бразилии в Республике Беларусь. Основной целью фестиваля «Vulica Brasil» является популяризация искусства граффити среди гостей и жителей столицы. На данный момент в рамках фестиваля себя реализовали граффити-художники из Беларуси (Д. Бубен, Е. Мотюто, Н. Писляк, С. Кирющенко, А. Благий) и Бразилии (Т. Тоес, Р. Гимарайнш (R. Guimaraes), З. Палито (Z. Palito), Г. и О. Пандолго (G. Pandolgo, O. Pandolgo)).

Ярким событием в художественной жизни Минска стал бессрочный международный фестиваль стрит-арта «Urban Myth» («Городские мифы»). В 2015 г. он был впервые проведен неформальным сообществом активистов

«Signal» совместно с Национальным центром современных искусств и мобильным оператором «velcom». Основной целью международного фестиваля стрит-арта «Городские мифы» стало осмысление граффити как явления современного белорусского искусства. Для этого осуществлялось адресное знакомство зарубежных граффити-художников с историей и культурой Беларуси. Идея и подготовка к реализации будущего мурала начиналась со знакомства зарубежных художников с этнокультурными традициями белорусов. В результате посещения художественных и краеведческих музеев Минска и его окрестностей такие авторы, как Гвидо ван Хелтен, А. Кислов (Kislow), Франческо Камилло Джорджино, Deih смогли воплотить в жизнь свои проекты, вдохновленные культурным наследием белорусов.

Заключение. Развитие граффити в Беларуси приходится на 1990-е гг., что связано с популярностью данной формы современной монументальной живописи в Америке и широким ее распространением в странах Западной и Восточной Европы. Граффити Беларуси последнего десятилетия демонстрируют широкий спектр тематики и техник исполнения граффити, а также наличие сложившихся граффити-художников, работающих самостоятельно либо в составе различных арт-групп. Легитимация граффити в Беларуси осуществляется посредством деятельности различного рода международных фестивалей уличного.

ЛИТЕРАТУРА

1. Schwartzman, A. Street art / A. Schwartzman. – New York: Doubleday, 2011. – 110 p.
2. Цыгина, Н.А. Уличное искусство в контексте современной визуальной культуры: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Н.А. Цыгина; Моск. гос. худ.-пром. акад. им. С.Г. Строганова. – М., 2015. – 30 с.
3. Поносов, И.Г. Искусство и город. Граффити, уличное искусство, активизм / И.Г. Поносов. – М., 2016. – 208 с.
4. Gastman, R. The history of American graffiti / R. Gastman, C. Neelon. – New York: HarperCollins, 2011. – 100 p.
5. Кузовенкова, Ю.А. «Право на город»: практики легитимации граффити и стрит-арта / Ю.А. Кузовенкова // Культура и цивилизация. – М.: Аналитика Родис, 2015. – № 4–5. – С. 31–46.

Поступила в редакцию 13.02.2020

Драматургическая основа батлеечных представлений: традиции и новации

Круглова Т.А.

Учреждение образования «Гродненский государственный университет
имени Янки Купалы», Гродно

Творчество народного батлеечного театра кукол, являющегося на протяжении многих столетий выразителем эстетического и социального опыта народа, оказывает непосредственное влияние на развитие профессиональной белорусской драматургии, в которой интересным образом находят применение сюжеты и образы этого театра. Проблематика статьи связана с трансформацией традиционных форм искусства театра кукол, пересмотром драматургической составляющей спектакля, что без должного научного изучения может привести к лишению художественно-эстетической потребности и идейно-смысловой наполненности батлеечного действия. В статье раскрывается специфика драматургической стороны спектакля в историческом процессе развития батлеечного театра; анализируются современные кукольные представления, в которых воссоздаются канонические тексты и образы мистериальной драмы «Царь Ирод». Обновление содержания репертуара и формы батлейки с использованием новых выразительных средств на театральной сцене происходит по типу ее стилизации, поэтому белорусский народный театр кукол и сегодня продолжает быть тесным образом связан с настоящей жизнью, органически вписывается в новую реальность и интерпретирует ее посредством обновления драматургической составляющей спектакля. На основе накопленной фактографии сценического обновления батлейки раскрываются способы реинтерпретации мистериальной драмы «Царь Ирод».

Ключевые слова: драматургия батлеечных представлений, театр кукол батлейка, белорусская батлейка, театральное творчество.

(Искусство и культура. – 2020. – № 2(38). – С. 12–18)

Dramaturgy Basis of Batleika (Puppet) Performance: Traditions and Innovations

Kruglova T.A.

Educational Establishment “Grodno State Yanka Kupala University”, Grodno

The creativity of the national Batleika puppet theater, which for many centuries has been an expression of the aesthetic and social experience of the people, has a direct impact on the development of professional Belarusian dramaturgy, in which the plots and images of this theater find interesting application. The issues of the article are related to the transformation of the traditional forms of art of the puppet theater, the revision of the dramaturgy component of the play, which, without proper scientific study, can lead to the deprivation of the artistic and aesthetic need and the ideological and semantic fullness of Batleika action. The article reveals the specifics of the dramaturgy side of the play in the historical process of development of Batleika theater, analyzes modern puppet shows in which canonical texts and images of the mysterious drama “King Herod” are recreated. Updating the content of the repertoire and Batleika form using new expressive means on the theater stage takes place according to the style of its stylization, therefore, the Belarusian folk puppet theater today continues to be closely connected with real life, organically fits into the new reality and interprets it by updating the dramaturgy component of the performance. Based on the accumulated factography of the scenic updating of Batleika, ways of reinterpreting the mysterious drama “King Herod” are revealed.

Key words: dramaturgy Batleika performances, Batleika puppet theater, Belarusian Batleika, theatrical work.

(Art and Cultur. – 2020. – № 2(38). – P. 12–18)

На сегодняшний день театр кукол батлейка вызывает неподдельный интерес у ученых в качестве предмета научного исследования. Изучению канонических текстов батлейки, секуляризации батлеечного представления посвящаются монографии и статьи таких белорусских искусствоведов, как И.А. Алекснина, Г.В. Алисейчик, Г.И. Барышева, А.В. Калашникова, М.А. Колодинского, Н.Д. Пискун, О.К. Санникова и др. Наибольший вклад среди них внес выдающийся ученый и театровед Г.И. Барышев, рассматривающий данный вид народного кукольного театра с различных сторон, включая драматургическую составляющую спектакля. В своем труде о батлейке, анализируя тексты представлений, записанных этнографами и фольклористами в разное время, он характеризует поэтику театра и описывает составные части представления: «...батлеечная драматургия сохранила все признаки стиля барокко с его контрастностью, соединением несоединимого, совмещением несовместимого: пафос, высокий литературный стиль первой, “серьезной” части представления свободно и легко взаимно дополняется фольклорным анекдотом и бурлеском, сочной народной речью в другой, “комической” части» [1, с. 5].

Выразительность батлеечных театрализованных представлений привлекает внимание не только исследователей, но и профессиональных драматургов, использующих в своих пьесах различные элементы, сюжеты и образы батлейки. В качестве примера может послужить драматургическое творчество К. Каганца, Я. Купалы, З. Бядули и других писателей. Проблематика статьи связана с трансформацией традиционных форм искусства театра кукол, пересмотром драматургической составляющей спектакля, что без должного научного изучения может привести к лишению художественно-эстетической потребности и идейно-смысловой наполненности батлеечного действия. Накопленная за последнее время фактография сценического обновления батлейки указывает, прежде всего, на расширение содержания репертуара театра, в связи с чем данный ракурс исследования выявляет новизну и актуальность проблемы, связанной с переосмыслением традиционных сюжетов в современной постановочной практике.

Цель статьи – выявить специфику драматургической стороны спектакля в историческом процессе развития белорусского народного театра батлейка.

Структура батлеечного представления. Традиционная структура батлеечных спектаклей, демонстрируемых в период зимнего

колядования, имеет двухчастную композицию, воплощая принцип разграничения «высокого» и «низкого». Первая часть предстает библейско-мистериальной, в которой воплощаются события, связанные с рождением Христа, кончиной царя Ирода, раскаянием Адама и Евы перед Богом и др. Вторая часть представляет собой цепь чередования комедийно-сатирических сценок-интермедий из народной жизни. С течением времени эта часть становится более развернутой, начинает занимать более значительное место в спектакле и «превращается в своеобразный спектакль-дивертисмент, где отдельные сценки связаны только местом действия, одним сюжетом» [2, с. 16].

Такой принцип разделения на две части отражает сторону, связанную с идейно-тематическим характером драматургии театра. Однако, если учитывать также художественно-стилистическую сторону, то возникает необходимость деления репертуара на три части: пролог, мистериальную драму и народно-комедийные сцены. Такой позиции придерживаются некоторые ученые, например Е.Р. Романов, высказывание которого процитировано в издании, посвященном истории белорусского театра: «Как известно, репертуар вертепа состоит из трех частей: 1) религиозной, которая имеет связь с праздником рождения Христа; 2) пьесы “Царь Ирод” и 3) жанровых сцен» [3, с. 105]. Исследователь народного театра М.А. Колодинский также разделяет репертуар батлейки на три части: «...сцены и песни религиозного содержания, мистериальную драму “Царь Ирод” и народные интермедийные сценки» [4, с. 397].

Прологовые сцены сформировались еще на раннем этапе существования батлейки и представляли собой сцены на библейские сюжеты. Спектакль традиционно начинался с Ангела, в некоторых случаях с двух Ангелов или Пономаря, который зажигал свечи. Хор в этот момент обычно исполнял молитву или праздничный тропарь «Рождество твое, Христе». Далее поочередно демонстрировались сцены поклонения пастухов, Адама и Евы, появление Девы Марии, святого Иосифа, Христа, выход трех волхвов, царя Давида. В текстах батлеечных спектаклей, относящихся ко второй половине XIX в., эти сцены имеют различную последовательность, например, действие может начаться сразу с поклонения волхвов, после чего следуют сцены Адама и Евы и т.д. Основным событием в прологе является рождение Спасителя, что в драматургическом смысле позволяет объединить все сцены в одно целое. Пролог значительно отличается

по форме и принципам сценического воплощения от остального репертуара батлейки, в нем сохраняется пантомимический принцип сценической интерпретации, поскольку соблюдается строгая регламентация в отношении к слову. В дальнейшем происходит значительное сокращение библейских сюжетов в связи с общей тенденцией обмирщения репертуара. В записях текстов начала XX в. пролог уже отсутствует. Встречаются варианты представлений, где батлеечник перед началом спектакля, обращаясь к публике, кратко рассказывает о событиях, связанных с рождением Христа, после чего следует показ драмы «Царь Ирод».

Первая часть батлеечного представления. В репертуаре батлейки существует множество вариантов мистериальной драмы «Царь Ирод». Наиболее полным считается вариант батлеечного представления, записанного Е.Р. Романовым на территории Витебщины. В отличие от представлений западноевропейских театров кукол, в драме присутствует мотив наказания Ирода смертью на глазах у зрителя – это дает основание для выявления схожести батлейки с вертепом и шопкой. Западные исследователи усматривают в этой драматургической особенности воплощение чувства справедливости [3, с. 110].

Сегодня драма «Царь Ирод» входит в репертуар не только батлеечных театров, ее нередко демонстрируют также профессиональные творческие коллективы, один из которых представляет Белорусский театр «Лялька» из Витебска. Постановка «Царь Ирод» этого театра отражает основные черты традиционной белорусской батлейки на высоком профессиональном уровне. Так, в 1996 году художником А. Сидоровым были изготовлены батлейка и куклы по образцу аутентической могилевской батлейки XIX века (рис. 1; 2). Позже коллекцию колядных персонажей дополнил художник-конструктор Д. Горолевич. В спектакле, режиссером которого является актриса театра Д. Зимницкая, задействованы всего два актера для озвучивания мужских и женских ролей (А. Степанец и В. Зимницкий) [5].

Сюжет постановки «Царь Ирод» вызывает особый интерес, поскольку основан на упомянутых выше записях конца XIX века, собранных этнографом Е.Р. Романовым в окрестностях Витебска. Спектакль имеет двухчастную структуру, где первая часть повествует о событиях, связанных с Иродом, вторая часть представлена народными интермедиями. Театральное действие начинается с того, что актеры открывают створки батлейки и вставляют в них

зажженные свечи, как это происходило в далекие времена. Сверху над батлейкой появляется Ангел, который сообщает зрителям о рождении Христа. На верхнем ярусе находятся фигурки Святого семейства, к которому приходит Пастух поклониться и попросить о даровании урожайного лета. На нижнем ярусе находится Ирод. Он приглашает к себе Волхвов спросить о том, куда они направляются. Волхвы отвечают, что идут поклониться «рожденному». Ирод пугается, поскольку новорожденный «царь» может лишить его престола и говорит Волхвам вернуться потом к нему, чтобы он также смог прийти поклониться «царю» и принести свои дары. Волхвы отправляются в путь. Дорогу в Вифлеем им указывает звезда, которая появилась на небе с рождением Спасителя. Они приносят дары младенцу, поклоняются ему и собираются вернуться к Ироду, но Ангел предостерегает Волхвов и Иосифа о возможной беде. Иосиф с семьей бежит в Египет, чтобы Ирод не смог загубить младенца. В это время Ирод, не дождавшись Волхвов, приказывает позвать Чернокнижника, который рассказывает где, согласно книгам, находится местонахождение Иисуса и отдает Воину приказ убить всех младенцев до двух лет в Вифлееме, надеясь, что в их числе будет и Иисус. Спустя некоторое время Воин докладывает своему господину об убийстве четырехсот тысяч детей и сообщает, что одна Рахиль только не дала убить свое дитя и пришла к нему просить милости. На сцене появляется Рахиль с сыном, которая умоляет сжалиться над ней, но Ирод непреклонен. Младенца не убивают на глазах у зрителей, о смерти ребенка становится понятно из слов плачущей Рахили, которую утешает Ангел. За все свои злодеяния Ирод расплачивается жизнью, поэтому на сцене появляется Смерть. Она отрубает ему косой голову и призывает своего братца Черта, чтобы утащить труп в ад. Основная идея спектакля заключается в словах, которые произносит Ангел в конце действия: «Человек бедный, не превозносись!».

В данной постановке «Царь Ирод» полностью сохранен текст оригинала, действие развивается согласно каноническим принципам построения драматургии традиционной батлейки. Персонаж Ирода в пьесе выявляет, прежде всего, демоническую сущность его характера, олицетворяет собой символ зла и исключительной жестокости, недаром его образ стал в наше время нарицательным. Сцена убийства младенца Рахили является одним из самых эмоционально ярких эпизодов драмы. Профессиональный подход в создании спектакля, глубина его

содержания не остались незамеченными компетентным жюри на Международном фестивале «Рождественская мистерия» в Санкт-Петербурге. В январе 2019 года постановка «Царь Ирод» витебских кукольников была отмечена дипломом за возрождение и сохранение национальной традиционной культуры (рис. 3).

Вторая часть батлеечного представления.

Наиболее разнообразную часть репертуара батлейки в драматургическом плане показывают сцены комедийно-бытового характера, которые составляют другую часть представления. Известно, что светский пласт драматургии появился позже духовного, но впоследствии батлеечный театр начинает развиваться в русле расширения светского начала. Драматургия другой части спектакля может вызвать ошибочное понимание в том, что она представляет собой случайный набор жанровых сцен без композиционного центра. Такая позиция отражает только внешнюю сторону явления. Сущность драматургии другой части спектакля заключается в проявлении внутренней связи, объединяющей все части в одно целое, представленное как комедия в самых различных ее проявлениях. В данном отношении обнаруживается стилистическое единство в драматургии этой части. Исследователи насчитывают более двадцати разнообразных сценок комедийно-бытового характера («Мужик Матей и Доктор», «Макар», «Скоморох с медведем», «Цыган и Цыганка», «Антон с козой и Антониха», «Два рыцаря», «Еврей», «Баба-ворожея», «Франт поляк с паненкой», «Волжский дворянин и его слуга Ванька», «Мужик и его сын Максим», «Казак и Казачка», «Купец» и др.) [6, с. 60].

В батлеечной комедии не существует композиционного выделения одного определенного драматургического жанра, т.е. концентрации сцен на принципах общего изобразительного средства, поскольку это противоречит основному принципу дивертисмента, для которого характерно соединение различных жанровых сцен. Здесь соблюдается принцип чередования, так например, комедийная сценка сменяется песней, песня – сатирическим монологом, монолог – танцем и т.д. «Перед зрителями проходит не просто калейдоскоп ярких, выхваченных из самой жизни образов, характеров, социальных типов, а определенным образом организованное представление, где сознательно избегается соседство идентичных или одинаковых художественных приемов, характеристик, изобразительных средств» [3, с. 111].

Особое место занимают сцены сатирического характера, основанные на принципе художественного осмысления жизни. В данном случае сатира выступает как своеобразный взгляд на действительность, базирующийся на социальном аспекте отношений к различным явлениям жизни, что становится предметом художественного отражения в батлеечных представлениях. Среди сатирических сцен должное место занимают сцены-связки, выполняющие функцию соединения в одно целое драматургически разных частей. В качестве примера можно привести сцену «Ірадзіяда, стары Рыгор і Шчогаць» в одном из вариантов витебской батлейки [3, с. 111]. Во время завершения драмы «Царь Ирод», когда Сатана утаскивает с собой труп Ирода, на сцене появляется его жена Иродиада «как бы вернувшаяся с похорон мужа». Подобных моментов в спектакле немало, именно через них проявляется характер условности батлеечного искусства.

Все персонажи в интермедиях характеризуются подробным образом и различаются между собой благодаря неповторным приемам и способам обрисовки образа. Например, такие персонажи, как Франт, Щеголь, Элегант являются разновидностями одного образа. В каждом из них по-своему художественно выражается одно социальное явление, следовательно, эти персонажи становятся собирательным образом, в котором сатирично высмеивается определенный социальный тип. Самыми распространенными героями в комедийной части оказываются образы Цыгана, Еврея и их жен. В характеристике этих персонажей делается акцент на род их занятия, типичные интересы и привычки: Цыган обменивает коней, Цыганка занимается гаданием, Еврей торгует и т.д.

Жанрово-стилистические особенности репертуара каждой части представления обладают характерными сценическими средствами выразительности: если в прологовых сценах действие раскрывается только через пантомиму в сопровождении хора, в драме «Царь Ирод» применяется уже больше художественных средств. Самыми разнообразными в данном отношении выступают комедийные сценки, сохранившие жанровые признаки интермедий. В них свободно используются такие структурные формы, как диалог, монолог, песня, танец, а также значительный арсенал комедийных средств (острая сатира, юмор, пародия и др.). Речь персонажей насыщена различными образными сравнениями, от гротесково-фарсовых до гиперболических метафорических выражений.

Среди комедийных сценок самой популярной является бытовая зарисовка «Антон с козой и Антониха». Данная миниатюра с буффонным характером получила различные нюансы разработки, но с течением времени сформировались два типологически различных ее варианта. К первому относится короткая по протяженности сценка, которая демонстрируется на фоне звучания песни. В качестве примера можно привести сцену из батлеечного представления, записанного И.Е. Якимовым в Быховском районе Могилевской области в 1909 г. Здесь исполняются только пантомимические действия в сопровождении хора. В другом варианте заметна тенденция жанровой разработки сцен, которую можно проследить на примере текстов спектаклей, зафиксированных на территории Минской области в начале XX в. Песни здесь играют второстепенную функцию, например, чтобы занять время, пока Антониха доит козу и т.п. В своей основе сцена имеет диалогичную форму, поэтому большинство исследователей называют ее жанровой зарисовкой. Диалогичная форма выступает здесь основной благодаря последующему драматургическому развитию: в действии появляется персонаж Еврея-торговца, покупающего у Антона его непослушную козу. Целостность и композиционную завершенность миниатюры придает монолог Антона, которым начинается и заканчивается действие.

Однотипность драматургии малых форм способствовала взаимным репертуарным заимствованиям между батлейкой и театром живых актеров, в связи с чем в репертуар «живой батлейки» начинают входить сатирические сцены, например «Матей и доктор», «Волжский дворянин и слуга Ванька» и др. Сцена «Матей и Доктор» известна с давних времен и в своем происхождении тесно связана с интермедиями школьной драмы. В театре кукол она получает черты законченного художественного произведения с национальным колоритом.

В сценке о Докторе-шарлатане логика драматургического развития остается неизменной: здесь последовательно чередуются монолог и диалог. Миниатюра начинается монологом крестьянина, выдержанным в форме рассказа, из которого слушателю становятся понятны причины болезни героя. Монолог Матей – композиционный центр всего произведения, в нем заложена характеристика самого героя, которая раскрывает натуру рассудительного крестьянина, обладающего незаурядным чувством юмора. С ироничной улыбкой рассказывает Матей о своем

приключении, о причине своей беды, которая возникла в результате того, что он излишне поел кутьи у пана Барановского. Этот монолог сменяется диалогом с появлением Доктора, которого крестьянин просит излечить, однако его лечение оказывается весьма странным. В сценке лечение Матей подается в подчеркнуто сатирическом плане, здесь широко применяются средства шаржа и буффонады. Доктор быстро уходит после «лечения» Матей палкой. Крестьянин, в свою очередь, высказывает ему вслед различные проклятья, составляющие заключительный монолог героя, которым в большинстве случаев заканчивается данная миниатюра.

Другая часть представления, основанная на бытовых шутках, анекдотах, комичных случаях и повестях вызывает, как правило, наибольший интерес у зрителей благодаря заложенному в них народному юмору в лучших его проявлениях. В фольклорных комедийных сценках отражаются мировоззрение белорусского народа и принципы понимания жизненных явлений – это позволяет комическому репертуару в значительной мере способствовать становлению самобытных черт батлеечного театра.

Целостность восприятия батлеечного представления не нарушается по причине отсутствия внешних сюжетных взаимосвязей. Противопоставление «высокого» и «низкого» находит выражение не только в двухчастности драматургии, оно косвенно отражается также на образной сфере спектакля, что указывает на дуализм противоположных морально-этических начал (доброе – злое, справедливое – жестокое), дуализм характеров (веселое – грустное), на парность персонажей (Антон – Антониха, Казак – Казачка, Купец – Слуга, Цыган – Цыганка и т.д.).

В историческом процессе развития батлейки сюжеты постепенно меняются в соответствии с региональными традициями фольклора, обретают ярко выраженные национальные черты благодаря специфике языка. Примером могут служить постановки театра Потупчика из Докшиц: «Батлеечник хорошо знал новости повета, был жизнь почти каждого местного жителя, что составляло основную канву его представлений. Текст представления создавался самим Потупчиком, что делало спектакли актуальными, насущными, максимально близкими и понятными зрителю. Значительное место в составе репертуара его театра занимали постановки согласно народным песням (“Варабей, варабей, ня клы маіх канпель”, “Гоп, гоп, Ясю, куды ж ты паехаў?” и др.) ... При этом во время изготовления кукол

народный умелец стремится наделить батлеечных героев внешним сходством с реальными людьми. Для религиозных представлений, которые давал Потупчик для священства во время праздников и в домах местного начальства, он копировал персонажей из лубочных рисунков, а апостолов и волхвов создавал по “образу и сходству” местного священства, которое приезжало на праздник. Представления докшицкого кукольника, согласно воспоминаниям А. Дешевого, были глубоко народными, с колоритным языком, пронизанные острой критикой отрицательных общественных явлений» [7, с. 26–28].

Отдельного внимания заслуживает текст, который произносит батлеечник. В зависимости от состава зрительской аудитории, ее мировоззрений он мог варьировать сценарную основу представления, усиливать либо ослаблять оценку событий, о которых повествуется в действии, поэтому импровизация в творчестве кукольника выступает одной из характерных черт данного искусства.

Современное батлеечное представление.

Двухчастная структура современного батлеечного спектакля не является обязательным условием при создании постановки. Первая мистериальная часть приобретает самостоятельное значение, в ней продолжают сохраняться каноны и традиционность первоначальной основы представления. Появляются новые образцы реинтерпретации драмы «Царь Ирод», в которых значительно возрастает выразительность спектакля за счет изменения, в том числе, исходного драматургического материала. В современных постановках встречаются все типы реинтерпретации батлейки: вербальная, невербальная (музыкальная и визуальная), синтетическая [8, с. 63].

В первом типе реинтерпретации возможно преднамеренное смещение акцентов в понимании смысла мистериальной драмы. Например, в постановке «Царь Ирод» Театральной мастерской «Студии», организованной при Белорусском государственном университете культуры и искусств, преобладает такой аспект темы, как трагедия матери, воплощенная в образах Иродиады и Рахили. Драматургической особенностью здесь является отсутствие персонажей верхнего яруса (Три царя, Святое семейство, Пастухи), поэтому события, связанные с ними в действии, опущены (рис. 4).

Во втором типе реинтерпретации совмещается аутентичный текст с оригинальным музыкальным сопровождением и сценографией светотеневого театра благодаря различным медиатехнологиям, заметно усиливающим

эффект зрелищности спектакля. Примером такого типа может служить представление «Рождественское чудо» Театра кукол, света и тени «Дом Солнца» (г. Минск). Данная постановка осуществляется как с помощью традиционных средств теневого и кукольного театра, так и нетрадиционных – рисование светом. Представление сопровождается живой музыкой (арфа, пан-флейта, кавал, бар чаймс) (рис. 5; 6). Использование современных технологий позволяет удерживать внимание юных зрителей в действенном объектном поле постановки.

В синтетическом типе реинтерпретации комбинируются черты первых двух типов, рассмотренных выше. К данному типу можно отнести спектакль С. Ковалева «Шлях да Батлеема» Гродненского областного театра кукол. Исходный драматургический материал здесь изменен согласно авторскому видению создателя. Главным героем действия является не Ирод, а Ослик, принимающий активное участие в судьбе Святого семейства. Сюжет постановки заключается в следующем: маленький Ослик направляется в Вифлеем, чтобы увидеть младенца Иисуса. По дороге он встречает Свинью, Льва, Крота, Обезьяну и узнает, что у каждого из них свой Бог. Оказавшись в Вифлееме, Ослик появляется в тот момент для Марии и Иосифа, когда им грозит опасность из-за приказа Ирода. Святое семейство спасается от солдат, уезжая из города на Ослике. Персонаж Ирода на сцене отсутствует, к отрицательным героям, кроме самого Царя, относятся также Солдаты и Хозяин, который выдает местонахождение Святого семейства. В сценографическом решении спектакля задействуются различные типы медиатехнологий, такие как, аудиальный, визуальный, кинетический. Представление «Шлях да Батлеема» отличается высоким уровнем режиссуры, целостностью сценографического решения, профессионализмом актерской игры и управления куклой (рис. 7; 8).

Большой интерес вызывают современные стилизованные батлеечные постановки, поскольку стилизация позволяет наиболее точным образом выявить аутентичные черты мистериальной драмы, не нарушая границ жанра, и сочетать при этом два стиля (авторский и каноничный). В спектаклях на традиционный рождественский сюжет соединяются прошлое и современность, каноничность и репрезентативность, что вводит зрителя в особую мифопоэтику мистериального действия. Благодаря внедрению современных технологий в постановочный процесс увеличивается иллюзия многомерности художественного

пространства батлейки и иносказательность образов ее представления.

Традиционно батлеечная драматургия представляет собой оригинальное совмещение двух самостоятельных частей, каждая из которых обладает уникальным обликом. В современной обрядово-праздничной культуре белорусов зафиксированы типы обновления спектакля (традиционный, реставрационный, реконструктивный, стилизованный), которые являются присущими также батлейке, поэтому в постановочной практике встречаются самые различные представления, основанные как на записях аутентичной батлейки, так и на текстах современных писателей, драматургов.

Заключение. С давних времен трансформация в направлении жизни и быта белорусского народа была характерна для данного вида театра, в связи с чем батлейка и сегодня продолжает быть тесным образом связана с настоящей жизнью, вписывается в новую реальность и интерпретирует ее посредством обновления драматургической составляющей спектакля. Современная батлеечная драматургия характеризуется, прежде всего, расширением спектра используемых тем (историческая тема, детские сказки и т.д.) и переосмыслением традиционных сюжетов. На сегодняшний день существует множество обновленных постановок, переосмысливающих текст мистериальной драмы «Царь Ирод» как основной пьесы в репертуаре батлейки. Творчество народного батлеечного театра кукол, являющегося на протяжении многих столетий выразителем эстетического и социального опыта

народа, оказывает непосредственное влияние на развитие профессиональной белорусской драматургии, в которой интересным образом находят применение сюжеты и образы этого театра. Репертуар в наибольшей степени содействует формированию самобытных черт самого театра, что дает основание считать батлейку одной из наиболее ярких национальных художественных явлений в истории и современности белорусского театрального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барышаў, Г.І. Батлейка / Г.І. Барышаў. – Мінск: Беларус. ун-т культуры, 2000. – 270 с.
2. Барышаў, Г.І. Беларускі народны тэатр батлейка / Г.І. Барышаў, А.К. Саннікаў. – Мінск: Выд-ва. М-ва выш., сярэд. спец. і праф. адукац. БССР, 1962. – 163 с.
3. Гісторыя беларускага тэатра: у 3 т. / М. Каладзінскі [і інш.]; Акад. навук Беларус. ССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск: Навука і тэхніка, 1983. – Т. 1. Беларускі тэатр ад вытокаў да кастрычніка 1917 г. – 496 с.
4. Сямейна-абрадавая паэзія. Народны тэатр: у 3 кн. / А.С. Фядосік [і інш.]; рэд. К.П. Кабашнікаў. – Мінск: Беларус. навука, 2001. – Кн. 2. Беларускі фальклор: Жанры, віды, паэтыка. – 422 с.
5. Цар Ірад [Электронны рэсурс] / Беларускі тэатр "Лялька". – Рэжым доступу: <https://lalka.by>. – Дата доступу: 15.01.2020.
6. Музыкальны тэатр Беларусі: доктэбрыскі перыяд / Акадэмія навук Беларускай ССР, Інстытут іскусствазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск: Навука і тэхніка, 1990. – 384 с.
7. Алексніна, І.А. Тэатральная культура беларусаў Заходняга Паазер'я: аспекты духоўнасці і маралі / І.А. Алексніна // XIII Міжнар. Кірыла-Мяфодзіеўскія чытанні, прысвечаныя Дням славянскага пісьменства і культуры (Мінск, 24–26 мая 2007 г.): матэрыялы чытанняў / [рэдкал.: М.А. Бяспалая (адк. рэд.) і інш.]. – Мінск, 2008. – С. 25–29.
8. Жидович, В.Е. Обновление мистериальной драмы в кукольном театре «Батлейка» средствами медиатехнологий / В.Е. Жидович // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2017. – № 2(28). – С. 58–70.

Поступила в редакцию 31.01.2020

Взаимодействие архитектурных форм и монументально-декоративного искусства во второй половине XX века (на примере монументальных произведений В. Прядко)

Зенькова М.А.

*Киевская государственная академия декоративно-прикладного искусства
и дизайна имени М. Бойчук, Киев*

Материалом исследования послужили произведения монументального изобразительного искусства второй половины XX века авторства В. Прядко, которые, по общему мнению исследователей, представляют несомненный интерес для их осмысления.

Автор выявил и проанализировал условия, наиболее способствующие гармоничному синтезу различных видов искусства в творческих продуктах комплексного характера, к которым принадлежат произведения монументального искусства. Формирование теории современной монументалистики как в украинском искусствоведении, так и в теории искусствоведения в целом на современном этапе явилось актуальным.

Проведенный анализ подтверждает, что взаимосвязи архитектурных форм и монументально-декоративного искусства возможно достичь разными путями, среди которых комплексное унифицированное решение ритмов, форм, объемов и масштабов и т. д.; введение доминанты – произведения монументального искусства, которое становится композиционным центром архитектурного объекта, и др. При этом работа тандема художника и архитектора уже на стадии проектирования комплексного монументального объекта существенно способствует формированию гармоничного синтеза архитектурного и монументального изобразительного искусств.

Ключевые слова: монументальное искусство, изобразительное монументальное искусство, архитектура, синтез искусств, монументалистика Украины.

(Искусство и культура. – 2020. – № 2(38). – С. 19–23)

Interaction of Architectural Forms and Monumental and Decorative Art in the Second Half of the XX Century (on the Example of V. Pryadko's Monumental Works)

Zenkova M.A.

Kyiv State M. Boichuk Academy of Applied Arts and Design, Kyiv

The research is based on a monumental visual art of the second half of the twentieth century by V. Pryadko, which to researchers is of great interest for reflection and theoretical aspect.

During the research, a set of methods was used, including both general scientific (observation, description, comparison and generalization) and private scientific (semiotic method and structural and functional analysis) methods.

The purpose of the article is to identify and analyze the conditions that most contribute to the harmonious synthesis of various types of art in creative products of a complex nature, which include works of monumental art. The relevance of this topic is due to the continuing formation of the theory of modern monumentalism both in Ukrainian art history and in the theory of art history in principle.

The analysis confirms that the relationship between architectural forms and monumental and decorative art can be achieved in different ways, including a comprehensive unified solution of rhythms, forms, volumes and scales, etc.; the introduction of a dominant, that is of a work of monumental art that becomes the compositional center of an architectural object, etc. At the same time, the work of the artist and the architect tandem already at the design stage of a complex monumental object significantly contributes to the formation of a harmonious synthesis of architectural and monumental fine arts.

Key words: monumental art, fine monumental art, architecture, synthesis of arts, monumentalism of Ukraine.

(Art and Cultur. – 2020. – № 2(38). – P. 19–23)

Актуальность данной публикации определяется тем, что в настоящее время опыт осмысления монументального искусства, накопленный во время советского периода и в течение всего XX века, нуждается в более глубоком искусствоведческом анализе, в том числе и в существенном переосмыслении некоторых его положений. Объясняется это в первую очередь тем, что в советском искусствознании закладывались лишь основы теории монументального искусства – научного направления, которое стало активно формироваться в начале 1950-х годов (особо значителен вклад в становление этой науки В.П. Толстого [1]).

Цель данного исследования состоит в выявлении и последующем анализе условий, наиболее способствующих гармоничному синтезу различных видов искусства в творческих продуктах комплексного характера, к которым принадлежат произведения монументального искусства.

Материалом исследования являются объекты монументального изобразительного искусства второй половины XX столетия автора В. Прядко, которые при наличии неоднозначного отношения к ним специалистов-теоретиков, по общему мнению исследователей, все же представляют несомненный интерес для их осмысления, в том числе и в теоретическом аспекте. Эти объекты в большинстве своем являются органичным компонентом целостных ансамблей, где эстетическая информация воплощена в нескольких взаимодействующих видах искусства — не только в изобразительном монументальном искусстве, но и в архитектурном решении, скульптурных композициях, витражах и т.д.

При проведении исследования использовался комплекс методов, включающий как общенаучные методы: наблюдение, описание, сравнение и обобщение, — так и методы, характерные для искусствоведения частнонаучные методы: семиотический метод и структурно-функциональный анализ.

Общая характеристика становления теории монументалистики в Украине в конце XX – начале XXI веков. Во второй половине XX века, а именно в течение 1970 – 80-х годов,

активизируются теоретические исследования монументальной живописи в различных аспектах: предметом научного осмысления становятся вопросы композиции (в частности, организации пространства), восприятия созданных художественных образов, связей данного вида искусства с другими. В этот период появляется ряд значимых для теории монументального искусства научных работ, среди которых следует назвать труды И. Азизян [2], Л. Жоголь [3], А. Иконникова [4; 5], Н. Коломиец и Б. Лобановского [6], Л. Поповой [7] и др. Однако к концу XX столетия, в результате распада СССР и ряда других причин, научное осмысление проблематики монументального искусства несколько приостанавливается, отодвигается в искусствоведении на второй план.

В современной Украине ряд факторов как общественно-политического, так и иного характера (в частности, осуществляющийся в государстве процесс декоммунизации) способствовал существенному повышению интереса к проблемам научного осмысления творческого наследия художников-монументалистов второй половины XX века. Причем следует отметить, что исследования подобного характера, помимо теоретического, имеют также и прикладное значение, поскольку непосредственно связаны с практикой сохранения монументального наследия.

Основополагающим параметром монументального искусства, в том числе и отличающим его от других видов, является непременное взаимодействие в артефакте, репрезентирующем данную разновидность, различных видов искусства, среди которых архитектура, мозаика, витраж, монументально-декоративная живопись, скульптура и другие. Художник-монументалист (или же творческий коллектив таких профессионалов), воплощающий в жизнь объект монументального искусства, в зависимости от характера реализуемой концепции, индивидуального творческого стиля и других факторов, на произведениях каждого из привлекаемых в процессе работы видов искусства расставляет своего рода акценты, которые в синтезе должны представить адресату целостный

результат индивидуального либо коллективного творчества.

Элементы новаторства украинских художников-монументалистов в произведениях монументального искусства. Одним из оригинальных примеров целостного ансамбля, демонстрирующих удачный синтез разных видов искусства в монументальном произведении, по мнению советских искусствоведов [8], стоит считать работу, выполненную И. Литовченко и В. Прядко в городе Александрия (Кировоградская область, Украина) – оформление этими авторами такого архитектурного объекта, как Дворец бракосочетания. Несмотря на то, что перед художниками стояла сложная задача – грамотное введение элементов монументального изобразительного искусства в готовую архитектурную форму конца 60-х годов прошлого столетия, они, по общему мнению исследователей, безусловно, с ней справились, проявив высокий профессионализм в таких параметрах монументального искусства, как ритм, форма, объем и масштаб и т.д., присущих как художественному монументальному объекту в целом, так и каждой отдельной его составляющей.

При выполнении данного объекта монументального искусства художники проявили очевидное техническое новаторство, которое и обусловило, прежде всего, знаковый характер созданного ими произведения; техническим новаторством отмечены такие компоненты художественного ансамбля, как рельеф, расположенный на фасаде, и витраж здания.

Весомым компонентом данного объекта монументального искусства, на котором хотелось бы сосредоточить особое внимание, является выполненный на фасаде здания мозаичный рельеф под названием «Солнце любви», время создания которого 1968 год. При выполнении рельефа авторами была применена новая монументальная техника: мозаика по криволинейной выпуклой поверхности, что не только произвело значительный резонанс на всесоюзном уровне, но и послужило началом ставшей впоследствии весьма популярной в монументальном искусстве, объединившей монументальную живопись и рельеф, – *техники мозаичного рельефа*. Ф. Уманцев, старший научный сотрудник сектора синтеза искусств научно-исследовательского института КиевНИИТИ УССР в отчете о работе научной экспедиции по Украине в 1971 году, называет панно И. Литовченко и В. Прядко одним из лучших произведений того периода времени, несмотря на то, что

упоминаемый документ содержит и ряд критических замечаний явно негативного свойства, высказанных в отношении других объектов монументального искусства [9].

Мозаичный рельеф «Солнце любви» отличается и сюжетно-тематическое новаторство: в нем отображено новое направление в воплощении ряда тем, типичных для искусства периода 1960-х годов, с акцентом на мирном послевоенном восстановлении страны и развернувшимся в ней новом строительстве. В центре композиции – соединение профильных изображений голов юноши и девушки, кистей их рук; головы словно окружены ореолом, который можно воспринимать как состоящий либо из «языков» пламени, либо из солнечных лучей. Акцент на монументальности явно присутствует и в характере изображаемых элементов рассматриваемого произведения, несмотря на его очевидно лиричное название; он отчетливо проявляется в крепких, высоко поднятых руках, мощных шеях, «монументальных» выражениях лиц и т.д. Этим явно поддерживается основная тема художественного произведения, где акцент сделан не только на индустриальном характере общества, но и на особом значении в нем труда.

К выражению основной темы произведения авторами привлечены различные средства монументалистики: выполненные авторами углубленности и выпуклости, мягкие и острые сломы форм и т.д.; чередование же объемных пластических масс и ритмично поделенных поверхностей создают непревзойденную игру света и тени. Это способствует тому, что при взаимодействии с окружающей средой рельеф формирует пластику глухой массивной стены, являясь при этом доминантой для восприятия.

Существенное значение для воплощаемой авторской концепции имеет и цветовое решение произведения: вся рельефная стенка выполнена в бело-серебристой гамме; разные по тону оттенки голубого и розовато-желтоватого цветов вводятся художником в рельеф своеобразной «растяжкой», что создает впечатление рефлексов, поддерживает и отчетливее выявляет движение объемов рельефа.

Однако следует заметить, что, воспринимая анализируемое произведение монументального искусства, всё же не совсем правомерно говорить о его неразрывном, абсолютно гармоничном синтезе с архитектурой, несмотря на то, что этот является основополагающим принципом монументалистики. При этом основная «вина» лежит в данном случае,

как нам представляется, именно на архитектурном решении объекта, что нередко случается при работе художника уже на готовом архитектурном объекте.

При зрительном восприятии рельефа «Солнце любви» не покидает чувство, что архитектурное обрамление этого произведения явно нуждается в реконструкции, совершенствовании, которые соответствовали бы художественному уровню явно незаурядного произведения изобразительного монументального искусства. Это дает основания для квалификации панно «Солнце любви» как своего рода «предвестника» более глубокого и явного синтеза в монументалистике.

Наряду со сказанным следует, однако, отметить и одну из тенденций синтеза искусств на современном этапе, сводимую к тому, что взаимодействие видов искусств предполагает не объединение уникальных произведений искусства с уникальными же архитектурными формами, а стремится индивидуализировать объекты (в частности, массовые типовые здания), оставшиеся в наследство от советской эпохи. Для решения этой задачи привлекаются самые разнообразные средства и способы. Так, одним из примеров создания своеобразной «связующей среды» в практике украинского градостроительства уже с 1980-х годов становится цвет.

Взаимодействие архитектурных форм и монументального искусства при создании жилищного комплекса. Еще одним показательным примером синтеза монументального искусства и архитектурных форм является работа В. Прядко и В. Пасивенко, предложивших решение комплексного оформления одного из экспериментальных микрорайонов г. Киева – «Троещина-1». В этом случае немаловажное значение имел тот факт, что художники были привлечены уже в процессе проектирования архитектурного комплекса, т.е. могли обсуждать предлагаемые варианты оформления еще до непосредственного их оформления.

Своим появлением новый, самый крупный в то время, район Киева вызвал в 1980-х много дискуссий; при этом особо отмечался новаторский подход к цветовому решению и удачное сочетание массового типового и индивидуального строительства. Один из авторов проекта – В.И. Ежов – охарактеризовал этот район как ансамбль нового типа, в котором единая, целостная градостроительная идея воплощается в планировке — в композиционной увязке природной среды с жилыми

группами в едином пластическом и колористическом решении, то есть в синтезе в чистом виде [10].

Художественное решение микрорайона «Троещина-1», безусловно, было задумано как создание целостной среды, имеющей свой архитектурно-художественный сценарий, в котором очевидна и тенденция к созданию единой колористической гаммы. В выборе последней авторы исходили из традиций колористического изображения Киевщины, взяв за основу «теплый» колорит – сочетание темно-терракотовых, охристых и белых тонов. В соответствии с функциональными и пространственными характеристиками объекта, а также особенностями человеческого восприятия в колористике «Троещины-1» принята диагональная динамическая разработка объекта, учитывающая пространственную структуру современного города: расположение магистральных направлений, необходимых для движения транспорта; наличие больших расстояний по периметру микрорайона и т.д. Условно «разрушая» некоторые из них динамичной цветной полосой, авторы стремятся достичь целостности восприятия всей среды. Внутри же района все, напротив, ориентировано на статику, спокойствие, уравновешенность: на торцы домов здесь вынесены простейшие элементы украинского орнамента – по замыслу авторов, своеобразные «памятники» одного из наиболее показательных видов народного творчества, орнаментального.

Индустриальное осуществление цветового решения жилых домов явилось первым этапом оформления жилищного комплекса; на втором этапе было осуществлено индустриальное же решение элементов благоустройства, которые размещаются в зонах отдыха. Механические постройки, различные утилитарные формы иного рода, образующие элементы промежуточного масштаба между человеком и большой архитектурой, с помощью цвета также превращены создателями в выразительные доминанты локальных пространств.

«Троещина-1» в практике современного градостроительства оказалась примером удачного и эффективного сотрудничества архитекторов и художников, начиная со стадии проектирования объекта, своеобразным экспериментальным полигоном, где решение эстетически насыщенной, гармоничной среды осуществлено индустриальным методом, что можно считать выразительным примером чистого синтеза монументальной живописи и архитектуры.

Заключение. Подводя итоги изучения особенностей конкретных объектов украинского монументального искусства второй половины XX столетия, следует констатировать, что взаимосвязь архитектурных форм и монументально-декоративного искусства может быть достигнута разными путями, среди которых комплексное унифицированное решение ритмов, форм, объемов и масштабов; введение доминанты – произведения монументального искусства, которое становится композиционным центром архитектурного объекта с упорядоченными взаимосвязями по отношению к тем же ритмам, формам, объемам и масштабам и другие. При этом не вызывает сомнений, что работа тандема художника и архитектора уже на стадии проектирования того или иного комплексного монументального объекта не только является важным условием выработки общей концепции их совместного произведения, но и существенно способствует формированию гармоничного синтеза архитектурного и монументального изобразительного искусств, взаимодействующих в создаваемом объекте.

ЛИТЕРАТУРА

1. Толстой, В.П. Советская монументальная живопись: дис. ... канд. искусствоведения / В.П. Толстой. – М., 1951. – 837 с.
2. Азизян, И.А. Синтез искусств новые поиски / И.А. Азизян // Архитектура СССР. – 1971. – № 4. – С. 25–31.
3. Жоголь, Л.Є. Декоративне мистецтво в інтер'єрі житла / Л.Є. Жоголь. – К.: Будівельник, 1973. – 112 с.
4. Иконников, А. Искусство, среда, время / А. Иконников // Сов. монумент. искусство, 74: сб. ст. – М.: Сов. художник, 1976. – С. 86–117.
5. Иконников, А.В. Художник организует город / А.В. Иконников // Декоративное искусство СССР. – 1965. – С. 19–22.
6. Коломиец, Н.С. Синтез архитектуры и пластических искусств: Рукопись / Н.С. Коломиец, Б.Б. Лобановский, Н.И. Велигоцкая, Л.И. Попова. – К., 1973. – 221 с.
7. Попова, Л. Новые работы украинских монументалистов / Л. Попова // Декоративное искусство СССР. – 1971. – С. 16–19.
8. Велигоцкая, Н.И. Монументально-декоративное искусство в архитектуре Украины (1975–1985 гг.) / Н.И. Велигоцкая, А. В. Жиздринская, Н.С. Коломиец. – К.: Будівельник, 1989. – 175 с.
9. Уманцев, Ф. Тема 1. § 5. Синтез искусств в современной советской архитектуре / Ф. Уманцев // Научно-технический отчет за 1971 г. – К.: НИИТИ в г. Киев, 1971. – С. 152.
10. Товстенко, Т. Жилой район Троещина в Киеве / Т. Товстенко // Архитектура СССР. – 1987. – № 5. – С. 53.

Поступила в редакцию 10.02.2020

Изобразительное искусство Беларуси 1991–2018 годов: тенденции и перспективы дальнейшего развития (на примере белорусско- итальянских выставочных проектов)

Лоллини А.Д.

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

Провозглашение государственного суверенитета Республики Беларусь привело к бурному развитию межгосударственных отношений, в том числе и в области изобразительного искусства. В статье рассматриваются процессы становления и развития культурных контактов и роль белорусско-итальянских выставочных проектов 1991–2018 годов в расширении международных взаимоотношений профессионального белорусского изобразительного искусства, активизации выставочной деятельности и интернационализации художественной среды Беларуси. Дальнейшее развитие современного белорусского искусства тесно связано с интеграцией в современное культурное поле. Процесс поиска новых путей сотрудничества в сфере современного искусства и культуры неразрывно связан с изменением и развитием социальной сферы. В области современного искусства приоритетными должны быть проекты, демонстрирующие наиболее актуальные школы течения и тенденций изобразительного искусства.

Ключевые слова: белорусско-итальянский выставочный проект, международная выставка, изобразительное искусство, современное искусство, культурное поле.

(Искусство и культура. – 2020. – № 2(38). – С. 24–29)

Belarusian Fine Arts of 1991–2018: Tendencies and Prospects of Further Development (the Example of Belarusian- Italian Exhibition Projects)

Lollini A.D.

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

The proclamation of state sovereignty of the Republic of Belarus led to the rapid development of interstate relations, including the field of fine arts. The article discusses the processes of formation and development of cultural contacts and the role of the Belarusian-Italian exhibition projects of 1991–2018 in expanding the international relations of professional Belarusian fine art, intensifying exhibition activities, and internationalizing the artistic environment of Belarus. Further development of contemporary Belarusian art is closely linked with integration into the modern cultural field. The process of finding new ways of cooperation in the field of contemporary art and culture is inextricably linked with the change and development of the social sphere. In the field of contemporary art, priority should be given to projects that demonstrate the most relevant schools of the flow and trends of fine arts.

Key words: Belarusian-Italian exhibition project, international exhibition, visual arts, contemporary art, cultural field.

(Art and Cultur. – 2020. – № 2(38). – P. 24–29)

Белорусско-итальянские отношения в конце XX – начала XXI в. являются предметом исследования и представляют значительный интерес, который обусловлен проблемами различного характера. Актуальным представляются вопросы экономического сотрудничества,

стратегически важным видится политическое партнерство Беларуси и Италии, а также их гуманитарно-культурное взаимодействие. Культурным и гуманитарным связям принадлежит особая роль в современных международных отношениях, наличие долгосрочных

Адрес для корреспонденции: lolliini.anna@gmail.com – А.Д. Лоллини

контактов Беларуси и Италии в сфере культуры не случайно. В 1991 году в Риме было подписано соглашение о дипломатических отношениях, что привело к открытию итальянского посольства в городе Минске и посольства Республики Беларусь в Риме. С этого времени, по существу, началось активное, прогрессивное культурное сотрудничество между двумя странами. Обмены и организаций художественных выставок стало набирать обороты. Этому существенно способствовало подписание 11 июля 2011 договора «О культурном сотрудничестве» в итальянском городе Триест, между Республикой Беларусь и Итальянской Республикой.

Основной целью соглашения о культурном сотрудничестве является укрепление и гармонизация связей двух стран и взаимопонимание необходимости активного сотрудничества в области культуры и искусства. Данный документ привел к поощрению и продвижению художественных и культурных инициатив и организация различных мероприятий.

В расширении международных контактов современного белорусского изобразительного искусства 1991–2018 годов важную роль сыграли белорусско-итальянские выставочные проекты.

Под белорусско-итальянскими выставочными проектами понимаются выставки современного искусства, прошедшие в Беларуси и (или) Италии в описываемый период, инициаторами и организаторами проведения, которых выступали итальянские или белорусские институции либо те и другие вместе. Существенно реже выставки проводились по инициативе отдельных художников или кураторов, к которым присоединялись белорусские и итальянские организации. Как правило, целью подобных выставок была презентация отдельных представителей, редких направлений современного искусства Беларуси в Италии либо Италии в Беларуси, и носили в основном ознакомительно-просветительский характер. Еще реже совместно представлялись белорусские и итальянские авторы. Зачастую такие экспозиции не имели четко выраженной тематики. Тем не менее, эти выставки в 1991–2018 годах внесли важный вклад в развитие культурного диалога двух стран, в расширение культурной палитры Беларуси и Италии. Спорадичность организации выставок 1990-х годов перешла к организационно-закономерному процессу характерному для 2000-х годов.

Целью нашей работы является анализ и раскрытие механизмов организации и развития культурных взаимоотношений Беларуси и Италии в области изобразительного искусства в период 1991–2018 годов.

Анализ литературы. Оригинальное видение проблемы культурных контактов, как в рамках

одной эпохи, так и значительно отдаленных друг от друга во времени, было предложено в контексте диалогической концепции культуры, разработанной М.М. Бахтиным и получившей развитие в работах Л.М. Баткина, В.С. Библера, Т.П. Григорьевой, Н.И. Конрада и др. Проблемы культурных связей и влияний неотделимы от изучения развития культурно-исторического процесса, которые получили детальное отражение в исследованиях российских и зарубежных ученых. Большой теоретико-концептуальный вклад в изучение и историко-философского осмысления проблемы культурно-исторического синтеза и взаимовлияния культур внесли труды И.Г. Гердера, В. Виндельбанда, Э. Трельча.

Проблема культурных связей и влияний неотделима от изучения развития культурно-исторического процесса в целом.

Касаясь итальянских источников, стоит отметить работы известного слависта Этторе Ло Гатто «*Russi in Italia. Dal secolo XVII ad oggi*» и его статью «*Italia e paesi di lingue slave*» из «*Un cinquantennio di studi sulla letteratura italiana (1886–1936)*». В первой работе автор приводит обширный перечень российских деятелей культуры, посетивших Италию (в том числе в интересующий нас период), и характеризует их впечатления. Хотя работа и является фундаментальной и интересной, она не отражает всю полноту восприятия славянами Италии.

Специфика проблематики нашего исследования обусловила использование и некоторых положений теории межкультурных коммуникаций, приведенных в работах В.П. Прокапцовой, Ю.Лотмана, С.Артановского, М.Мамардашвили, С.Тер-Минасовой, А.Садохина, А.Быстровой, В.Киселева и др. [1]

Белорусско-итальянские проекты, состоявшиеся в исследуемый период, можно условно разделить на несколько групп в соответствии с формами проведения.

Ознакомительно-просветительские проекты. Основной целью проведения данных выставок являлась презентация современного искусства Беларуси в Италии и Италии в Беларуси.

В 2000 году в Риме были организованы и проведены Дни белорусской современной живописи в выставочном зале «Bramante», представлено около восьмидесяти картин трех поколений белорусских художников – В.Альшеевского, Е.Батальонка, А.Барановского, В.Кожуха, Л.Щемелева, В.Шкарудо, Г.Скрипниченко, В.Товстика, Ф.Янушкевича, В.Захаринского, В.Зинкевича. По итогам выставки итальянские искусствоведы и художники в своих отзывах отметили, что впервые современная живопись Беларуси представлена в Италии на столь высоком уровне. Выставки проходили также

в Неаполе, Болонье и других итальянских городах.

2003 год оказался продуктивным на двусторонние выставки: в городе Альбарабелла выставлялись работы В. Товстика, В. Сулковского, В. Кириева, Ю. Писку. В этом же году в Минске проходили выставки итальянских художников и скульпторов XIX века. «900 Siciliano» [2], а также выставка итальянских художников А. Рота и Д. Скаёла в Национальном музее истории и культуры Беларуси. Нельзя не отметить выставку, организованную Национальной галереей современного искусства в Риме, музеями Ватикана, Французской Академией, которая проходила в Минске [3].

Выставка Сицилийского искусства XX века была значимым событием для города Минска в 2004 году.

В 2005 году в Минске была проведена книжно-иллюстративная выставка к 530-летию со дня рождения итальянского скульптора и живописца Микеланджело Буонарроти. На ней были представлены иностранные и русскоязычные альбомы, книги, журнальные публикации, в полной мере раскрывающие творчество Микеланджело. Среди экспонатов – отдельные репродукции и комплекты открыток. В одном из изданий – поэтические произведения великого скульптора. Познавательную ценность данной выставки трудно переоценить.

2009 год ознаменовался проведением трех выставок, две из которых состоялись в городе Минске. Выставка графики итальянских мастеров Риккардо Бенвенути, Рафаэля де Роза, Энрико Мастроянни, Джорджо де Кирико, а также выставка итальянских книг времен Боны Сфорцы на белорусских землях. «Итальянское Возрождение в Беларуси». 2 октября 2009 года прошла выставка одной картины из коллекции Художественного музея «Коррадо Джаквито» провинции Бари: П. Бордоне «Мадонна с младенцем между святыми Энрико из Упсалы и святым Антонио из Падуи» [4].

18 марта 2010 года в городе Кальяри (Италия) открылась выставка работ Марка Шагала «Витебский пророк Марк Шагал и Ветхий завет» [5].

Разнообразием ознакомительных выставок ознаменовался 2015 год: в Минске прошли выставки современного искусства мозаики «Ретроспектива 1965–2014». В ней принимали участие Марко Бравура, Марко де Лука, Вердиано Марци. Выставка из государственных и частных коллекций итальянской Перуджи «Mater Dei. Иконография одной любви», в которой было представлено более 30 произведений живописи и графики XV–XIX веков [6]. Особый интерес представляют 12 живописных

полотен, объединенных культовым образом Мадонны с младенцем, одним из самых копируемых в мире со времен великого Рафаэля Санти. Знаковой стала выставка «Изобретения да Винчи», представленная зрителям Минска. Первая в мире передвижная выставка, посвященная творчеству гениального художника, ученого и изобретателя Леонардо да Винчи, созданная в 2006 году при участии Leonardo da Vinci Museo. Заметным событием стала экспозиция «Заветное материнство», которая сложилась из итальянских коллекций Академии искусств имени Пьетро Венуччи, Национальной галереи Умбрии, Сбербанка Перуджи и Национального художественного музея Республики Беларусь.

15 июля 2015 года в городе Витебске проходила выставка картин «Италия глазами белорусских художников», в которой принимали участие К. Сумарева, В. Кондрусевич, П. Кондрусевич, С. Вечер, А. Меренков. Разножанровая, но объединенная идеей итальянских мотивов, выставка, по сути, стала проявлением глубоко духовного самовыражения белорусских художников.

В рамках «2017 – Год белорусской культуры на Сардинии», в городе Кальяри проходила Неделя белорусского искусства, в которой принимали участие Ю. Лешик, Л. Рыбакова, Д. Траенович, А. Пармон, А. Бутко, Е. Гончарова, А. Климович, Е. Касперович, С. Константинова. На данной выставке зрителям было представлено жанрово-стилистическое многообразие арт-объектов, работы которых выполнены в классическом, авангардном, абстрактном, религиозном стилях. Данные произведения представлены на разном материале – холст, береста, шелк, дерево.

В 2018 году в городах Гродно и Бресте прошли выставки «Изобретения Леонардо да Винчи», а также «Италия, отчизна вдохновения...» классика итальянского стиля русских художников – Ф. Матвеева, П. Орлова, А. Попова, Г. Чернецова, С. Воробьева, Ф. Бронникова и др.

Ознакомительно-просветительские выставки, организованные между Республикой Беларусь и Итальянской Республикой, были многочисленны и обширны – от классиков эпохи Возрождения до современного искусства – и существенно раздвинули границы представления об изобразительном искусстве двух стран. Их представление и содержание имели огромное воспитательное и познавательное значение для широкой публики, а также были интересны для специалистов и, несомненно, способствовали духовному сближению обеих стран.

Персональные художественные выставки. Персональную выставку можно рассматривать, как возможность продемонстрировать авторские работы, узнать их ценность со стороны

специалистов и зрителей, переосмыслить их и определить вектор дальнейшего движения.

Одним из первых художников, открывшим персональную выставку в 2000 году, в городах Милане и Турине, был белорусский художник В. Товстик – заслуженный деятель искусств Белорусской ССР, лауреат Государственной премии Республики Беларусь, народный художник Беларуси, профессор, заведующий кафедрой рисунка Белорусской государственной академии искусств. Картины В. Товстика находятся в Антикварной галерее Марко Датрино в Торре-Канавезе, которая является одной из самых важных в Италии и представляет обширную выставку скульптур, антикварной мебели, майолики, но, прежде всего, картин из разных школ.

За исследуемый период белорусский художник-живописец, заслуженный деятель искусств Республики Беларусь, лауреат Государственной премии Республики Беларусь В. Шкарубо, активно выставлял свои работы в различных городах Италии: Кальяри (Галерея «ЕХМА»), Рим, (Аоста), Сан-Лео (Дворец Медичи), Турин (Галерея «Берман»).

В 2003 году Н. Иванова представила свои работы в Муниципальные галереи Сан-Бенедетто, где проходила выставка белорусских художников. В 2004–2006 годах Н. Иванова повторно выставляла работы в Муниципальной галерее Сан-Бенедетто.

В 2011 году в городе Монтерки проходила персональная выставка Христины Высоцкой в Museo della Madonna del Parto. В 2014 году в этом же городе проходила вторая персональная выставка в Museo delle billance. А в 2015 году в Минске прошла выставка «Цветущая Тоскана глазами белорусской художницы» Христины Высоцкой, в которой автор передала свои восхитительные эмоции, ощущения и глубокое восприятие Италии.

Итальянские художники с большим энтузиазмом выставляются в Республике Беларусь. Так, Мимо де Феличе выставлялся в Минске в музее современного искусства два года подряд, в 2002 и 2003 годах с выставкой «I colori del Mediterraneo» («Цвета Средиземноморья»).

В 2003 году Беларусь с персональными выставками посетил итальянский скульптор Массимо Гьётти. Выставка «Порядок. Пространство. Ритм» открылась в Музее современного изобразительного искусства в Минске и затем в Краеведческом музее города Витебска. Маурицио Кальвеси, известный итальянский скульптор, писал, что скульптура Гьётти «является одной из самых оригинальных и новаторских за последние десятилетия». Дж.М. Форей, Генеральный консерваторий Почетного музея Франции (Париж, 2008) считал, что «весь

словарь современной скульптуры присутствует в скульптуре Массимо Гьётти... равновесие между духом и формой. Сейчас редко можно увидеть работы такого уровня, и это важное равновесие и видение придают вечное качество его работам» [7].

Итальянские художники Уго Неспала и Мекаланджело Пистолетто посещали Минск в 2003 году. Уго Неспала открыл персональную выставку в Национальном художественном музее Республики Беларусь, а современный итальянский художник Микеланджело Пистолетто открыл выставку «Третий рай» в посольстве Италии в Минске.

«На восток от твоих глаз, на запад от моих цветов» с таким лирическим названием открыл выставку Чезаре Равазио в 2014 году в Витебске. Безусловная нежность и романтизм его картин очаровали жителей города. В 2014 году в Арт-галерее «Итальянский мир» в Минске также проходила персональная выставка работ итальянского художника Чезаре Равазио «Итальянское лето». Его картины выполнены в смешанной технике, авторской неповторимой манере. Вдохновленный красотами Апеннинского и Пиренейского полуостровов Чезаре Равазио предпочитает морские пейзажи как основную тему своих работ. Авторский почерк художника создает полотна, исполненные неоднозначности и символического смысла. Как живописец Чезаре работает в основном в направлении сюрреализма. Сюрреальная живопись помогает избавиться от старых, застывших конструкций восприятия, дает возможность современному человеку адаптировать сознание к быстро меняющимся реалиям времени.

Итальянские скульпторы Стефано Розелли в 2018 году и Федерико Северино в 2015 открывали персональные выставки в Республике Беларусь. Автор многих экспонатов, скульптор и дизайнер Стефано Розелли изобрел свой собственный синтетический материал. Это техника с использованием экологической смолы и стекла. Работы легкие и хрупкие. Кроме презентаций работ, итальянский мастер поделился своим подходом к современной скульптуре с белорусскими студентами. Мастер-классы проходили в Белорусской государственной академии искусств.

Ф. Северино один из величайших современных скульпторов Италии и «живой классик» искусства скульптуры XX века. Произведения мастера представлены в постоянной экспозиции в Галерее Современного Сакрального Искусства в Милане, Музее Библийского Искусства в Далласе, находятся в Коллекции Современного Искусства Павла VI в Брешии, украшают Пантеон в Риме.

Также можно отметить авторский проект 5 итальянских художников, который прошел в 2009 году в Гродненском государственном историко-археологическом музее под названием: «А реален ли ты сам? Путешествие в экзистенциальном сне». Каждый из художников — Н. Ситкевич, Валерио де Филиппис, Карла Мура, Вивиана Мауриелло и Джампаоло Атзени — работают в различных техниках. Общую идею проекта авторы изобразили посредством графических знаков, живописных и виртуальных мазков. Во время выставки группа гродненских художников получила приглашение посетить в конце года Италию, чтобы продемонстрировать свое творчество итальянским зрителям.

Персональные проекты пока немногочисленны, но их значение огромно. Они смогли стать основой развития межкультурного общения, обмена опытом и творческими планами. Несомненно, и их практическое, учебное и методическое значение. Представляется целесообразным расширение данной деятельности, сосредоточившись на организацию тематических выставок.

Смешанные проекты. Целью данных выставок была в основном презентация отдельных мастеров актуального искусства Беларуси и Италии. Также к смешанным проектам могут быть отнесены выставки, в которых принимали участие белорусские и итальянские художники совместно [8].

Самым первым смешанным проектом за период нашего исследования был художественный пленэр Шагала в 1994 году. Он проходил в Витебске с участием итальянского художника Д. Покамика.

Активным участником смешанных проектов является Ю. Яковенко — белорусский художник-график, работающий в технике традиционного офорта. Графические композиции характеризуются изысканностью и утонченностью формы. Сюжеты произведений часто сюрреалистичны. Художник создал уникальную систему авторских образов. В 2002 году в Милане проходила выставка «24 горы в отражении художников», в которой принимали участие Ю. Яковенко, С. Брачитто, Р. Джасти. В 2003 году в Катании проводилась биеннале итальянских графиков «Signum», в которой участвовал Ю. Яковенко. Он также принимал активное участие в международном конкурсе книжной графики «Exlibris» в городах Алессандрия и Альбиссола-Марина в 2004 и 2006 годах. В 2009 году проект Ю. Яковенко «alfabeto», посвященный творческому исследованию буквы, где автор рассматривает алфавит как «знаки с однозначным прочтением» и как многозначные символы, был осуществлен при участии итальянского печатника

Джулиано Якомуччи — напечатан и оформлен в Сан-Бенедетто-дель-Тренто. Гравюры подготовлены Юрием Яковенко в техниках офорта и меццо-тинто, каждая имеет авторскую подпись. Книга выполнена на бумаге ручной работы с неровными листами, текст дополняют 13 гравюр, которые в этом издании являются не просто иллюстрациями, а выглядят самостоятельными произведениями на фоне текста [9].

В 2008 году в Минске на выставке «Отношения в искусстве» были представлены работы итальянских художников Чезаре Кассоне, Марии Канцерво, Умберто Колапинты и Мимо де Феличе. Все они являются представителями современного фигуративного искусства, уделяют много внимания не только свободным стилистическим поискам, но также региональным темам, экспериментам с цветом.

Совместная выставка «Pittura oggettuale» проходила в 2009 году в Минске. В ней принимали участие как белорусские, так и итальянские художники: Самуэле Вентанни со своими объектами из джинса и холста, П. Войницкий, С. Завиженец, Д. Ивановская выставили совместный арт-объект, Е. Мартинович представила графику, С. Жданович продемонстрировал искусство фотографии, а Д. Барсуков прекрасную живопись [10].

В рамках работы белорусско-итальянского экономического форума в Гомеле в 2011 году состоялась презентация белорусско-итальянского культурного центра с открытия выставки «Между Гомелем и Италией». На ней было представлено 33 произведения итальянских и белорусских художников: Р. Belina, Е. Ventani, А. Гайлевича, Л. Жиженко, Л. Зуевой, А. Крылова, Р. Ландарского, Е. Шетихина.

2016 год был полон событий, к примеру, в городе Болонья, а затем и в городе Минске проходила выставка по итогам пленэра «Диалог скульптур. Красное. Черное. Итальянский экзерсис», в которой приняли участие белорусские скульпторы. В этом же году в городах Сарзана, Порто Сант-Эльпидио, Montecosaro и Ферми были представлены вернисажи с участием Н. Зубковой. Ее участие было значимым и в вернисажах 2017 и 2018 годов.

Организованный в 2017 году Посольством Итальянской Республики в Республике Беларусь совместно с Национальной библиотекой Беларуси и Белорусским государственным архивом-музеем литературы и искусства выставочный проект «Белорусско-итальянские культурные связи в истории и современности» вызвал интерес и имел существенный успех. В этом же году, в Минске, выставлялись картины Джерардо Доттори, Шагала, Сутина и Ходасевич-Леже. Выставка не оставила равнодушных.

Международные проекты с участием Беларуси и Италии. Международный проект — это план, который, как правило, характеризуется совокупностью исключительных условий, например, указанием цели, временными, тематическими, финансовыми, кадровыми и другими ограничениями, отделен от других мероприятий.

Следует выделить Венецианскую биеннале. С 2005 года в биеннале начала принимать участие Республика Беларусь [11].

И Минская международная биеннале современной живописи «Color fest» организована в 2008 году, в которой выставлялся итальянский художник Рафаэль де Роза. В этом же году, но уже в Риме Андрей Дубинин стал победителем Римской биеннале.

В 2013 году в Италии проходило мероприятие «Гигантские афиши. Топ 30», где принимали участие белорусские художники.

В городах Генуя и Падуя проходил фестиваль современного искусства в галерее «Gall'Art Roma» в 2014 и 2015 годах с участием Н. Ивановой.

Международный конкурс для юных художников «Grand Art» наполненный профессиональными мастер-классами от преподавателей Урбинского университета. Выставка домашних конкурсных работ, которые экспонировались рядом с картинами таких великих мастеров, как Рафаэль Санти, Пьер Франческо Мола. В 2015 – 2019 годах принимали участие художники из Беларуси, России, Украины, Литвы, Эстонии, Италии.

В 2016 году во Флоренции проходила биеннале современного искусства «Sergio Graziosi» с участием Н. Зубковой.

В 2018 году в Минске на выставке «Сардиния – глазами художников» свои работы представляли художники Продюсерского центра «Искусство будущего» (Российская Федерация), Оргкомитета «Белорусская Неделя искусства» (Республика Беларусь), Культурная ассоциация художников «Колесо фортуны» (Итальянская Республика), при поддержке Президиума Автономного региона Сардиния (Итальянская Республика) и СООО «Итало-белорусский центр сотрудничества и образования “Сардиния”» (Республика Беларусь).

Заключение. Данные исследования показали необходимость создания условий для регулярного проведения в Беларуси международных выставочных проектов. Важна периодичность событий, которые дают долговременный эффект. В этом необходима поддержка государства, особенно в создании структур, которые смогут помогать молодым авторам активно

демонстрировать свои творческие позиции и возможности.

Следует вовлекать признанных мастеров, достигших международного признания, а также приглашать к сотрудничеству зарубежных известных и молодых художников. Опираясь на анализ имеющегося опыта в международном обмене, необходимо брать за ориентир в развитии наиболее успешные совместные проекты, что расширит возможности обмена художественными идеями и теоретическим опытом.

Проведение международных художественных проектов в области современного искусства способствует развитию межкультурных коммуникаций, генерации новых действенных идей, созданию и укреплению связей между художниками, искусствоведами, кураторами, критиками разных стран. Участие в экспозиции становится для авторов возможностью показать свой художественный взгляд и проявить себя.

Интеграция современного белорусского изобразительного искусства в интернациональное культурное пространство немислима без постоянного развития международных культурных связей Беларуси. Хорошим примером является белорусско-итальянское сотрудничество в области изобразительного искусства, которое может стать фундаментом дальнейшего движения и развития новых тенденций белорусской художественной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Прокапцова, В.П. Компаративизм в практике и теории искусства / В.П. Прокапцова. – Минск: Белорус. гос. ун-т культуры и искусств, 2012. – С. 59–68.
2. Пракопчык, Н. Ад Рэната Гутуза – да трансавангарда / Н. Пракопчык // Культура. – 2003. – 1–7 лістап. – С. 7.
3. Сумароков, Б. Между таинством света и мистериями Вселенной: в Национальном музее истории и культуры Беларуси прошла выставка живописи итальянских художников А. Рота и Д. Скайола / Б. Сумароков // Известия. – 2003. – 1 авг. – С. 11.
4. Свирко, И. «Итальянское Возрождение в Беларуси» началось с прибытия в Минск абсолютного художественного шедевра / И. Свирко // Республика. – 2009. – 3 кастр. – С. 3.
5. Работы Шагала на Сардинии // Авив. – 2010. – Май-июнь. – С. 29.
6. Пракоп'ева, С.І. Запаветнае мацярыства... / С.І. Пракоп'ева // Мастацтва. – 2015. – № 3. – С. 16–17.
7. Мядзведзева, В. Крыху італьянскага сонца, неба і ... моцны зарад энергіі / В. Мядзведзева // Чырв. змена. – 2003. – 19 верас. – С. 2.
8. Кенингсберг, Е.Я. Выставочный проект в современном изобразительном искусстве Беларуси (на примере белорусско-немецких выставочных проектов 1990-х гг.) / Е.Я. Кенингсберг. – Минск, 2013. – С. 33.
9. Юрий Яковенко: «alfabeto» [Электронный ресурс] / Д. Подлужный. Электрон. текстовые дан. – Минск: mArt, 2010. – Режим доступа: <http://www.mart.by/2010/07/12/yurij-yakovenko-alfabeto/> – Дата доступа: 09.10.2019.
10. Кот, Г. Pittura і скульптура / Г. Кот // Культура. – 2009. – 11–17 крас. – С. 7.
11. Борозна, М.Г. Участие Республики Беларусь в Международной биеннале искусства в Венеции в 2011 году / М.Г. Борозна // Актуальныя праблемы мастацтва: гісторыя, тэорыя, метадыка: матэрыялы II Міжнар. навук.-практ. канф., 7–8 крас. 2011 г. / Беларус. дзярж. пед. ун-т, Беларус. дзярж. акад. мастацтваў; рэдкал.: Ю.Ю. Захарына (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2011. – С. 4–6.

Поступила в редакцию 09.01.2020

Идейно-тематическая направленность китайской живописи в 1930–1940-х годах

Хань Юнган

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

В 1930-х и особенно в 1940-х гг. китайская нация переживала один из сложнейших периодов своей политической истории. Ее героико-драматические события выдвинули на первый план задачу борьбы за национальную независимость. Патриотически настроенные и самоотверженные художники выступили не просто свидетелями, но и активными участниками этой всенародной борьбы.

В статье автором впервые рассматривается ряд этапных работ выдающихся национальных живописцев Сюй Бэйхуна, Цзян Чжаохэ, Тан Ихэ, Ван Юйчжи и др., которые были посвящены страданиям и лишениям китайского народа, а также его героической борьбе с японскими агрессорами. Эти волнующие произведения, созданные по горячим следам драматических событий 1930–1940-х гг., по сей день не утратили своего документально-исторического и художественного значения как пример реалистического, социально ориентированного творчества.

Ключевые слова: Китай, тематика, масляная живопись, художник, война.

(Искусство и культура. – 2020. – № 2(38). – С. 30–35)

The Ideological and Thematic Focus of Chinese Painting in the 1930's–1940's

Han Yonggang

Educational establishment “Belarusian State Academy of Arts”

In the 1930s and especially in the 1940s the Chinese nation was going through one of the most difficult periods of its political history. Its heroic and dramatic events highlighted the task of the struggle for the national independence. Patriotic and selfless artists were not just witnesses, but also active participants in this popular struggle.

The author for the first time examines a series of landmark works by prominent painters Xu Beihong, Jiang Zhaohe, Tan Ihe, Wang Yuzhi and others, which were devoted to the suffering and deprivation of the Chinese people, as well as their heroic struggle against Japanese aggressors. These exciting works, created in hot pursuit of the dramatic events of the 1930's – 1940's, to this day have not lost their documentary, historical and highly artistic significance, as an example of true, realistic, socially oriented creativity.

Key words: China, themes, oil painting, artist, war.

(Art and Cultur. – 2020. – № 2(38). – P. 30–35)

В 1930-х и особенно в 1940-х гг. китайская нация переживала сложный период своей политической истории, который оказал сильнейшее влияние на живопись Китая. К самым напряженным героико-драматическим событиям можно отнести репрессии и подавление революционного движения в мрачные годы реакции, когда гоминдановское правительство Чан Кайши преследовало передовую интеллигенцию и всякое инакомыслие подвергалось гонениям, а также всенародное противостояние японскому милитаризму и агрессии против молодой и еще не окрепшей Китайской Республики.

К этим испытаниям после разгрома японских агрессоров на северо-восточных территориях страны в 1945 г. в результате победоносного наступления Советской Армии прибавились еще тяжелейшие годы Гражданской войны (1945–1949) между коммунистами и Гоминьданом, которая после поражения Японии с новой силой разгорелась в стране. Многие патриотически настроенные и самоотверженные художники выступили не просто свидетелями, но и активными участниками этих драматических событий.

Неуклонный рост антияпонского движения в стране привел в июне–июле 1936 г.

Адрес для корреспонденции: hyg5760987@gmail.com – Хань Юнган

к решительным шагам деятелей литературы и искусства различных направлений по объединению во Всекитайскую ассоциацию работников литературы и искусства. Всех их сблизила задача борьбы за национальную независимость. Ключевая роль в этом процессе принадлежала Лу Синю (1881–1936), великому китайскому писателю, оказавшему большое влияние на развитие литературы и прогрессивной общественно-политической мысли Китая в первой половине XX века. Именно в это напряженное время эпохальных перемен, когда решалось будущее Китая, искусство живописи сумело осуществить свое активное демократическое становление на путях освоения реалистического метода и выдвинуло новое поколение выдающихся художников.

Целью данной статьи является анализ творчества Сюй Бэйхуна, Цзяна Чжаохэ, Тана Ихэ, Чэня Баои, Вана Юйчжи и других родоначальников китайской школы современной живописи, ставших авторами ее первых этапных и даже культовых произведений, отразивших тему всенародной борьбы за национальную независимость, заложивших основы принципиально нового этапа в профессиональной и теоретической подготовке китайских художников-живописцев с учетом позитивного опыта европейской художественной педагогики.

В конце 1936 года в городе Янань провинции Шэньси закончился Великий Поход китайских коммунистов. Именно там обосновалось правительство Особого (советского) района Китая, а с 1937 года – все руководители, которые в будущем выступили основателями Китайской Народной Республики – Мао Цзэдун, Лю Шаоци, Чжоу Эньлай и другие. Здесь в очень важном выступлении Мао Цзэдуна на совещании по вопросам литературы и искусства в мае 1942 года были сформулированы основы политики Коммунистической партии Китая в области искусства. Принцип служения литературы и искусства народу был выдвинут в качестве основного.

Содержательно эта политика была построена в соответствии с тезисом Мао Цзэдуна, где говорилось, что жизнь должна быть отображена в искусстве «возвышеннее, ярче, концентрированнее, типичнее и идеальнее, а значит, и более всеобъемлющей, чем обыденная действительность» [1, с. 142–143]. Это существенно повлияло на дальнейшие пути развития китайской литературы и искусства.

Художникам приходилось делать неизбежный выбор: «модернизация» принципов китайской живописи в западном стиле, эксперименты в области формы или освоение реалистического метода в масляной живописи с акцентом на жизненной правде содержания.

Двойственность ситуации заложила основы будущих направлений развития нового китайского искусства [2, с. 94].

Развитие китайской масляной живописи вступило в свой ответственный новый период, главными темами которого явились страдания народа и сопротивление. Изобразительные средства реалистической живописи стали служить для максимально правдивой передачи происходящего, эффективного стимулирования национального морального духа, отражения социальных перемен. Таким образом, новая реалистическая живопись должна была стать основным художественно-стилистическим направлением того времени.

Были художники, которые продолжили работать в западноевропейской модернистской стилистике, и были те, кто стал развивать реалистическое направление. Интеграция европейской реалистической методики в традиционную китайскую живопись с учетом патриотических настроений художников привела к формированию китайского реализма.

Сюй Бэйхун. Еще в 1926 г. Сюй Бэйхун активно продвигал реалистические приемы и концепции западноевропейской живописи, пытаясь использовать инновационные средства выразительности, чтобы преодолеть консервативную самоизоляцию традиционной китайской живописи от многих жизненных перемен. Интеграция Сюй Бэйхуном идеалов западной исторической живописи в создание китайских картин изменила старомодное мышление и позволила обрести героическое начало и эмоциональную свободу в реалистических живописных произведениях. Они были обращены к происходящему и не оставляли без внимания те социальные явления, которые требовали всенародного понимания, поддержки, реагирования и т.д., что становится важным достижением в преобразовании китайской живописи в первой половине XX века.

В 1939 г. Сюй Бэйхун создал картину на сюжет пьесы «Опусти кнут» известного драматурга Тиана Хана, которая позже была адаптирована к антивоенной уличной драме. Мастер увидел ее в октябре 1939 года на площади в Сингапуре, где известная актриса Ван Ин сыграла в ней главную роль. Главная героиня картины Сюй Бэйхуна, отстаивающая свое человеческое достоинство, близка к реальному человеку. Ван Ин одета в бело-синее платье, остальные же герои – зрители на заднем плане – были изображены в убогой одежде, некоторые в военной форме и с оружием. Сюй Бэйхун показал жизнь и менталитет людей военного времени. «Опусти кнут» – уникальная картина, одно из самых важных патриотических произведений в технике масляной

живописи мастера, находившегося в расцвете своего таланта. Следует также отметить, что период 1938–1940 гг. является одним из самых интересных и значительных периодов творчества мастера и в пейзажном жанре.

В эти годы художник написал три варианта картины «Юй Гун передвигает горы». Сюжет взят из фольклора древнего Китая, в котором рассказывается история трудолюбивого и упорного старого крестьянина, сумевшего объединить людей для прокладки дороги в непроходимых горах. Сюжет картины Сюй Бэйхуна, созданной в 1940 году, взят из этой легенды и изображает сцену тяжелого труда, в которой Юйгун дает каждому человеку шанс преодолеть трудности и проложить дорогу через горы. В изображении персонажей художник успешно справляется с довольно сложными задачами анатомического характера. В драматический момент всенародного сопротивления китайского народа Японским захватчикам художник намеревался показать необходимость объединения, выразить решимость и настойчивость народных масс, объединенных общей благородной целью, сделать это ярким художественным языком и вдохновить людей на борьбу за окончательную победу.

7 июля 1937 года произошла стычка между солдатами японской Гарнизонной армии в Китае и ротой китайских войск, охранявших мост Лугоуцяо (Мост Марко Поло) в окрестностях Пекина. Этот инцидент послужил японцам формальным поводом для Второй японо-китайской войны 1937–1945 годов, стал началом полномасштабной японской агрессии против Китая и отправной точкой для организации китайской нацией всеобъемлющей войны сопротивления.

Рассматривая многие произведения живописи исторического жанра с глубоким раскрытием социальной тематики, можно утверждать, что, наряду с художественной ценностью, эти работы выражают принципиальное отношение художника к окружающей действительности и подчеркивают проблемы своего времени силой воздействия изобразительного искусства. Художники осуждали негативные стороны окружающей действительности и, обладая сильным чувством социальной ответственности, создавали большое количество реалистических произведений. Ими владела общая объединяющая идея решительной борьбы со всеми бедами и невзгодами, поисков путей к освобождению [3, с. 111]. Среди этапных работ того времени – «Беженцы» Цзян Чжаохэ, «Опусти кнут» Сыту Цяо, «Дед с внуком» Тан Ихэ, «Отчаянный дневник» и «Тайваньский бродяга» Ван Юйчжи и т.д. Все они чрезвычайно выразительны. Художники занимались творчеством с чувством своего

профессионального и общественного долга [4, с. 176]. Они не могли самоустраниться, безразлично уехать на Запад, а тем более впасть в фатальное уныние и депрессию.

Цзян Чжаохэ. Одним из выдающихся художников реалистического направления был ученик Сюй Бэйхуна Цзян Чжаохэ (1904–1986). Его индивидуальность проявилась в ярко выраженном антропоцентризме творчества, смелости и новизне художественного почерка. Все это поставило мастера в ранг исключительных для культуры страны явлений. В годы гоминдановской и японской реакции он стремился показать в работах, посвященных своим современникам, красоту и ценность человеческой личности.

Одной из самых значительных картин Цзян Чжаохэ явился созданный в годы японской интервенции, развертывающийся по горизонтали грандиозный тридцатиметровый живописный свиток под названием «Беженцы» (1941). Эта работа художника «...по силе выраженных в ней эмоций не только лучшее, что было до сих пор сделано самим мастером, – она стала без сомнения произведением большого исторического значения. Беспощадная правдивость и сконцентрированная в ней сила чувства, высокий общечеловеческий смысл поставили ее в ряд очень значительных произведений современного прогрессивного искусства мира. Грандиозные, ранее не встречавшиеся в искусстве Китая масштабы произведения словно приведены в соответствии с размерами самого бедствия. Герой картины – страдающий народ...» [5, с. 384].

Впечатляющая композиция горизонтального свитка складывается из отдельных сюжетов, но каждый из них настолько продуман по композиционному решению и сохраняет единство с остальными по настроению, что воспринимается как апофеоз трагического шествия, порожденного войной. Оставаясь национальным художником, Цзян Чжаохэ с еще большей убедительностью и наглядностью, чем Сюй Бэйхун, показал разнообразие новых решений и путей развития живописи, ее возможности в выражении идей протеста против войны, против насилия над человеком.

Картина «Беженцы» является наиболее важной и значительной работой Цзян Чжаохэ. Автор раскрывает жестокую реальность войны и страданий, показывает простых, но очень сильным духом людей. Художник блестяще решает большой комплекс задач анатомического плана, демонстрируя зрелое профессиональное мастерство. Это произведение – ярчайший пример героического реализма в истории китайского искусства [6, с. 34]. Оно было создано на оккупированной

противником территории во время японской агрессии. Сюжетная линия выразительно демонстрирует трагизм вынуждаемого войной стихийного перемещения людей. В работе используется традиционная китайская техника тушевой живописи, а также приемы в западно-европейской стилистике (структура, анатомия и т.д.) для изображения персонажей. Точная и яркая характеристика многих персонажей повышает убедительность произведения и, таким образом, оно приобретает еще более сильную выразительность. Не случайно японские захватчики всячески препятствовали публичному экспонированию этого произведения.

Тан Ихэ. Живописец Тан Ихэ (1905–1944) также принадлежал к тем художникам, которые не только симпатизировали освободительной борьбе, но и приняли в ней непосредственное участие. В 1926 году он прервал обучение в Пекинской Академии искусств, где учился писать маслом, и вернулся в Ухань для службы в Национально-революционной армии, где занимался пропагандистской работой в политотделе 6-й армии. В 1927 году он был включен в политический департамент 6-й армии и занимался пропагандой и агитацией в войсках, а также участвовал в Северной военной экспедиции.

В 1938 году Художественный колледж Уханя переехал в Цзянцзинь, провинция Сычуань. Здесь Тан Ихэ в чрезвычайно сложной обстановке продолжал преподавать и воспитал множество молодых талантов. В его работах присутствовали прогрессивные идеи и высокий художественный уровень.

Работа Тан Ихэ «Дед с внуком» (1938) изображает жанровую сценку, где маленький внук просит есть, а озабоченный дед не знает, как его накормить. Реалистичное изображение характерной ситуации в социуме того времени вызывают у зрителей симпатию к людям на картине. Произведение имеет художественную привлекательность и ясную политическую и идейно-содержательную значимость.

Несмотря на вторжение сильных, хорошо организованных и вооруженных врагов, несмотря на трагическую социальную реальность, народ не отчаялся. Соппротивление является важнейшей темой изобразительного искусства 1930–1940-х гг. Художники не только взяли оружие для личного участия в сражениях, но и использовали кисть, чтобы выразить неукротимое сопротивление соотечественников. Идейно-разъяснительная функция живописи в этот период была не только очень важной, но и ведущей. Язык живописи демонстрирует высокую степень единства с содержанием, мощно выражает напряженность времени. Видение и забота художников не ограничиваются

жизнью людей и их печальным опытом, они обращаются к темам самоотверженной борьбы, к жертвами, которые приносят рабочие и интеллигенция, сельские жители и солдаты [5, с. 279].

«Инцидент 7 июля 1937 г.» и «Партизанка» Тан Ихэ – наиболее характерные произведения данной тематики. Полотно «Инцидент 7 июля 1937 года» представляет собой эскиз, выполненный Тан Ихэ в 1940 году для создания огромной картины маслом, первой из запланированной серии «Хроника антияпонских военных историй». Произведение раскрывает тему интеллигенции, вступающей на стезю национального сопротивления. Хотя картина не была завершена, сохранились наброски, отражающие будни войны. На эскизе изображена группа студентов на улице, которая проводила антияпонскую пропаганду. Эта деятельность часто осуществлялась преподавателями и студентами Художественного колледжа Уханя. Персонажами на эскизе стали в основном студенты Тан Ихэ и студенты музыкального факультета. Персонажи картины обладают как личностными характеристиками, так и общими чертами характера молодых людей той эпохи.

Особенно интересным представляется полотно Тан Ихэ «Партизанка» (1941), в котором в поясном портрете молодой привлекательной девушки-партизанки автор сумел передать черты рано созревшего твердого, целеустремленного характера, готовность отстаивать свои идеалы. Пистолет в ее руках, другие детали военного снаряжения придают образу убедительность и достоверность. Интересно, что в годы Великой Отечественной войны белорусские художники также неоднократно обращались к образам партизан (П. Гавриленко, Е. Зайцев, Е. Красовский). Почти лишая героиню женской идентичности, художник прибегает к символике, чтобы более убедительно показать героизм китайской нации, пробужденный в битве, в сражениях против врага. Одновременно художник демонстрирует новые качества женщин в эпоху глубоких национальных бедствий: бесстрашие к опасности, смелость, силу, готовность к тяжелому труду, самосовершенствование и стремление к миру и счастью. Можно утверждать, что в своем творчестве Тан Ихэ выступает за «идеальный реализм».

С 1940 по 1944 год Тан Ихэ создал картины маслом «Бедные люди», «Деревенские женщины», «Работники кухни», «Рог Семи», «Победа и мир», эскизы работ «Докеры», «Внуки» и другие. Все они передают любовь к Родине и сочувствие трудящимся. В 1944 году мастер отправился в Чунцин для участия в конференции «Китайская национальная

художественная ассоциация» и был избран исполнительным директором Национальной художественной ассоциации Китая.

Ван Юйчжи. На работах этого художника, уроженца Тайваня, Ван Юйчжи (1894–1937), следует остановиться несколько подробнее. Он один из первых китайских художников, кто начал последовательно работать в технике масляной живописи, став заметной фигурой в этой новой для китайского искусства области. После обучения в Японии он вернулся в Китай в 1920 году и работал в области литературы и живописи в Шанхае, Бэйпине (ныне Пекин) и Ханчжоу.

В своих произведениях Ван Юйчжи сосредотачивается на гражданских лицах и повседневной жизни. Картины маслом Ван Юйчжи «Отчаянный дневник» и «Тайваньский бродяга», созданные в 1930–1934 гг., являются примером слияния композиционных принципов традиционной китайской живописи и новой реалистической трактовки формы. В изображенном фронтально в полный рост нищем старике, опирающемся на посох («Тайваньский бродяга»), художник создает типаж, отражающий тяжелые условия жизни людей, его главные герои – бедняки.

Сюжеты этих и некоторых других работ построены на реалистическом изображении героев персонажей из бедных нижних слоев общества. В своих картинах маслом, работая с персонажами, Ван Юйчжи часто использует композицию по вертикальной оси в китайском стиле, а тонко прорисованные линии и тщательная роспись в сочетании с живописной техникой сохраняют очарование и темперамент китайской художественной традиции. Некоторые критики называют его «первым человеком, который исследует национализацию западной живописи» [7, с. 45]. В настоящее время собрание его картин хранится в Национальном музее искусств в Пекине.

Многие китайские картины маслом в 1930–1940-х гг. насыщены военной тематикой, которая ускорила процесс интеграции западно-европейских методов в традиционную китайскую живопись, что придало китайской масляной живописи новые качества. Художники использовали преимущественно реалистический стиль в искусстве, чтобы объективно описать жизнь китайского народа в то сложное и напряженное время. Борьба и сопротивление являются неотъемлемой частью художественной истории китайской масляной живописи.

В социальном контексте искусство того времени становится ведущим идейным подспорьем на пути движения общества к решению самых жизненно важных проблем. Художники «вышли из башни из слоновой кости» и отобразили кистями и красками многие страницы самых трагических испытаний

своей страны в первой половине XX в. По сей день эти произведения не утратили своего художественного значения. Они укрепляют дух нации, показывают правду жизни, убеждают в том, что борьба за свободу и справедливость никогда не бывают напрасными. Это тот бесценный опыт, который только может передать изобразительное искусство в дар своему народу на долгие времена.

Заключение. Интеграция европейских методов в традиционную китайскую живопись придала китайской масляной живописи новые качества. Перед прогрессивными художниками встала задача освоения реалистического метода в масляной живописи с акцентом на жизненной правде содержания.

Основные изменения в китайской станковой живописи, происходившие во второй половине 1930-х и в 1940-е годы, стали следствием патриотического сплочения всего народа в борьбе с японской интервенцией и гражданской войны с гоминданом. Мастера живописи Китая стремились помочь в осуществлении того прогрессивного, что было начертано в программе коммунистов.

Китайское изобразительное искусство этого времени выдвинуло целую плеяду выдающихся художников: Сюй Бэйхуна, Цзян Чжаохэ, Ли Кэжана, Тана Ихэ, Ван Юйчжи и других, которые явились родоначальниками китайской школы современной живописи и стали авторами широкого круга актуальных и значительных полотен антивоенной тематики, навсегда вошедших в золотой фонд национального изобразительного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мао Цзэдун. Выступления на совещании по вопросам литературы и искусства в Яньани. Май 1942 г. / Мао Цзэдун. Избранные произведения: в 4 т. – М.: Издательство иностранной литературы, 1953. – Т. 4. – 2084 с.
2. 安雪 《苦难与抗争 – 20世纪三四十年代中国美术的两大主题》，中国美术馆，2013年第7期 = 安雪. Страдания и сопротивления: две основные темы китайского искусства в 1930–1940-х годах / Сюэ Ан. – Музей изобразительных искусств Китая. – 2013. – № 7. – С. 93–96.
3. 刘婷. 抗日战争时期中国油画家的创作状态. 德宏师范高等专科学校学报. 2010年第4期 = Лю, Тин. Творчество китайских художников-живописцев во время антияпонской войны / Тин Лю. – Юньнань: De Hong журнал педагогического высшего учебного заведения. – 2010. – № 4. – С. 110–112.
4. 吴昊 《中国油画主题创作的时代特征和意义》[J]. 艺术教育 = У, Хао. Характеристика и значение времен создания китайской масляной живописи / Хао У. – Журнал Художественного образования. – 2016. – № 9. – С. 175–176.
5. 阮荣春、胡光华 《中国民国美术史(1911–1949)》，四川美术出版社，1992年 = Юань, Жунчунь. История искусства Китайской Республики, 1911–1949 гг. / Жунчунь Юань, Гуанхуа Нуи. – Чандунь: Сычуань. изобраз. искусство, 1992. – 492 с.
6. 维诺градова, Н.А. Цзян Чжао-хэ / Н.А. Виноградова. – М.: Сов. художник, 1959. – 74 с.
7. 罗一平. 《碰撞与交融 – 中国二十世纪早期留洋艺术家作品集》. 苏州: 古吴轩出版社, 2015. = Ло, Ипин. Коллекция художников, обучающихся в Европе в начале 20 века в Китае / Ипин Ло. – Сучжо: Изд-во Гусюань. 2015. – 131 с.

Поступила в редакцию 31.12.2019

Шизцин янчу как образец инноваций в современной театральной архитектуре Китая

Хао Цянь

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

В статье рассматривается уникальный образец современной художественной практики Китая – шизцин янчу. Это представление под открытым небом, которое организовано в конкретной местности, с учетом географических и этнических особенностей региона. Создатели шизцин янчу организуют крупномасштабное представление, в котором задействуется огромное количество артистов, выразительные средства разных видов искусства, новаторские технологии. Автор статьи анализирует шизцин янчу с позиции театральной архитектуры, выявляет конструктивные особенности, характеризует стилистическое решение и декоративную специфику, определяет взаимосвязь с окружающим ландшафтом, а также освещает отдельные способы качественной акустики в пространстве под открытым небом. Для каждого подобного представления в Китае создается собственное театральное сооружение, которое органично вписывается в окружающий ландшафт, имитирует нерукотворное пространство, но не нарушает естественную природу и быт живущих рядом людей. В статье выявлены национальные особенности китайской театральной архитектуры. Отдельные шизцин янчу рассматриваются в сравнении со схожими европейскими театрами под открытым небом. Впервые в современном искусствоведении театральная архитектура шизцин янчу анализируется в контексте постмодернизма, который воплощается в китайской художественной практике в XXI веке.

Ключевые слова: театральная архитектура, театр под открытым небом, шизцин янчу, китайская современная художественная практика, постмодернизм.

(Искусство и культура. – 2020. – № 2(38). – С. 35–40)

Shizqing Yanchu as an Example of Innovation in the Contemporary Theater Architecture of China

Hao Qian

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

The article discusses a unique example of contemporary art practice in China – Shijin Yanchu. This is an open-air performance that is organized in a specific area, taking into account the geographical and ethnic characteristics of the region. The creators of Shijin Yanchu organize a large-scale performance in which a huge number of artists are involved as well as expressive means of various types of art, innovative technologies. The author of the article analyzes Shijin Yanchu from the perspective of theatrical architecture, reveals design features, characterizes the stylistic decision and decorative specifics, determines the relationship with the surrounding landscape, and also highlights individual methods of high-quality acoustics in open-air space. For each such performance in China, its own theater is created, which organically fits into the surrounding landscape, imitates a miraculous space, but does not violate the nature and life of people living nearby. The article reveals the national characteristics of Chinese theater architecture. Some Shijin Yanchu are considered in comparison with similar European open-air theaters. For the first time in modern art criticism, the theater architecture of Shijin Yanchu is analyzed in the context of postmodernism, which is embodied in the Chinese art practice in the 21st century.

Key words: theatrical architecture, open-air theater, Shijin Yanchu, Chinese contemporary art practice, postmodernism.

(Art and Cultur. – 2020. – № 2(38). – P. 35–40)

Шизцин янчу – это уникальное национальное представление под открытым небом, в котором реальная природа и архитектура используется в

качестве театральной сцены, демонстрируя зрителю народный колорит и обычаи определенного региона. Место для шизцин янчу обязательно

организуется в природном пространстве: сцена воздвигается в горах, между озер и рек, рядом с определенным населенным пунктом. Поэтому непременно учитываются традиции и обычаи региона как географические, так и национальные. Современные сценические технологии в гармонии с природными красотами формируют особый синтез с человеческой культурой и историей. Театральная архитектура «подстраивается» под природу, не просто гармонирует с ней, а порой сливается с природным ландшафтом. Во многих т.н. «пленэрных» театрах (русскоязычный эквивалент «шицзин янчу») очень сложно разделить природное и рукотворное, поскольку главной задачей является максимальная маскировка под реальную местность.

Важной особенностью шицзин янчу выступает то, что для каждого представления существует своя театральная архитектура, которая всегда соотносится с содержанием спектакля. Поэтому и названия театров идентичны названию представления. Современные пленэрные театры Китая полностью разрушают представление людей о закрытом театральном здании, предполагая индивидуальный подход к созданию площадки для определенного представления.

Впервые шицзин янчу был поставлен в 2004 г. («Третья сестра Лю», реж. Чжан Имоу, Мэй Шуйюань, Ван Чаогэ, Фань Юэ), с которого начинается история данного театрального явления в Китае. На сегодняшний день осуществлено более восьмидесяти постановок, которые имели различную степень успеха. Часть из них сохранилась и демонстрируется много лет подряд (например, «Третья сестра Лю», «Впечатление о Сиху», «Сказка о лисе-оборотне»), но некоторые закончили свое существование уже после первой постановки.

В данной работе рассматриваются те шицзин янчу, которые являются образцом инноваций именно в области театральной архитектуры Китая, обладая яркими характеристиками и представляющие собой пример современной национальной художественной практики, развивающейся в контексте постмодернизма.

Цель статьи – выявление конструктивно-декоративных особенностей театральной архитектуры шицзин янчу в современной художественной практике Китая.

Архитектурно-художественное решение китайских театров под открытым небом. Главный признак шицзин янчу – биоморфизм. Все сцены имеют природные формы и силуэты окружающего ландшафта. В их архитектурно-художественном решении переплетаются рукотворные детали и элементы реальной природы. Так, театральная площадка «Впечатление о Лицзын» (2005–2006) расположена на вершине горы

Юйлунсюэ (снежные горы нефритового дракона) на высоте 3100 метров над уровнем моря. Со всех сторон она окружена альпийскими лугами и белыми облаками [1]. Сцена представляет собой многоуровневую конструкцию: из красного песчаника выложена извилистая чайная дорога «Кам» высотой двенадцать метров (как символ красного высокогорного плато Юньнань-Гуйчжоу); она контрастирует со светлой каменной плоскостью у ее подножья. Стационарное публичное пространство выстроено по принципу древнегреческого амфитеатра, что формирует широкий обзор для 1200 зрителей: на уклоне установлены простые сиденья, позволяющие беспрепятственно наблюдать за происходящим представлением под открытым небом. Подобную театральную конструкцию (открытая биоморфная сцена с открытым полукруглым публичным пространством) целесообразно назвать «панорамным» театром: аудитория во время просмотра спектакля может насладиться снежными регионами высокогорья, красивыми пейзажами и ощутить на себе единство природы и человека.

Схожие приемы использованы для создания театральной площадки для «Впечатления об уезде Улун» (2016). Театр расположен на территории горного каньона и имеет U-образную форму. Он окружен крутыми скалами, варьирующихся высотой до 200 метров, а также карстовыми ландшафтами, отражающимися в исторических записках и имеющими отношение к процессу создания Земной поверхности [2]. Если сценой служит практически не тронутое человеком природное плато, то публичное пространство представляет собой наклонную стационарную конструкцию, в которой сиденья для зрителей перемежаются с зелеными полосками клумб и газонов. Здесь природа «вмешивается» в архитектурную конструкцию, создавая гармонию с окружающим пространством своим озеленением. В данном приеме мы усматриваем один из приемов европейского стиля биотек, который иногда называют «зеленой» архитектурой. В данном театре также проявляется синтез китайских и европейских традиций в театральной архитектуре: национальное выражено в формировании пространства в непосредственной связи с реальной природой (как выражение принципа конфуцианства), с открытым архитектурным пространством (на пленэре); европейское заключается в создании регламентированного публичного пространства, использовании конструкции с уклоном (для лучшего обзора зрителями).

Для «Впечатления о Цзинганшанью» (2013) выбрана местность с равниной, горами и озером. Эта одна из самых крупных сцен в мире:

ее площадь составляет 55000 м². Актеры разыгрывают представление то на суше, то на воде (используя плоты для перемещения), то у подножья гор. Сценой служит сама природа, а для зрителей сконструировано наклонное ступенчатое пространство с установленными на нем простыми скамейками.

Для шицзин янчу «*Любимец неба – Чингисхан*» (2011) использована местность в 30 километрах от города Хайлар (в городском округе Хулун-Буире во Внутренней Монголии в КНР). В качестве сценической площадки выступает огромное пастбище площадью 10000 м². В постановке задействованы водно-болотные угодья, реки, озера, 6000 акров пастбищ, на которых располагаются монгольские юрты [3]. Данная местность выбрана в соответствие со спецификой представления, чтобы максимально точно передать атмосферу действия. Места для зрителей организованы непосредственно перед сценической площадкой: наклонная ступенчатая конструкция полукруглой формы, напоминающая древнегреческий театр, и металлическим каркасом для навеса от дождя или палящего солнца.

Оригинальное решение сценического и публичного пространства существует для шицзин янчу «*Гора Тайшань. Церемония благодарения небу и земле*» (2017). Театральная площадка построена в восточных предгорьях Тайшань в провинции Шаньдун. Сцена выполнена в форме трехмерной лестницы, что соответствует содержанию спектакля: по сюжету император поднимался на вершину горы и молился. Правильное сочетание искусственного освещения, гор и лесов, выступающих в качестве фона, представляет аудитории типичную природную среду и воплощает историческую концепцию гор Тайшань. Места для зрителей представляют прямоугольную наклонную стационарную конструкцию (по европейскому образцу зрительного зала), расположенную под открытым небом. Это своеобразный партер, вписанный в окружающий ландшафт для более глубокого погружения в атмосферу спектакля.

Еще одним образцом уникальной китайской театральной архитектуры является театральная площадка для шицзин янчу «*Церемония спуска воды. Дуцзяньянь*» (2010). В пространстве гор и реки органично вписаны покрытые зеленой травой извилистые дорожки, скалистые ступени, длинные мосты, которые выступают в качестве сцены – открытой, с биоморфными формами и ландшафтными декорациями. Публичное пространство не нарушает природную гармонию, аккуратно примыкая к краю водоема: на бетонных ступенях, которые своим цветом гармонируют с окружающими горами, установлены

простые сиденья с очень низкими спинками. Отметим, что зрители могут не только сидеть на определенных местах, но и ходить вдоль огражденного берега. В этом просматривается связь с традиционным китайским театром, в котором спектакль был лишь фоном для беседы, чаепития или общения. В этом, на наш взгляд, также состоит объединение традиционной китайской и европейской художественной практики в области театральной архитектуры. Зрителю предоставляется своего рода свобода выбора – только смотреть спектакль или соединить просмотр представления с прогулкой по весьма живописной местности.

Для показа пленэрного спектакля «*Принцесса Вэньчэн*» (2012) была создана грандиозная сцена, в архитектурно-декоративном решении которой использованы стилизованные горы, жилые дома местных жителей, элементы традиционных китайских храмов. Реальным природным фоном выступают горы и реки городского округа Лхаса. В данном театре мы наблюдаем применение своеобразной «дополненной реальности», которая вторит подлинному ландшафту, присоединяя рукотворные элементы. Регламентированное стационарное публичное пространство не нарушает общую гармонию, лишь направляет зрителей к проникновенному просмотру спектакля.

Открытое пространство, далекий обзор, соединение природного (естественного, подлинного) и созданного человеком (архитектурного, декоративного) демонстрируют характерные черты китайской театральной архитектуры шицзин янчу.

Среди современных театров под открытым небом Китая существуют образцы уникального художественного решения как сцены, так и зрительного пространства, в которых «дополненная реальность» становится приемом создания театральной архитектуры как произведения искусства постмодернизма. Например, для шицзин янчу «*Впечатление о Сиху*» (2007) была специально сконструирована подъемная сцена: во время ночного представления она поднимается со дна озера и располагается в трех сантиметрах под его поверхностью, а актеры танцуют на воде. Днем сцена опускается на дно Западного озера. Вся инженерная конструкция создана таким образом, чтобы не нарушать природную среду (не портить экологию, не останавливать движение речных судов и пр.) и сохранять невредимым подъемно-опускное оборудование (все механизмы находятся в герметичном коробе, который просто ложится на дно и не требует дополнительного бурения скважин или вбивания железобетонных свай) [4]. Поверхность сценической площадки

покрыта антискользящим пластиком; на краю сцены есть скрытые источники света, что позволяет видеть форму сцены только актерам (для обеспечения их безопасности), в то время как от зрителей подобные нюансы скрыты (во избежание нарушения художественного восприятия представления). Публичное пространство для 2000 зрителей представляет собой разборную трибуну с уклоном и мобильным навесом (против дождя). Отметим также и высококачественную экологически безопасную акустическую систему, которая интегрирована в природную среду и архитектуру театра.

Невозможно не отметить уникальный спецэффект в данном шицзин янчу, создающий впечатление «дополненной реальности». Высокотехнологичное оборудование сцены дает возможность создания трехмерного эффекта дождя высотой в восемнадцать метров. Взору зрителей представляется удивительная картина, когда одновременно поднимаются три слоя дождевых занавесов, в которых актеры могут ходить прямо по воде.

Особое место среди китайских шицзин янчу занимает постановка *«Третья сестра Лю»* («Впечатление о Лю Саньцзе»), положившая начало современным представлениям под открытым небом в Китае. Для представления был выбран регион с озером Лицзян и окружающими его горами. Сцена, расположенная на водном покрове, всецело сконструирована из бамбуковых плотов, которые могут быть демонтированы и хорошо скрыты за ненадобностью в период отсутствия представлений. Данный вариант целесообразно назвать «пленэрная сцена», т.е. созданная самой природой при минимальном применении архитектурно-декоративных конструкций.

Публичное пространство выстроено в соответствии с особенностями рельефа местности: формы террас гармонично сочетаются с окружающей средой, открывая панорамный вид на 180°. Это предоставило возможность зрителям любоваться деталями пейзажа и самого представления на расстояние до двух километров. Вместимость зрительского зала составляет 2200 мест, среди которых 2000 обычных зрительских мест, 180 VIP-мест и 2 президентских места. В конструкции также учтены все нормы безопасности от возможных наводнений. Барабанная башня, штормовой мост, VIP-зал и иные застройки, обладающие яркими национальными характеристиками, являются образцами пленэрного театра, для их создания не был использован ни один гвоздь. Данные технологии подтверждают основные приемы создания бионических сооружений, которые не только гармонируют с природной средой, либо имитируют ее образы,

но и не наносят вреда окружающему ландшафту. Отметим, что электроакустическое оборудование также органично завуалировано в природу: в кустарники, зеленые террасы, бамбуковые мосты и пр.

«Сказка о лисе-оборотне с горы Тяньмэнь» (2009) – это потрясающий спектакль под открытым небом, для которого была создана уникальная пленэрная сцена. В основу сюжета положена легенда «История о лесорубе и его жене-лисице», где повествуется о трогательной любви между человеком и лисицей. Именно она и продиктовала архитектурно-декоративное решение пленэрной сцены: она установлена в ущелье у подножья горы Тяньмэнь. Сама же гора, протяженность которой составляет более чем 1000 метров, выступает в роли фона, а горная долина является сценой, на ней и происходит представление [5].

Все сценическое пространство подразделено на пять областей: круглая сцена в центре бионической площадки, по левую сторону которой расположен мир человека, а по правую – мир лисицы; в передней части площадки по левую сторону расположена платформа для команды певцов, а за круглой сценой – террасированные поля и подвесной мост длиной в 60 м. Круглая сцена построена над ущельем, а поваленные старые деревья, плавающие по горному потоку, и каменное основание ущелья выступают в роли натуральной природной сцены.

По левую сторону сцены, отведенной для мира человека, в качестве пейзажа вдоль горных массивов построены многочисленные деревянные дома национальности Туцзя. Огражденные деревянным забором дома представляют собой небольшие сооружения с черепичной кладкой, маленькими резными окнами и деревянными заборами. Они формируют атмосферу сельской местности жителей автономного округа провинции Хунань.

По правую сторону сцены, предназначенной для мира лисицы, в лесной роще возведены скалистые горы и утесы, устланные редкими цветами и экзотическими растениями, что создает фантастический природный рай для лисиц. Платформа для команды певцов расположена на холме. Задняя часть сцены, или бэк-сцена, украшена подвесным деревянным мостом, полями и садами, пасторальными пейзажами, всецело гармонирующими с сельской местностью.

Пленэрная сцена площадью около 10000 м² полностью сделана из стекловолокна (GFRP), что позволяет моментально менять освещение в соответствии с развитием сюжета [5]. В специально сконструированных отсеках сцены вмонтированы приспособления, способствующие

создать бегущую по склонам горы волну. В художественном решении сцены очень сложно отделить природное (подлинное) от рукотворного пространства. В этом состоит мастерство создателей данной театральной архитектуры, в которой используется «дополненная реальность» как прием формирования пленэрной сцены. Все это также демонстрирует яркие характеристики стиля био-тек.

Открытое публичное пространство организовано в виде ступенчатого партера (около 5000 м²), на котором установлены простые пластиковые кресла [5].

Особенностью театральной архитектуры шицзин янчу «*Впечатление о Дахунпао*» (2015–2016) является архитектурное решение не сцены, а публичного пространства. Она представляет собой вращающуюся наклонную конструкцию в виде полуэллипсиса. В определенный момент спектакля она поворачивается в нужную сторону сцены, где в данный момент происходит представление. Собственно, сценой служит реальная местность (пейзаж, жилые домики и пр.), которая окружает аудиторию со всех сторон. Протяженность такой пленэрной сцены – около 12 км [6]. Учитывая то, что данное представление посвящено китайской чайной культуре, церемония которой весьма сложна и разнообразна, зрителям предоставлена возможность ощутить ее специфику в максимальном приближении к реальности. И осуществить это удалось именно посредством уникальной театральной архитектуры.

Отметим, что в Европе также существует театр с подвижным публичным пространством, относящимся к т.н. «карусельным» театрам, – это Театр в г. Крумлов (Чехия), построенный в 1958 г. театральным архитектором Джоаном Бремсом. Он соорудил вращающуюся платформу, которая во время спектакля поворачивается то к парку, то ко дворцу, то к специально созданным декорациям в свободном пленэрном пространстве. Отметим, что чешский театр внесен в Список всемирного культурного наследия ЮНЕСКО. Сейчас сложно сказать, заимствовали ли китайские архитекторы данный вид конструкции или придумали самостоятельно. Но сходство двух образцов театральной архитектуры очевидно. В обоих случаях подвижное публичное пространство используется для задействования всех достоинств окружающего ландшафта, которые становятся естественным (природным, самобытным) фоном для разыгрываемых представлений под открытым небом.

Схожая вращающаяся конструкция существует в шицзин янчу «*Впечатление о Путую*» (2010). Небольшое отличие состоит в том, что

по двум сторонам вращающейся платформы существуют ограждения, создающие определенный «ракурс» в восприятии сцены, не позволяя зрителям видеть «не нужный», не востребованный в данный момент спектакля пейзаж. Так, именно посредством театральной архитектуры для аудитории создан целенаправленный обзор и требуемый ракурс (без излишеств и отвлекающего любования красотой ландшафта) в восприятии представления.

Сценой является пленэр – буддийский храм, река, горный склон, луга с неповторимыми пейзажами региона Путую. Здесь также существует пленэрная сцена, в которой в качестве сценической площадки выступает реальный ландшафт с минимумом рукотворных деталей. Сцена имеет биоморфную форму, поскольку непосредственно связана с природой. Для данного шицзин янчу применяется минимальное количество дополнительных устройств, предметов, бутафории, поскольку самобытная природа «предоставила» огромный арсенал выразительных средств, обладающих яркими художественными качествами. Артисты органично вписались в живую природу, подчеркнув своим спектаклем лучшие ее свойства, акцентировав внимание на тех ее преимуществах, служащих раскрытию сюжета и главной идеи представления под открытым небом. Поэтому посредством естественной природной среды формируется реалистичное представление зрителей об истинной жизни людей, об особенностях буддийской культуры, о самобытности региона. В данном примере региональные особенности определенной местности являются художественной основой для создания постмодернистского пространства.

Оригинально – в национальном духе – оформлен вход в пленэрный театр: художественное решение ворот напоминает традиционную китайскую архитектуру с двухъярусной крышей сешань, керамической кровлей, декоративной тавровой балкой со скульптурами мифологических персонажей, доугунами, парными надписями на квадратных опорах и текстом в центре конструктивной композиции: «Большой театр Путую».

Еще один вариант привлечения внимания зрителей к неповторимой природе конкретной местности существует в шицзин янчу «*Впечатления об острове Хайнань*» (2009). Театр расположен на западном побережье Хайкоу острова Хайнань, рельеф которого был сформирован на месте обитания редких морских ежей, поэтому иногда его называют «Театр морских ежей». Именно по этой причине экстерьер здания создан в образе раковины этого

обитателя океана. Комплекс, в состав которого входит театр, напоминает несколько ракушек, плывущих по воде. Собственно, театр «размещается» с самой большой из них. Во внешнем решении здания выразительную роль играет свет, создающий не только определенное настроение для посетителей региона, но и гармонично сочетающийся с колоритом местной природы в разное время года: весной – зеленый, летом – красный, осенью – желтый, зимой – синий.

Театр морских ежей представляет собой конструкцию оболочечного типа, который визуализирует образ морского ежа. Зрительный зал располагается внутри здания, а сцена захватывает пространство как под крышей, так и на открытом воздухе. Тем самым, аудитории открывается уникальный пейзаж с песчаным пляжем, океаном и бесконечным небом.

Важная особенность Театра морских ежей заключается в пространстве сцены. Артисты могут выступать на площадке под крышей, значительно приближенной к зрителям. Для этого поднимается небольшая сценическая платформа, которая сравнивается с уровнем пола в период неволеобременности. Наиболее оригинальным является выступление в зоне под открытым небом. Для данного представления используется круглая площадка, похожая на древнегреческую оркестру, выполненная из дерева и бетона. Эта сцена может превращаться в водную гладь, на поверхности которой выступают артисты: с помощью подъемного механизма «водная сцена» площадью 754 м² поднимается вверх [7]. Схожий способ существует в шицзин янчу «Впечатление о Сиху», только в Театре морских ежей платформа прячется в нижний уровень самого сооружения, а не в озеро. Отметим, что при любом конструктивном варианте сцены фоном для представления выступает реальный морской пейзаж. Именно он стал художественной основой шицзин янчу «Впечатления об острове Хайнань».

Публичное пространство создано в традициях древнегреческого театра, который повторяет общий силуэт театрального здания. Представленный только партером зал вмещает 1600 зрителей [7].

Театр морских ежей подтверждает нашу идею о том, что региональные особенности определенной местности влияют как на визуальное решение театрального здания с его оригинальным (постмодернистским) пространством, так и на постановку таких представлений под открытым небом, содержание которых имеет непосредственную связь с окружающей природной средой. Она, в свою очередь, формирует «задник» пленэрной сцены, являясь как

декорациями к спектаклю, так и часть театральной архитектуры в целом.

Несмотря на индивидуальность художественного решения театрального пространства каждого шицзин янчу, мы выделили общие (т.н. универсальные) признаки среди существующих сегодня в китайской театральной архитектуре: пленэрная сцена; «дополненная реальность» как прием формирования бионического пространства; наклонное ступенчатое публичное пространство; завуалированное в природный ландшафт акустическое оборудование; использование природных элементов (водной глади, ущелий, горных массивов и пр.) в качестве одного из средств акустического моделирования театрального пространства.

Заключение. В театральной архитектуре шицзин янчу соединились подлинно национальные особенности, связанные с местными традициями и устоями, и привнесенные (европейские), но органично вписанные в архитектурно-декоративное решение представлений под открытым небом Китая. В этом состоит внедрении инноваций в современную художественную практику Поднебесной, в которой синтез традиций и новаций привел к созданию абсолютно нового произведения искусства. Современный китайский пленэрный театр – это не просто представление под открытым небом. Это абсолютно новая форма синтеза архитектуры и ландшафта, живописи, искусственного освещения и нерукотворного пейзажа, декоративного убранства сцены и самобытной природы, новейшего электроакустического оборудования и природных резонаторов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чжан, Минь. Серия эстетических представлений «Впечатление» Чжана Имоу / Минь Чжан // Журнал Университета Цзишюу. – Цзишюу. – 52 с.
2. Впечатление об уезде Улон [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/%E5%8D%B0%E8%B1%A1%E6%AD%A6%E9%9A%86>. – Дата доступа: 12.06.2019.
3. Чингисхан [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/%E5%A4%A9%E9%AA%84%C2%B7%E6%88%90%E5%90%89%E6%80%9D%E6%B1%97>. – Дата доступа: 12.06.2019.
4. Люй, Лянь. Водонепроницаемый дизайн и строительство проекта «Впечатления об озере Сиху» / Лянь Люй, Ян Юй, Шао Сумин, Вань Линьлинь // Строительная гидроизоляция Китая. – 2007. – № 10. – С. 40–42.
5. Шэ, Юй. Анализ художественного творчества «Сказка о лисе-оборотне с горы Тяньмэнь» / Юй Шэ // Музыка времени и пространства. – Гуйчжоу, 2013. – № 7. – С. 94–95.
6. Впечатление о Дахунпао интерпретация уникальной чайной культуры [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.hxytea.com/news/Detail-2914.html>. – Дата доступа: 12.06.2019.
7. Впечатления об острове Хайнань [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/%E5%8D%B0%E8%B1%A1%E6%B7%E6%B5%B7%E5%8D%97%E5%B2%9B/4136725?fromtitle=%E5%8D%B0%E8%B1%A1%E6%B5%B7%E5%8D%97%E5%B2%9B&fromid=6236173&fr=aladdin>. – Дата доступа: 12.06.2019.

Поступила в редакцию 02.12.2020

Периодизация художественного радиовещания Беларуси

Ли Вэнь Янь

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

В статье рассматривается эволюция художественного радиовещания Беларуси. На всех этапах развития радиовещания Беларуси художественное радиовещание несло эстетическую, просветительскую и образовательную функции и включает в себя всё многообразие форм презентации искусств на двух уровнях: репродуктивном и продуктивном. Важную роль в понимании эволюционных процессов в развитии радиовещания и видов радиоискусства имеют исследования белорусских авторов С. Дубовика, В. Нестеровича, И. Куркова, Е. Радкевича, В. Трапенка, В. Шейна и Д. Яконюка.

На основе изучения и обобщения разработок исследователей, а также анализа фондов звукозаписей Национальной телерадиокомпании РБ автором прослеживается весь путь становления и развития художественного радиовещания Беларуси в неразрывной связи самого развития отечественного радиовещания и технического прогресса. Выделяя основные периоды развития и обозначая временные рамки каждого из периодов, их отличительные черты и особенности функционирования изучаемого феномена, определяются основные тенденции формирования отечественного художественного радиовещания как уникального явления всей художественной культуры страны.

Автором представлена лаконичная периодизация развития художественного радиовещания, где каждый из периодов опирается на исторические, социально-политические и культурные реалии своего времени.

Ключевые слова: художественное радиовещание, периодизация, радиопрограмма, виды художественного радиовещания, презентация искусства.

(Искусство и культура. – 2020. – № 2(38). – С. 41–45)

Periodization of Artistic Radio Broadcasting in Belarus

Li Wen Yan

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

The article discusses the evolution of artistic radio broadcasting in Belarus. At all stages of the development of radio broadcasting in Belarus, artistic broadcasting had an aesthetic, enlightening and educational function. The concept itself includes all the variety of forms of art presentation at two levels: reproductive and productive. The studies of Belarusian authors S. Dubovik, V. Nesterovich, I. Kurkov, E. Radkevich, V. Trapenok, V. Shein and D. Yakonyuk play an important role in understanding evolutionary processes in the development of radio broadcasting and types of radio art.

Based on the study and generalization of researchers' developments, as well as analysis of the sound recording funds of the National Television and Radio Company of the Republic of Belarus, the author traces the whole path of formation and development of artistic radio broadcasting in Belarus, inextricably linked to the development of domestic broadcasting and technical progress. Highlighting the main periods of development and designating the time frame of each of the periods, their distinctive features and features of the functioning of the studied phenomenon, the author reveals main trends in the development of domestic art broadcasting as a unique phenomenon of the entire artistic culture of the country.

The author presents a laconic periodization of the development of artistic radio broadcasting, where each of the periods is based on the historical, social and political as well as cultural realities of its time.

Key words: artistic radio broadcasting, periodization, radio program, types of artistic radio broadcasting, art presentation.

(Art and Cultur. – 2020. – № 2(38). – P. 41–45)

На протяжении XX века радиовещание являлось одним из важнейших источников коммуникации как во всем мире, так и в нашей стране. Художественное радиовещание уже

с первых своих шагов стало своеобразным, уникальным средством презентации искусства (музыки, литературы, театра и т.д.), что в дальнейшем нашло научное отражение

Адрес для корреспонденции: V-zarolskaya@mail.ru – Ли Вэнь Янь

в монографиях, различных публикациях и статьях.

Так, теоретическим проблемам радиовещания посвящены статья Б. Брехта «Радиотеория» (1927–1930), книга Р. Кольба «Гороскоп радиопьесы» (1930), работа П.С. Гуревича «Советское радиовещание: страницы истории» [1]. Исследования В. Бенямина, Ю. Богомолова, М. Маклюена раскрывают эстетические аспекты новых каналов массовой коммуникации.

Непосредственно к изучению самого феномена художественного радиовещания обращаются такие исследователи, как Е. Вдовина, Н. Гаг, В. Кудрявцев, Т. Марченко, А. Музыра, А. Шерель и др.

Вопросы специфики художественного радиовещания с позиции восприятия образцов раскрывает М. Каган [2]. Становление и развитие радиотеатра рассматривают исследователи Т. Марченко [3] и В. Трапенко [4]. К средствам художественной выразительности литературно-драматического радиовещания обращается исследователь Е. Шевелёва [5].

Выступая значительным явлением культуры, художественное радиовещание как новая форма презентации искусств не получила широкого научного осмысления в отечественном искусствоведении. Данный феномен с разных позиций рассматривается в белорусских исследованиях С. Дубовика, В. Нестеровича, И. Куркова [6], Е. Радкевича, В. Трапенка, В. Шейна, Д. Яконюка [7], что и обусловило актуальность нашей работы, объединения накопленного научного опыта в рамках периодизации художественного радиовещания Беларуси.

Цель статьи – выявить и охарактеризовать основные этапы периодизации художественного радиовещания Беларуси.

Исследуя национальное своеобразие Белорусского художественного радиовещания, самобытный характер его развития, мы обращаем внимание на связь с историей всего советского радиовещания, обусловленную общностью исторического пути. Исследователь развития радиовещания Беларуси Е. Радкевич отмечает: «Беларускаму радыё ўласцівы свае адметнасці, выкліканыя як канкрэтнымі гістарычнымі ўмовамі развіцця рэспублікі, так і яе нацыянальнымі асаблівасцямі» [8, с. 3].

При выделении этапов развития художественного радиовещания Беларуси, мы старались найти значимые события, повлиявшие на данный процесс. И в первую очередь, ориентировались на периодизацию этапов развития Белорусского радиовещания в целом, предложенные Е. Радкевичем и Д. Яконюком, а также исследователем белорусского радиотеатра

В. Трапенка. Обозначим основные этапы становления и развития художественного радиовещания Беларуси.

Периодизация.

Первый период (1925–1944 гг.) – период становления, развития массового вещания в БССР и формирование структуры художественного радиовещания.

Второй период (1945 – до начала 1960-х годов) – период художественного и технического усовершенствования радиовещания.

Третий период (1960-е – по 1991 г.) – период расцвета художественного радиовещания.

Четвертый период (1991–2002 гг.) – реорганизация всей системы радиовещания, переориентация художественного радиовещания на развлекательный контент.

Пятый период (с 2002 г. по настоящее время) – период дифференциации вещания, создание тематических каналов.

Характеристика периодов. Характеризуя начальный этап становления форм радиовещания, Е.А. Вдовина отмечает, что «в середине 1920-х гг. радиовещание вступает в важнейшую фазу развития – начинается осознание специфики радио как средства массовой информации, пропаганды и как области художественного творчества» [9, с. 99].

Для периода становления отечественного радиовещания характерно то, что художественное радиовещание обратилось к традиционным искусствам и создало условия для массового тиражирования произведений художественной культуры и пропаганде белорусской советской музыки, композиторской и исполнительской школ. Лучшие музыканты республики были сконцентрированы на Радиоцентре. В программах постоянно звучали литературно-художественные, музыкальные передачи, трансляции концертов, спектакли минских театров, выступления артистов художественной самодеятельности.

Этот период так характеризует Е.А. Вдовина: «Исходя из того, что технический уровень передачи музыки по радио был несовершенен, во главу угла ставилась задача ознакомления слушателя с историей музыки, развития вкуса, привития элементарной музыкальной культуры» [9, с. 101].

Постепенно осваивались более сложные формы вещания – прямые трансляции вечеров, праздничных мероприятий, концертов. С 1928 года на радио появилась студия, позволявшая передавать в эфир выступления больших коллективов.

Значительную роль в развитии художественного радиовещания сыграло поста-

новление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «Об перестройке литературно-художественных организаций». 1933 г. – создание комитета радиофикации и радиовещания при СНК БССР по организации программ для всех радиостанций и радиоузлов Беларуси, открытие художественного сектора. В соответствии с направлениями, сложившимися в художественном радиовещании, в структуре Радиокомитета были сформированы сектора музыкального и литературного вещания.

В этот период одним из самых объемных по размерам вещания был литературный отдел. Приоритетным направлением деятельности которого являлась пропаганда достижений белорусской литературы. Активно развивается жанр оригинальной радиопьесы. С 1934 года в Клубе пишевигов начал действовать радиотеатр.

Необходимо отметить, что техника звукозаписи в это время была недостаточно развита и все передачи шли в «живом» эфире, что и стало отличительной чертой данного периода. Каждое выступление коллектива или артиста являлось прямой трансляцией в эфире. Музыка занимала значительную часть радиоэфира. Кроме самостоятельных музыкальных передач художественные коллективы радио принимали участие в подготовке различных текстовых передач, а также в практике прочно утвердилась такая форма вещания, как радиовечер.

Во второй половине 1930-х годов художественным отделом стали формироваться тематические разделы музыки, транслирующие циклы программ: русское музыкальное творчество, зарубежное и оперное и др. Тематические разделы состояли из произведений советских, зарубежных и белорусских композиторов. Отдельным блоком было представлено народное творчество и произведения, написанные в народном стиле, белорусский фольклор дореволюционного и послереволюционного времени. Значительную часть составляли программы, направленные на активизацию слушателей: концерты-загадки, викторины, конкурсы на лучшую программу, составленную слушателями, уроки массовых песен, беседы про музыку и музыкальные инструменты. Они включали трансляции популярных концертов, оперных арий, балетно-танцевальную музыку, сатиру и юмор, эстрадно-танцевальные вечера.

Именно благодаря радио вся республика услышала лучшее, что было создано композиторами и исполнителями за

это время. Транслировались выступления известных музыкальных коллективов страны. Освещались знаковые культурные события республики: Всесоюзный радиотестиваль (1936), декада искусства и литературы в Москве (1940) и др. Проходили вечера белорусской литературы. В радиопрограммах рассказывалось о выставках изобразительного искусства.

В предвоенные годы радиовещание Беларуси и организационно, и творчески стало мощной силой, активно содействующей развитию всех областей белорусской национальной культуры. Художественным радиовещанием освоены все формы и жанры, которые были в то время на вооружении радиожурналистики, а также сформировался новый вид искусства – радиодраматургия.

Д. Яконюк пишет: «В этот период радио стало мощной параллелью школам, и вместе за исторически молниеносный отрезок времени они “просветили” миллионы необразованных, неграмотных, некультурных, незрелых, темных людей...» [7, с. 29].

С началом ВОВ радиовещание Беларуси прекратилось и было возобновлено в Москве на Всесоюзном радио. Несомненно, что в этот период художественное радиовещание было несравненно намного беднее, чем в довоенные годы. Однако музыка радиостанции «Советская Беларусь» использовалась как элемент художественно-публицистических и художественных передач, а также и как самостоятельная часть программ, направленных на создание необходимого эмоционального настроения у слушателей. В этот период художественное радиовещание несло определённый функциональный характер, отодвигая эстетические функции на второй план.

В сентябре 1943 года решением ЦК КП(б)Б и СНК БССР снова был создан комитет по радиофикации и радиовещанию при СНК БССР. Радиостанция «Советская Беларусь» существовала до 20 сентября 1944 года и за этот период провела 3270 передач. В Минске передачи начались 22 сентября 1944 года и Всебелорусский комитет по радиофикации и радиовещанию при Совете Народных комиссаров БССР много сделал для обеспечения художественного радиовещания.

Второй период (1945 – до начала 1960-х годов) развития художественного радиовещания характеризуется усовершенствованием радиовещания, появлением звукозаписи на магнитную ленту, что повлияло на улучшение художественного уровня радиовещания.

На радио начинают создаваться и работать ведущие музыкальные коллективы страны. отмечает Е. Радкевич отмечает: «...был создан хор, затем секстет домр и симфонический оркестр. На радио приглашались известные исполнители и коллективы, в частности, Белорусский государственный ансамбль песни под управлением Р. Ширмы. Накануне 1945 года в эфире звучал радиомонтаж оперы Е. Тикоцкого «Алеся»» [8, с. 70].

Половину всего вещания в эфире занимали музыкальные передачи. В работе Белорусского радио принимали участие ведущие музыкальные коллективы республики: Белорусский государственный театр оперы и балета, Государственная академическая хоровая капелла БССР под управлением Г. Ширмы, оркестр народных инструментов под управлением И. Жиновича, Государственный народный хор под управлением Г. Цитовича, ансамбль песни и танца Белорусского военного округа.

Начиная с первых послевоенных передач, радио постоянно передавало концерты партизанской самодеятельности и народного музыкального творчества. В апреле 1945 года Белорусское радио транслировало концерты смотра художественной самодеятельности, проходившего в Минске.

С 1958 году на Белорусском радио начал свою работу новый коллектив – эстрадно-симфонический оркестр Белорусского радио и телевидения. При его участии записывались радиоспектакли, радиоконпозиции, готовились концерты эстрадной музыки.

Таким образом, в указанный период художественное радиовещание активно восстанавливалось и развивалось. Этот процесс шёл в определённой зависимости от технического прогресса. Принципиально новые условия создало появление магнитофонов – это улучшило качество и техническую обеспеченность процесса воплощения художественных образов, а также обеспечило массовое тиражирование звуковых произведений в магнитофонной записи.

Период с 1960-х по 1991 г. характеризуется активным развитием форм и методов радиовещания, а также технической оснащённостью. В 1964 году в СССР появляется информационно-музыкальная программа «Маяк», отличающаяся новым подходом к построению транслируемого материала. Похожая программа на Белорусском радио начала транслироваться в 1972 году.

В начале 1960-х годов активизируется вещание для молодёжи, а также большое

внимание уделялось эстетическому воспитанию детей. В радиостудию приглашали писателей, художников, артистов. Они выступали перед микрофоном, читали отрывки из новых произведений, инсценировали их – и это не полный список форм, используемых редакцией.

Появление телевидения поставило новые задачи в развитии драматического вещания на радио. Радиопостановки стали более динамичными. Исследователь Е. Радкевич отмечает: «...з'явіліся радыёспектаклі па творах беларускіх пісьменнікаў... Знаёмыя па кнігах літаратурныя вобразы рабіліся больш рэальнымі і яркімі, дзякуючы майстэрскаму выкананню лепшых артыстаў рэспублікі...» [8, с. 176].

На протяжении 1950–1960-х годов драматургия радио в полной мере овладела методом предварительной фиксации передач на магнитофонную плёнку, что открыло неограниченные возможности монтажа как способа художественного осмысления мира возможности достижения идейно-художественной концепции автора. В период 1970–1980-х годов начал формироваться собственный фонд музыкальных звукозаписей Белтелерадиокомпании.

Последнее десятилетие XX века было ознаменовано коренными изменениями в системе радиовещания. Так с распадом СССР, после приобретения Республикой Беларусь независимости, белорусское радиовещание стало развиваться самостоятельно. Появляются частные радиоканалы, построенные на коммерческой основе. Большинство форм художественного радиовещания исчезли из эфира или переместились в непопулярное эфирное время. В рамках поиска новых творческих методов, принципов и подходов к презентации искусств в эфире Первый и Второй каналы Белорусского радио часть передач перевели в режим прямого эфира.

На современном этапе система радиовещания претерпела существенные изменения. С началом XXI века и переходом на цифровое вещание многие каналы заполнились рекламой и лёгкой современной музыкой, что привело к изменению содержания программ, а также вытеснению художественных, образовательных и детских передач, падению общего художественного уровня радиовещания.

Однако при всех утверждениях, что радио потеряло своё прежнее значение, можно констатировать обратное – оно развивается, создавая формы и жанры, созвучные времени.

Коренные изменения коснулись каналов передачи радиовещания. Сегодня это Интернет со всеми его возможностями: доступность, качество передачи, быстрая обратная связь с радиослушателем.

Заключение. Хотелось бы отметить, что художественное радиовещание Беларуси, являясь уникальным художественным событием, на разных этапах своего развития характеризуется отличительными чертами, отвечающими духу времени. На становление и развитие отечественного художественного радиовещания повлияла как историческая, так и социокультурная среда страны. Художественное радиовещание как вид презентации искусства и сегодня находит различные подходы к слушателям, предлагая как новые формы, так и обращаясь к историческим записям, широко представленным в фондах Национальной Телерадиокомпании Республики Беларусь.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гуревич, П.С. Советское радиовещание: Страницы истории / П.С. Гуревич, В.Н. Ружников. – М.: «Искусство», 1976. – 382 с.
2. Каган, М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике / М.С. Каган. – Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1971. – С. 96.
3. Марченко, Т. Радиотеатр: страницы истории и некоторые проблемы / Т. Марченко. – М., 1970. – С. 141.
4. Трапнянок, У.А. Специфіка развіцця радыётэатра ў медыяпрасторы Беларусі: аўтарэф. дыс. ... канд. мастацтвазнаўства: 17.00.09 / У.А. Трапнянок; БДУКМ. – Мінск, 2018. – 26 с.
5. Шевелёва, Е.А. Опыт литературно-драматического радиовещания в контексте создания материалов для современных информационно-разговорных радиостанций / Е.А. Шевелёва // Вестн. РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2017. – № 1. – С. 167–176.
6. Курков, И.Н. Белтелерадиокомпания. Мир живого эфира / И.Н. Курков. – Минск: Медиафакт, 2007. – 304 с.
7. Яконюк, Д.Л. Радиовещание и художественная радиожурналистика / Д.Л. Яконюк. – Минск: «Энциклопедикс», 2015. – 276 с.
8. Радкевіч, Я.Р. Беларускае радыё: гісторыя, перспектывы развіцця / Я.Р. Радкевіч. – Мінск: Выд-ва БДУ, 1983. – 197 с.
9. Вдовина, Е.А. Художественное радиовещание в отечественной культуре: традиции и современность / Е.А. Вдовина // Вестн. Челябин. гос. ун-та. – 2013. – № 21(312). Филология. Искусствоведение. – Вып. 80. – С. 99–105.

Поступила в редакцию 03.12.2019

Основные периоды в развитии женского образа в китайском игровом кино в XX веке

Мо Чжэньюй

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск
Западно-Китайский педагогический университет
(China West Normal University), Наньчун

В статье рассмотрено влияние культурных, исторических, социальных, политических и экономических факторов на трансформацию женского образа в игровом кино Китая. Выделены и охарактеризованы четыре основных периода в развитии женского образа в китайском игровом кино в XX веке. 1) 1905–1921 гг. – начальный период становления женского образа, который характеризуется появлением первых женских образов и их развитием от полного отсутствия, воплощения абстрактных символов, образа-вассала, зависимого от мужского персонажа до незаменимой роли с конкретной позицией в фильме. 2) 1922–1937 гг. – период становления полноценного женского образа. В это период на экране сформировался образ женщины, которая имеет свою важную, целостную и очень определенную позицию в фильме. Женский персонаж является необходимым для полноценного развития сюжета и теперь уже никогда не выполняет декоративную функцию, несмотря на то, что женский образ на экране все еще определялся мужским персонажем в картине. 3) 1937–1949 гг. – период социальной трансформации женского образа. Под влиянием военного периода сформировался образ женщин, которые активно участвуют в войне сопротивления и стремятся к свободной любви, появились образы «воительниц» и «мучениц», наравне с мужчинами несущие бремя военного времени; впервые на китайском киноэкране появляются идеи независимости и равенства женщин, способных самостоятельно решать проблемы и отвергать социальное давление. 4) 1949 г. – настоящее время – период плюралистических женских образов. Политические, экономические, социальные и культурные изменения в Китае на киноэкранах способствовали формированию очень разносторонних женских образов, которые являлись, по сути, отражением всех этих процессов. Это образы самостоятельных, вдумчивых, смелых и способных женщин, соответствующих времени, в котором они живут.

Ключевые слова: кино XX века, игровое кино, китайское кино, женский образ, женский образ в кино, эволюция женского образа в кино, периоды развития женского образа в кино.

(Искусство и культура. – 2020. – № 2(38). – С. 46–55)

The Main Periods in the Development of the Female Image in Chinese Feature Films in the 20th Century

Mo Zheng Yu

Educational Establishment "Belarusian State Academy of Arts", Minsk
China West Normal University, Nanchong

The article considers the influence of cultural, historical, social, political and economic factors on the transformation of the female image in the feature films of China. Four main periods in the development of the female image in Chinese feature films in the twentieth century are distinguished and characterized. 1) 1905–1921 – The initial period of the formation of the female image, which is characterized by the appearance of the first female images and their development from a complete absence, the embodiment of abstract characters, an image of a vassal dependent on a male character, to an irreplaceable role with a specific position in the film. 2) 1922–1937 – The period of formation of a full-fledged female image. During this period, the image of a woman who has her important, holistic and very specific position in the film formed on the screen. A female character is necessary for the full development of the plot and now never performs a decorative function, despite the fact that the female image on the screen was still determined by the male character in the film. 3) 1937–1949 – The period of social transformation of the female image. Under the influence of the war period, the image of women who

Адрес для корреспонденции: lrv08@mail.ru – Мо Чжэньюй

actively participate in the resistance war and strive for free love has formed, the images of "women-warriors" and "women-martyrs" have appeared, which, along with men, bear the burden of wartime; for the first time on the Chinese movie screen there are ideas of women's independence and equality, who are able to independently solve problems and reject social pressure has appeared. 4) 1949 – present time – The period of pluralistic female images. Under the influence of political, economic, social and cultural changes in China, very versatile female images began to appear on the movie screens, which were essentially a reflection of all these processes. These are images of independent, thoughtful, courageous and capable women, corresponding to the time in which they live.

Key words: 20th century cinema, feature films, Chinese cinema, female image, female image in the cinema, evolution of the female image in the cinema, periods of development of the female image in the cinema.

(Art and Cultur. – 2020. – № 2(38). – P. 46–55)

При исследовании трансформации женского образа в китайском игровом кино в XX веке необходимо учитывать ряд факторов, которые влияли на этот процесс. В первую очередь, это многовековая культура страны, сформировавшая на территории Китая свою уникальную систему взаимоотношений между людьми разных социальных статусов с учетом их пола. Эта система отношений в той или иной степени воздействует и на современное кино, а в начале XX века, когда национальное китайское кино только появилось, естественным образом была перенесена на киноэкраны. Также к значимым факторам относятся исторический, социальный, политический и экономический. Все они оказывали непосредственное влияние на то, какой образ женщины создавался в игровом кино, как он видоизменялся во времени, на какие темы и каких жанров создавались фильмы, в которых присутствовали женские персонажи.

В ходе исследования процесса развития женского образа в китайском игровом кино в XX веке были проанализированы книги и статьи по истории китайского кино, в основном на китайском языке, а также ряд изданий на русском языке, базу исследования составили игровые фильмы, наиболее репрезентативно представляющие разные временные этапы в китайском игровом кинематографе в XX веке. Стоит отметить, что исследования китайского кино феминистского толка в самом Китае начали проводиться сравнительно недавно и еще не сформировано единое четкое национальное понимание этого процесса. Связано это как с местными культурными особенностями, так и с тем, что классические западные феминистские теории не могут без изменений быть применены к исследованию Китая из-за разницы исторического и национального развития.

Тем не менее, при исследовании темы много полезной, хотя и не прямой информации, можно найти в книгах по истории китайского кино. Важными оказались работы китайских исследователей: Чжун Дафэна, Шу Сяомина, Лю Конга, Чжой Сина, Дай

Цзиньхуа, Ян Сяочжоу, Юй Цзи, Дин Янпина, Ша Дана, Лу Цзюна, Гун Хаосюя, Чжоу Чжунмоу, Чжоу Бина, Ху Пэйчжун и других, которые в своих исследованиях касались разных аспектов развития китайского кино, начиная от исторических и художественных, заканчивая техническими и идеологическими моментами, в том числе немного затрагивались вопросы презентации женских образов на экране. Среди русскоязычных авторов, безусловно, одними из наиболее авторитетных исследований до сих пор являются книги и статьи С.А. Торопцева – советского и российского востоковеда и киноведа. Существует также ряд изданий по истории китайского кино на английском языке, многие из этих книг написаны авторами китайского происхождения, которые работают в американских и западноевропейских университетах.

Несмотря на наличие большого числа литературы по истории китайского кино, все же большая часть ее не посвящена вопросам эволюции именно женского образа на киноэкране. Во главу угла в них ставятся другие вопросы, например, исследование социального и исторического влияния на развитие кино, тематические или идеологические процессы и т.д. Поэтому рассмотрение китайского игрового кино с точки зрения эволюции женских образов на экране является достаточно свежим и актуальным.

Цель статьи – разработать укрупненную периодизацию развития женского образа в китайском игровом кино в XX веке.

При написании статьи основными исследовательскими методами были исторический анализ и искусствоведческий анализ, которые позволили проследить взаимосвязи между художественным решением женского образа в китайском игровом кино XX века и конкретным временным периодом, а также понять то, как культурный, социальный и исторический фон влияли на этот процесс.

Исторический фон для появления женских образов в китайском игровом кино. Первый китайский фильм «Гора Динцзюнь» снят в 1905 году и ознаменовал появление кино

как седьмой формы искусства на древней земле Китая. Рассматривая развитие китайского кино в XX веке можно использовать множество теорий. Происхождение и существование различных «измов» привязывает чистое и независимое киноискусство к направлению социального развития, что затрудняет его понимание в новом времени в том виде, в котором оно было в начале своего пути, и тем более в 1895 году, когда впервые в Китае появилось иностранное кино.

Кино от первоначального простейшего повествования, зафиксированного одним объективом, постепенно развивается в сложное многоуровневое повествование. Экранное изображение фильма меняется от пейзажа до жизни с индивидуальными мыслями и людьми. Критическим фактором, для того чтобы люди стали центром повествования в кино, является то, что участие человека позволяет фильму иметь больше дискурса и мотивации к жизни. Это не было подчеркнуто в ранних кадрах создателей китайского кино, потому что они в то время исследовали путь повествования «чистого фильма». Они начали и завершили исследование определенной художественной формы – немного кино. В 1895–1900 годах технических возможностей было недостаточно для съемки длинных фильмов в которых требовались конкретные персонажи для участия как в техническом, так и в финансовом отношении. Однако быстрое развитие промышленности привело к тому, что все сферы жизни начали поглощаться новой индустриальной цивилизацией. Как самый молодой вид искусства в то время, кино естественным образом вошло в жизнь с быстрым ритмом.

Эпоха промышленности и укоренившегося физического капитала в кино для Китая началась с «Горы Динцзюнь». Хотя Китай во времена поздней династии Цин¹ и в начале Китайской Республики² находился в периоде волнений и потрясений, многие люди беспокоились о возникновении нового вида искусства – кино. В 1905 года владелец Пекинской фотостудии «Фэнтай» снял отрывок из классического спектакля пекинской оперы о могучем воине в виде фильма. Так появился короткометражный фильм «Гора Динцзюнь». Ориентировочно в это же время слово «Фэнтай» стало символом начала китайского кино, но, к сожалению, случайный пожар несколько лет спустя изменил «феномен Фэнтай» с физического изображения на символическое значение, так как первый

китайский фильм «Гора Динцзюнь» погиб при пожаре.

До образования звездной системы Голливуда в Соединенных Штатах в 1929 году (год создания американской кинопремии «Оскар») действия персонажей на экране считались очень обыденной вещью, даже в новых китайских фильмах феодального общества. Женщина-актер плохо воспринималась китайским обществом. В конце концов, в то время основные социальные роли женщин были сосредоточены в домах и семьях, а «глубокий поклон» был лучшей защитой, признанием и сдержанностью для женщин. Поэтому, когда они делают решительный шаг и выбирают публичную карьеру на экране, это неизбежно воспринимается как нечто удивительное.

Социальная, экономическая и культурная среда в первые годы жизни китайского кино в целом создавала предсказуемое сопротивление развитию киноиндустрии. Лишь в 1920-х годах, когда последний император династии Цин объявил о своем отречении, основание Китайской Республики дало толчок к изменению в китайском кинопроизводстве. «Движение 4 мая», кинокомпания «Минсин», кинокомпания «Ляньхуа», кинокомпания «Тяньи», кинокомпания «Великая Стена», «Шэньчжоуская кинокомпания», кинокомпания «Миньсинь», развивающиеся студии, возглавляемые «Шанхайской кинокомпанией», вывели китайское кино на относительно независимую стадию развития. Студии больше не снимают короткометражные комедийные фильмы, характерные для начального этапа, и постепенно перестраиваются на производство полнометражных фильмов часто с социальным содержанием при относительно полной системе производства. Художественная форма фильма начала бессознательно проявляться на китайском киноэкране.

Например, кинокомпанией «Минсин» за восемь месяцев в конце 1923 года была снята репрезентативная работа – полнометражный повествовательный фильм «Сирота спасает деда». «28 декабря фильм был показан в кинотеатре “Эпру”. Во второй день были кинопродавцы, которые купили право показывать фильм в области Наньян за 8000 юаней. Дилеры фильмов со всего мира приехали в гости» [1, с. 26]. Успех фильма не только указывает на успех китайской киноиндустрии в начальный период, но также подтверждает начавшуюся трансформацию. Фильм изменил единый и скучный язык экрана предшествующего десятилетия. Изменения в повествовательной манере и радикальные

1 Династия Цин 1636–1912 гг.

2 Китайская Республика 1912–1949 гг.

конфликты, представленные на экране, показали реальное воплощение тесной связи между кинопроизводством и коммерческим рынком. Самая редкая и ценная вещь, которая становится также началом пути китайских киноактеров, состоит в том, что в этом фильме появилась первая профессиональная актриса Китая, Ван Ханлунь. Ее роль в фильме, исполненная грусти и привязанности, наградила Ван Ханьлунь почетным именем «трагическая звезда». С точки зрения истории развития китайского кино в двадцатом веке, успех фильма «Сирота спасает деда» не только спас кинокомпанию «Минсин» на пороге экономических проблем, но и создал новый тип фильма, основанный на семейной и социальной этике. Форма полнометражного фильма обеспечила «повествовательную парадигму», а также эталонные подходы на уровне концепции фильма, что создало легендарные китайские кинематографические образы. Раннее китайское кино имело тенденцию к литературной форме фильма [1, с. 43]. Важность этого фильма также заключается в том, что в нем впервые в истории китайского кино был запечатлен женский образ в качестве полноценного персонажа, что создало прецедент не только для профессиональных китайских актеров, но и для более поздних китайских фильмов.

Формирование и демонстрация полноценного женского образа проложили путь новой парадигме – женский образ в китайском кино. Что касается конкретной теории эволюции и трансформации женского образа в китайском игровом кино, то до сих пор нет единого понимания этого процесса в академических кругах. В конце концов, как форма искусства высокого уровня кино представляет собой собрание всех художественных форм, таких как литература, музыка, живопись, скульптура, поэзия и танец. Изображение на экране актера кино, особенно актрисы, является своеобразным человеческим «словом». Трансформация образа женщины в китайском игровом кино за последние 100 лет может обсуждаться и изучаться с разных позиций.

С тех пор как индустрия кинопроизводства была официально создана и вертикальная унифицированная система производства–распределения–проката была сформирована, исследования фильмов в любой области в любое время были тесно связаны с социальным фоном, политической ситуацией, культурными явлениями и другими факторами социального развития. С целью выживания фильмы должны быть привязаны к тенденции социально-экономического процесса развития общества. Ни одно искусство не может

быть независимым от социальной среды, и кино не является исключением: оно объединяет в себе все формы искусства человеческой цивилизации и вводит свои новшества. Художественные, социальные и природные явления вместе способствуют развитию искусства или других культурных форм. Социальные атрибуты выступают основными атрибутами всех форм литературы и искусства, они незаменимы и не могут быть проигнорированы. Поэтому китайское киноискусство было тесно связано с направлением общественного развития с момента его включения в современную индустриальную систему. С учетом этого можно выделить основные периоды в развитии женского образа в китайском игровом кино в XX веке.

1905–1921 гг. – начальный период становления женского образа. Как уже было сказано выше, это время начала определения китайской национальной киноиндустрии. В эпоху «феномена Фэнтай» появился «прототип оригинальной концепции фильма в китайском кино». Фэнтай направил свой объектив на съемку фрагмента Пекинской оперы, и неизбежно сформировал традиционный ген легендарного повествования [2, с. 15]. «Хотя кино является новой вещью с Запада, в руках китайцев мы все еще должны следовать этим принципам. Это самая фундаментальная причина, по которой Фэнтай выбирает знаменитую сцену. Это также финальная стадия китайского кинопроизводства на ранней стадии» [3, с. 32]. «Поскольку китайская киноиндустрия в основном занималась подражанием западным короткометражным фильмам, она в то время была “привязана”, поэтому трудно показать изображение китайских актеров на экране, не говоря уже о женском образе. В 1913 году компания “Синьминь” завершила первый художественный фильм, в котором была представлена мощная цивилизованная драма, показавшая обстановку в Шанхае в то время. Также это был первый художественный фильм в истории китайского кино – “Трудно быть женой” [4, с. 35]. «Но актеры в нем мужчины, которые одеваются как женщины, поэтому их нельзя назвать женскими образами» [3, с. 65]. К концу этого периода женских второстепенных персонажей начинают играть женщины, однако главных героинь все еще играют мужчины. И только с 1921 года женщины начинают играть главных героинь (фильм «Ян Жуйшэн»). С самого начала женских персонажей играли актеры мужского пола, ровно в той мере, в какой женский персонаж был необходим. Женский персонаж появляется в основном в роли «реквизита»,

вместо того чтобы воплощать независимую сторону женщины в истинном смысле в роли «человека». Такого рода персонажи не только очень расплывчаты, но и не создают достаточной коннотации с тем временем, невозможно говорить о самости пробужденного сознания женского образа на экране. Тем не менее за этот период возникновение и развитие женского образа в игровом кино прошло стадии от полного отсутствия, воплощения абстрактных символов, образа-вассала, зависимого от мужского персонажа, до незаменимой роли с конкретной позицией в фильме.

1922–1937 гг. – период становления полноценного женского образа. «В 1922 году китайский фильм окончательно избавился от привязанности в сфере производства. Независимая национальная индустрия производства родилась в Шанхае в 1922 году и сформировала относительно стабильную промышленную структуру» [4, с. 153]. В 1930 году развитие киноиндустрии Китая сделало экранное искусство более ярким. «Отечественное кинематографическое движение», начатое кинокомпанией «Минсин», и «Движение возрождения китайского кино», инициированное кинокомпанией «Ляньхуа», привело к росту числа производимых китайских полнометражных фильмов. С одной стороны, это стимулировало рост индустрии, с другой стороны, «сочетая серьезную производственную позицию, основанную на сердцах людей со всего мира и легендарные возможности кино на рынке, опираясь на голливудские методы повествования, а также литературный и художественный фоны, появившиеся игровые фильмы стали доминирующими формами отечественного кинематографического движения и даже китайской кинематографической традиции» [4, с. 79].

Тем временем производственные компании продвинулись в развитии содержания сюжетов фильмов, стилей и тем, но женский образ на экране все еще определялся мужским персонажем в картине. Будь то дочь героя, добродетельная жена или добрая мать, женский персонаж всегда имел в своем окружении более двух мужских персонажей, которые доминируют или влияют на роковое будущее героинь. Отец, муж, сын – эти три социальные роли имеют глубоко укоренившиеся идеологические ограничения и контроль действий для китайских женщин. «Три из четырех добродетелей означают “не замужем и зависит от отца”, “замужем и зависит от мужа”, “если муж умер, зависит от сына”. “Четвертая добродетель” относится к “женским добродетелям, женским словам, способности женщин,

женской власти”» [4, с. 86]. Эти мысли глубоко влияют на каждую китайскую семью и всех её членов. В духовной культуре китайского народа «три из четырех добродетелей» – это адаптация к патриархальной стабильности семьи и поддержание патриархальных прав мужа и потребностей семьи в соответствии с “внутренними и внешними различиями”, принцип “уважения мужчин и женщин” является нормативным требованием морали, поведения и совершенствования женщин в течение всей жизни» [3, с. 110]. Конечно, китайское кино, хотя и было технически рождено на Западе, но являлось полностью китайским по духу.

С 14 августа по 14 сентября 1926 года 35 кинокомпаний Шанхая приняли участие в выставке «New World Playground Film Expo» и организовали специальные выборы знаменитостей-кинозвезд. Избирательные бюллетени были опубликованы в газете, и публика рекомендовала двенадцать наиболее очаровательных актрис. Чжан Чжунюнь, Ян Наймей, Ван Ханлунь, Сюань Цзинлинь вошли в четверку лучших, ставших известными как «четыре великих имени» в киноиндустрии [5, с. 195]. Впервые в китайском кино появилось «звездное движение». Создание «звездной системы» в китайском кино произошло раньше на 3 года, чем в Голливуде. С одной стороны, это веяние в развитии китайской киноиндустрии. Кино пришло из оригинального западного кинетоскопа, который похож на развлечение для улиц. Однако благодаря своему уникальному обаянию и рыночному спросу, оно стало продуктом потребления и духовной культуры высокого класса, который заложил прочную социальную основу для своего будущего развития. С другой стороны, несмотря на то, что кампания по «созданию звезд» из киноактрис была выгодной стратегией для различных студий, она объективно способствовала формированию женского сознания на экране и социальной независимости. Хотя это главным образом связано с атрибутивной позицией в фильме, нельзя отрицать, что всего за 20 лет социальный статус женщин в кино изменился, добился определенного прогресса и в некоторых отношениях был признан патриархальным обществом. По сравнению с феодальным периодом, это прогресс и новаторство гендерного позиционирования в развитии китайского кино, которые позволили зрителям формально обратить внимание на значение женщин на киноэкране и объективно сыграли тонкую роль в рождении и развитии левой культуры в 1930-х годах.

В начале 1930-х годов японский империализм вновь нарушил территориальную

исуверенную целостность Китая. Политическая и социальная ситуация была беспокойной и сложной: после периода быстрого запуска в 1920-х годах в 1930-х годах китайская киноиндустрия вступила в период единого развития и сотрудничества с целью сохранить достижения предшествующего периода и спасти страну посредством литературы и искусства. «Национальное объединение способствует развитию национальной промышленности. В это время в киноиндустрии начали появляться новые отрасли производства, распределения, проверки и вертикальной интеграции» [4, с. 160]. Эти новые предприятия зависят от сильной экономики, политики и рынка. Ресурсы крупных компаний тесно интегрированы с небольшими и слабыми студиями и работают в форме совместного управления. Трест – явление капиталистической экономики, возник на китайской земле. Формирование монопольной модели производственной индустрии сыграло положительную роль в модернизации китайского кино до начала антияпонской войны в 1937 году. В то же время, с увеличением объема производства и улучшением качества производства, группа выдающихся профессиональных актрис начали попытки трансформировать изображение женщин на киноэкране. Хотя результаты были микроскопическими, но это было начало для китайского игрового кино, оказавшее неизгладимое влияние на его развитие в последующем.

На ранних стадиях развития китайского кино, когда фильм еще не имел пропагандистской идеологии и не выполнял «передовые культурные функции», единственной движущей силой его продвижения было развлечение зрителей. Это характер фильма и самая важная его природа того периода. Но ни одна форма искусства не может иметь только одну природу: постепенно в сочетании с рынком начинают проявляться политические функции. В 1930-х годах, по мере того как социальная ситуация в Китае становилась все более и более сложной, кино как интегратор, объединивший все виды искусства, превратилось в инструмент пропаганды идеологической или политической власти. Таким образом, между 1933 и 1934 годами критики, которые имели разные мнения о функции кино, начали коллективные дебаты о независимых художественных характеристиках и функциях китайских фильмов [6, с. 210]. Это было впервые в истории китайского кино. Ядром дебатов о кино являлась разница между функциями фильма как развлечения и средства классовой борьбы.

В истории китайского кино это называется «мягкий фильм» и «левый фильм».

Результаты дебатов стали поворотной точкой в направлении будущего развития китайского кино: в 1920-х годах, чтобы захватить внимание зрителей и настроения на рынке, фильмы про призраков и любовные фильмы были заменены серьезными художественными произведениями. Левые режиссеры боролись с помощью фильмов с классовыми проблемами. Сочетание идей привело к тому, что кино поднимается от уровня чистого развлечения до уровня пропаганды, просвещения и образования. В этот период ранние китайские кинематографисты начали трансформировать и совершенствовать культуру кино от формы к содержанию и идеям.

Под влиянием и вдохновением идеологии «Культурного движения левого крыла» в 1934 году был снят драматический фильм режиссера и сценариста Ця Чушэна «Песня рыбаков» – шедевр периода трансформации кинопроизводства. Он также является одним из репрезентативных китайских фильмов 1930-х годов. Фильм раскрывает тему социальных отношений и призывает к духу борьбы, он также коннотационно обогащен вопросами половой принадлежности. В «Песне рыбаков» показана судьба трех детей разных поколений в одну и ту же эпоху, контраст усиливается посредством стиля повествования. Фильм ослабил структурные сравнения, обычно используемые в кино в то время, и прекрасно отразил мысли автора о классовых противоречиях через различный жизненный опыт трех детей. «Песня рыбаков» была представлена известным кинорежиссером Ли Линсяном на Московском международном кинофестивале в 1935 году, где занял девятое место, и считается первым фильмом в Китае, получившим серьезную международную награду [6, с. 221].

В 1935 году, чтобы противостоять автономии Северного Китая и расколу страны, «Культурное движение левого крыла» под руководством Коммунистической партии Китая вступило в новую стадию работы. Борцы-патриоты в киноиндустрии выступили с инициативой взять на себя важную задачу использования экранного искусства для пропаганды идеи антияпонской войны. На фоне той эпохи постепенно формировалось понятие «оборонительный фильм», который выступал за сопротивление агрессии и призывал весь народ объединиться и вести войну. В то же время крупные киностудии откликнулись на призыв, и появилось большое количество выдающихся «фильмов о национальной обороне». Произведенный в 1937 году кинокомпанией

«Минсин» драматический фильм «Ангел дороги» режиссера Юань Мужу, является одним из них.

Фильм рассказывает о трудных условиях жизни людей из низов общества и истории любви между певицей Чжун Сяохун, которая была обманута в Шанхае и теперь работает в магазине чая, и барабанщиком группы Ченом Шаопином, падшим человеком. Чжун Сяохун и Чэнь Шаопин влюбляются. Когда их запугивают бандиты, они сначала думают о том, чтобы пойти к адвокату, но попытка завершается неудачей. Молодые люди решают покинуть родной город, чтобы сохранить свою любовь. В фильме используются живые комедийные приемы для передачи глубокого содержания трагедии. В дополнение к лирической любовной истории и трагическому концу, он также успешно сочетает в себе различные элементы: любовь, дружбу, грусть, комедию и гангстерский фильм. Весь фильм имеет не только быстрый ритм, но и юмористические детали. Посредством гуманистических приемов и с глубокой человеческой заботой созданы художественные образы персонажей. Женский образ выходит за рамки модного тренда коммерческих фильмов, которые предназначены только для мужской аудитории. Перед публикой представлен простой, невинный и чистый образ, который не только соответствует позиционированию женского персонажа на сюжете, но и более верно отражает текущее положение женщин, живущих на дне общества. В фильме Сяохун и Сяюнь – две сестры, которые были одновременно обмануты в Шанхае, – твердо верят, что должны жить с чувством собственного достоинства, поэтому они слабо сопротивлялись обстоятельствам, пока не оказались в опасной ситуации, которая угрожает не только их достоинству, но и жизни. В конечном итоге спасение пришло, но Сяохун выжила лишь за счет жизни Сяюнь. Хотя в этом фильме сценаристы определили два главных женских персонажа – Сяохун и Сяюнь, – певица и проститутка, соответственно, им все еще не удалось избежать ярлыка старого общества; однако мятежный дух двух женщин в борьбе за их выживание также добавил пунктов к изменениям их статуса [3, с. 130]. В тот мрачный век женщины все еще использовались привилегированными классами в качестве товара, но в фильме они не поддавались судьбе. Их смелость в борьбе стала великолепным примером в китайском киноискусстве. В то же время это послание того поколения кинематографистов всем зрителям, они использовали женский образ, чтобы показать национальный дух китайских

людей, которые клянутся умереть и вдохновить других продолжать борьбу против агрессии. В 2005 году фильм «Ангел дороги» был выбран в качестве «Лучшего китайского фильма за 100 лет» в рамках 100-летия Ассоциации кинопремии Гонконга.

В тот же период вышла еще одна сюжетная работа – «Богиня», которую международные критики назвал вершиной золотого века китайского кино, и до сих пор это классика, которую невозможно превзойти. Она является очень репрезентативной для этого периода с точки зрения показа трансформации женского образа в китайском игровом кино.

В 1934 году кинокомпания «Ляньхуа» и режиссер У Юнган сняли фильм «Богиня», рассказав темную историю о неназванной женщины, которая ночью жила как проститутка, вынужденно зарабатывая таким образом, а днем была любящей матерью своего ребенка, стойко несущей свое бремя, чтобы ее сын жил счастливо. Героиня фильма является типичной представительницей дна общества. В конце фильма она совершила непреднамеренное убийство, за которое была осуждена на 12 лет тюрьмы и разлучена с сыном, ради которого она делала все, что могла. Фильм показывает, что проститутка должна стоять на улице в ожидании гостей, чтобы выжить, а также показывает, что величие материнской любви не может быть уничтожено никакими действиями. Проститутку в фильме играет «королева немого кино» Жуань Линъюй. В ее исполнении цепкая и непреклонная материнская любовь трогает сердце каждого зрителя, внутреннее отчаяние и восстание, жалобы на жизнь – реальность того времени. В те дни ни один фильм не мог так показать контраст между двумя ролями «проститутка» и «мать», как фильм «Богиня». Проститутка, сыгранная Жуань Линъюй, была реальным отражением скрытых женщин, которые выживали за счет продажи собственной невинности. Роль матери кажется слабой, но ее сердце очень сильное, потому что ее вера нужна для того, чтобы защитить своего ребенка от тьмы той эпохи. Это сочетание и позволяет назвать ее «Богиня».

Если говорить об данном этапе, то можно сказать, что именно в это время произошла первая полная трансформация женского образа в китайском киноэкранном искусстве, и пик был достигнут в фильме «Богиня». В этом фильме как никогда ярко показан переход женского образа от образа-вассала, зависимо-го от мужчины, к образу-личности с конкретной позицией, независимой от внешней помощи и руководства со стороны мужчин.

Хотя главный герой-мужчина есть в фильме в качестве помощника, самосознание «Богини» полностью пробудилось, прежде чем он появился. К сожалению, эта трансформация, по сути, не изменила положение женщин в кино вообще. Тем не менее, фильм «Богиня» в истории китайского кино всегда будет провозглашать независимость женщин и никогда не будет заменен более поздними работами, потому что сам по себе он памятник женщине.

1937–1949 гг. – период социальной трансформации женского образа. Война – самая важная тема того времени на протяжении 12 лет. Китайцы выиграли войну, принеся беспрецедентные жертвы. В этот период истории Китая все промышленное производство служило военным нуждам, и роль кинопроизводства также претерпела огромные изменения. 7 июля 1937 года милитаристская Япония развернула заранее запланированные полномасштабные действия против Китая, и китайский народ начал сначала восьмилетнюю войну сопротивления, а затем стал частью Второй мировой войны. С началом войны самое непосредственное влияние на китайские фильмы оказало то, что модель кинопроизводства была быстро нарушена. Вертикально интегрированная модель рухнула. Развивающаяся национальная киноиндустрия была вынуждена прекратить работать, а миграция и банкротство сопровождалась звуком орудий.

21 ноября 1937 года национальное правительство Китайской Республики переехало в Чунцин, а в следующем месяце после падения Нанкина (Нанкинская резня) оно не смогло обеспечить выживание национальной киноиндустрии в этом городе. После начала Второго Шанхайского сражения (13 августа 1937 г.) некоторые из шанхайских кинопроизводителей выбирают переезд в Гонконг или другие временно невоенные районы, а студии, которые не могут переехать, для получения временного убежища переводятся в концессию – законное местожительство для иностранцев на оккупированной территории с административной автономией и экстерриториальной юрисдикцией. Лишь в декабре 1938 года «Центральная кинофабрика» и «Китайская киностудия», официально инвестировавшие средства в создание студии в Чунцине, смогли туда переехать, и к этому моменту образец китайского «фильма о национальной обороне» в основном сформировался [6, с. 69].

Структура производства кино в военное время включает в себя официальную систему студий, контролируемую Национальным Правительством (так

называемый «Великий тыл»), которая возглавляется Коммунистической партией Китая. Также в систему входят студии «Острова» (условное объединенное название всех частных киностудий, оставшихся в зоне концессии в Шанхае), студии, находящиеся в зоне японской оккупации, и студии в Гонконге, снимающие «антияпонские военные фильмы» (студии, которые смогли переехать в Гонконг из Шанхая в начале оккупации). В этих условиях только студии «Великого тыла» и некоторые студии в Шанхайской концессии все еще имеют достаточные производственные мощности для работы. Нестабильная ситуация нанесла огромный ущерб китайскому кино, которое до войны находилось в стадии бурного развития: разделение и фрагментация производственной системы, серьезное снижение объема производства и значительное ухудшение производственных условий в значительной степени разрушили киностудии и кинопромышленность. Однако это также дало китайскому фильму второй шанс на возрождение.

В начале 1942 года в Чунцине была создана Китайская образовательная киностудия, которая непосредственно подчинялась Министерству образования Национального Правительства и могла снимать только 16-миллиметровые учебные фильмы. В начале следующего года департамент аудиовизуального образования Национального института социального образования был переведен в Китайскую образовательную киностудию. Осенью следующего года Министерство образования переименовало департамент аудиовизуального образования в Школу аудиовизуального образования, что ознаменовало создание первой официальной киношколы в Китае [7, с. 53].

Фильмы, снятые в этот период, в основном состояли из образовательных фильмов и документальных фильмов, посвященных неукротимому духу китайских военных и гражданских лиц, сражающихся против японцев. «Восемьсот храбрецов», «Защитим нашу землю», «Пылкая верная душа» представляют собой отличные сюжетные фильмы того периода. В картине «Восемьсот храбрецов» показана история о девушке-скауте, которая отдала национальный флаг офицерам и солдатам 19-й Шанхайской армии обороны. Этот фильм стал классикой. Женский образ в нем полностью вышел за пределы узкой гендерной концепции и явился символом национального духа.

Некоторые из студий «Острова» также нашли способ выжить во время Войны сопротивления против Японии. После «Возрождения

национального кинематографического движения» и «Развивающегося кинематографического движения» в начале 1930-х годов «несерьезные» коммерческие фильмы утратили свою популярность. Однако на «Острове» в Шанхае во время войны люди были вынуждены выбрать другой путь из-за японской цензуры. «Улыбка и грохот» в коммерческих фильмах вновь эхом отражаются на экране зрительного зала. «Секрет господина Вана», «Новый год господина Вана», «Господин Ван отправляется в деревню», «Господин Ван и второй хозяин», «Господину Вану трудно есть», «Господин Ван и третий арендатор», «Господин Ван делает жизнь» — серия легких комедийных фильмов, а также ряд других аналогичных произведений, принесли короткий период смеха под тенью войны. В этих фильмах женские персонажи, образы, повествования и роли по-прежнему похожи на фильмы 1920-х годов. Однако среди легких комедийных фильмов был снят ряд костюмных картин с серьезным отношением, боевым духом и темой верности, такие, как «Мулань идет в армию», «Юэ Фэй», «Небесное царство великого благоденствия, Тайпин Тяньго» и т.д. Они были поданы под упаковкой коммерческого кино, но при этом несли идеи национальной целостности, верности, силы духа, перекликались с темой войны сопротивления [1, с. 88].

После победы в Войне сопротивления против японской агрессии в 1947 году был выпущен драматический фильм «Дорога в восемь тысяч ли, луна и облака», снятый кинокомпанией «Куньлунь». В фильме рассказывается история студентки Цзян Линьюй, которая не приняла во внимание неодобрение семьи, и приняла участие в работе Шанхайской анти-японской демонстрационной команды по национальному спасению, и также история ее любви с музыкантом команды Гао Либином. Это не только отражает дальнейшую сублимацию женского познания, женщины перестают быть ограничены фиксированными канонами, такими как вышивка, женский красный, три из четырех добродетелей, это новая эра женщин, которые активно участвуют в войне сопротивления и стремятся к свободной любви [8, с. 93].

В годы тяжелой войны социальная идентичность женщин переместилась из «будуара» на линию фронта в деле освобождения страны. Они интегрировали свою молодость и жизнь в поток этой великой эпохи. Социальный статус женщин постоянно улучшался, самосознание и осознание пробуждения также постоянно усиливается. После долгого периода борьбы на экране стало появляться изображение

«новых женщин», женщины больше не презирались в кино как «активный реквизит», а изображались в качестве «воительниц» и «мучениц». Феодално-патриархальная идеология, традиционная этическая культура «три из четырех добродетелей», «мужняя жена» и «мужской вассал» и другие старые идеи, старая мораль и старая культура боролись с новыми явлениями. После тщательного анализа сюжетов фильмов можно понять, что новые идеи еще только зарождали перемены. Новые женщины рожают новые идеи независимости и равенства, но еще не способны полностью решать проблемы в своей жизни и отвергать социальное давление. У них может быть своя работа или высшее образование, но на фоне того времени им по-прежнему не хватает сил и смелости, чтобы сражаться за свои права в реальности. Они — силуэты настоящих современных женщин, но они все еще не настоящие «новые женщины». Тем не менее несмотря на то, сколько личностной независимости они достигли на экране и в реальной жизни, это событие является позитивной попыткой воплотить идеи феминизма в китайском киноискусстве, которые принесли свои плоды в будущем.

1949 г. — настоящее время — период плюралистических женских образов. После основания Китайской Народной Республики огромная идеологическая гравитационная сила включила кино в официальную систему единого фронта. Изменения в принятии политических решений и политическая обстановка в целом тесно и глубоко повлияли на тенденцию развития китайских фильмов кино с первых дней основания страны. От «фильма о героизме» до «культурно-революционного фильма», а затем до «фильма нового периода», «фильма периода реформы и открытости» и вплоть до настоящего времени, на экране появляются новые персонажи, разнообразные характеры и прогрессивные новые лица. Трудное путешествие «независимых фильмов» — это следы китайского кинематографического опыта. В течение этого периода академические дискуссии по теории женского кино усилились, особенно после того, как отложенные мысли и запреты были нарушены вслед за провозглашением политики реформ и открытости. После периода размышлений и знаний китайское сообщество кинематографистов начало изучать второй «пол» и какую важную роль и позицию он имеет в экранном искусстве.

Новое поколение китайских кинематографистов создало серию историй о росте женщин в эпоху «того времени» и после

переживания «боли культурной революции», таких как «Пять золотых цветков» (1959), «Красный женский отряд» (1960), «Сестры по сцене» (1964), «Ашима» (1964), «Маленький цветок» (1980), «Легенда о горе Тяньтай» (1981), «Город Фурунг» (1986) и т.д. Это фильмы о чистой любви, о горячей молодежи, у которой есть сильная революционная вера. Все без исключения женские образы в этих фильмах больше не являются зависимыми образами или видом мужской привязанности к прошлому, они более вдумчивые, более смелые и способны мыслить самостоятельно. Форма фильмов позволяет в определенной степени избежать ограничений времени и достичь пробуждения самосознания. В этих кинокартинах мужчины по-прежнему занимают главную позицию в сюжетной линии, направляя процесс «выкупа» женщин и участвуя в нем. Хотя это все еще не полностью независимый женский экранный образ, но уже виден значительный прогресс. В 1990-е годы рынок кинопроизводства вступил на путь диверсифицированного развития и реформы системы. Внедрение фильмов наподобие голливудских блокбастеров поразило рынок кассовыми сборами в материковом Китае, но выгода в том, что изображение женского образа больше не упрощается, фон больше не ограничен, и на экране снова появляется много «новых женщин».

Заключение. Таким образом, можно выделить четыре основных периода в развитии женского образа в китайском игровом кино в XX веке, каждый из которых в последующем может быть детализирован еще больше.

1) 1905–1921 гг. – начальный период становления женского образа. За этот период появление и развитие женского образа в игровом кино прошло этапы от полного отсутствия, воплощения абстрактных символов, образа-вассала, зависимого от мужского персонажа, до незаменимой роли с конкретной позицией в фильме.

2) 1922–1937 гг. – период становления полноценного женского образа. В этот период на экране сформировался образ женщины, которая имеет свою важную, целостную и очень определенную позицию в фильме. Женский персонаж является необходимым

для полноценного развития сюжета и теперь уже никогда не выполняет декоративную функцию, несмотря на то, что женский образ на экране все еще определялся мужским персонажем в картине.

3) 1937–1949 гг. – период социальной трансформации женского образа. Под влиянием военного периода сформировался образ женщин, которые активно участвуют в войне сопротивления и стремятся к свободной любви, появились образы «воительниц» и «мучениц», наравне с мужчинами несущие бремя военного времени; впервые на китайском киноэкране формируются идеи независимости и равенства женщин, способных самостоятельно решать проблемы и отвергать социальное давление.

4) 1949 г. – настоящее время – период плюралистических женских образов. Под влиянием политических, экономических, социальных и культурных изменений в Китае на киноэкранах начали появляться очень разносторонние женские образы, которые стали по сути отражением всех этих процессов. Это образы самостоятельных вдумчивых, смелых и способных женщин, соответствующих времени, в котором они живут.

ЛИТЕРАТУРА

1. “中国电影史”钟大丰·舒晓鸣 著 中国广播影视出版社 2014. 226页. – Чжун, Дафэн. История китайского кино / Дафэн Чжун, Сяомин Шу. – Пекин: Изд-во китайского радио и телевидения, 2004. – 226 с.
2. “110年以来的中国电影”刘空 著 北京大学出版社 2016. 672 页. – Лю, К. 110-летие китайского кино / Конг Лю. – Пекин: Пекинский ун-т, 2016. – 672 с.
3. “中国电影艺术史”周星 著 北京大学出版社 2005. 472 页. – Чжоу, С. История китайского киноискусства / Син Чжоу. – Пекин: Пекинский ун-т, 2005. – 472 с.
4. “中国电影文化”戴锦华 著 北京大学出版社 2016-10-01. 600 页. – Дай, Ц. Культура китайского кино / Цзиньхуа Дай. – Пекин: Изд-во Пекинского ун-та, 2016. – 600 с.
5. “现代妇女文学研究”戴锦华 著 北京大学出版社 2016-05-01. 297 页. – Дай, Ц. Исследования современной женской литературы / Цзиньхуа Дай. – Пекин: Изд-во Пекинского ун-та, 2016. – 297 с.
6. “电影批评”戴锦华 著 北京大学出版社 2016-05-01. 296 页. – Дай, Ц. Кинокритика / Цзиньхуа Дай. – Пекин: Изд-во Пекинского ун-та, 2016. – 296 с.
7. “电影杂志”杨小洲 著 北京大学出版社 2011-01-01. 53 页. – Ян, С. Киножурнал / Сяочжоу Ян. – Пекин: Изд-во Пекинского ун-та, 2011. – 53 с.
8. “中国电影史研究专题”李道新 著 北京大学出版社 1995-12-01. 309 页. – Ли, Д. Специальные темы в изучении истории китайского кино / Даосинь Ли. – Пекин: Изд-во Пекинского ун-та, 1995. – 309 с.

Поступила в редакцию 04.05.2020

К проблеме определения понятия «дизайн городской среды» в китайской теории городского дизайна

Тан Цяньцян

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

В статье сделан обзор развития подходов к пониманию и определению городского дизайна и дизайна городской среды в Китае после объявления политики реформы и открытости. Рассмотрены мнения по этому вопросу китайских и зарубежных специалистов. Обозначена проблема неоднозначности толкования терминов «городской дизайн» и «дизайн городской среды» в научной литературе на китайском, русском и английском языках, а также отсутствие единого подхода к их пониманию среди теоретиков и практиков. Выявлено, что профессиональное содержание дизайна городской среды тесно сочетается с городским дизайном и они могут рассматриваться как синонимы. Проанализирован масштаб городского дизайна в современных китайских городах, а также странах Западной Европы и США. На основе анализа существующих в разных странах подходов дано определение термина «дизайн городской среды», примененного для современной китайской теории и практики городского дизайна. Выявлена сфера использования дизайна городской среды, исходя из уровня городского дизайна (мезо- и микроуровни города). Описано предназначение дизайна городской среды. Обозначены факторы, которые влияют на дизайн городской среды в большей степени и его основное предназначение, – культурные, экономические, нормативные и политические.

Ключевые слова: дизайн, городской дизайн, дизайн городской среды, городской дизайн в Китае, дизайн городской среды в Китае.

(Искусство и культура. – 2020. – № 2(38). – С. 56–61)

On the Problem of Defining the Concept of “Urban Environment Design” in the Chinese Theory of Urban Design

Tang Qian Qian

Educational Establishment “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk

The article provides an overview of the development of approaches to understanding and defining urban design and urban environment design in China after the announcement of reform and openness policies. Opinions of Chinese and foreign experts on this issue are examined. The problem of ambiguity in the interpretation of the terms “urban design” and “urban environment design” in the scientific literature in Chinese, Russian and English languages, as well as the lack of a unified approach to their understanding among theorists and practitioners is indicated. It was revealed that the professional content of the design of the urban environment is closely combined with urban design and they can be considered as synonyms. The scale of urban design in modern Chinese cities, as well as in Western Europe and the USA, is analyzed. Based on the analysis of existing approaches in different countries, the definition of the term “urban environment design” is given, which is applicable to modern Chinese theory and practice of urban design. The scope of the urban environment design based on the level of urban design (meso- and micro-levels of the city) is revealed. The purpose of the urban environment design is described. The factors that influence the design of the urban environment to a greater extent and its main purpose are identified – cultural, economic, regulatory and political.

Key words: design, urban design, urban environment design, urban design in China, urban environment design in China.

(Art and Cultur. – 2020. – № 2(38). – P. 56–61)

Адрес для корреспонденции: lrv08@mail.ru – Тан Цяньцян

В настоящее время проблема дизайна городской среды все еще остается сложной. В Китае городское проектирование уже выступает самостоятельной дисциплиной и направлением деятельности, однако дизайн городской среды таковой не стал. Он также не является предметом независимых исследований. Определение дизайна городской среды в стране и за рубежом все еще имеет множество различных пониманий. Нет единого определения дизайна городской среды, существует много разных мнений на этот счет. Много видов знаний и разные понимания в Китае и за рубежом приводит к тому, что изучение дизайна городской среды не может непосредственно начинаться с его однозначной дефиниции, сначала необходимо разобраться в подходах и смыслах. Это составляет первичную проблемную область исследований дизайна городской среды. Отсутствие единого понимания того, что же является дизайном городской среды приводит к путанице как среди исследователей, так и среди практиков. Основное количество исследований касается городского дизайна, чья предметная и проектная деятельность в современной теории более-менее осмыслена и понятна в разных странах мира.

Наиболее значимыми исследователями городского дизайна в Китае являются Ван Цзяньго, Чжоу Цяньчжэн, Цзинь Гуанцзюнь, Ци Кан, Чэнь Чжансян, Сун Цзюньлин, Цянь Сюэсэнь, Ван Дэхуа, У Лянчжан, Хань Вэйцян, Дуань Цзинь Чэнь Минчжу, Джин Гуанджун, Пэн Лисяо и др. Среди русскоязычных авторов вопросами городского дизайна занимались Е.В. Асс, А.В. Иконников, С.О. Хан-Магомедов, В.Т. Шимко, Г.Б. Миневрин, А.В. Ефимов, С.М. Михайлов и др. Среди англоязычных авторов необходимо назвать С. Ситте, Ф. Жиберда, Дж. Якобса, Н. Шульца, Э. Бэкона, К. Линча, Дж. Барнетта, П. Холла, Э. Сааринена, Ф. Гибберда, Дж. Джейкобс, К. Александера, Э. Бэкона, К. Роу, Ф. Кёттера, Д. Гослинга, М.К. Гослинг и др.

Термин «дизайн городской среды» более распространен в русскоязычной среде. Не часто термин «urban environment design» употребляется в англоязычной среде. В Китае этот термин получил малое распространение, что приводит к определенным сложностям соединения научных идей разных стран. Поэтому при проведении исследования в области дизайна городской среды китайские авторы сталкиваются с конкретными трудностями.

Цель статьи – на основе анализа существующих в разных странах подходов дать определение термина «дизайн городской среды», применимый для современной китайской теории

и практики городского дизайна, а также выделить характеристики дизайна городской среды.

Проблема соотношения терминов «городской дизайн» и «дизайн городской среды». Существующая неопределенность среди подходов к пониманию и определению дизайна городской среды говорит о необходимости сначала определить направлений исследования дизайна и проектирования городской среды, а также их взаимосвязь с практикой городского дизайна. Поэтому исследования в данной работе начинаются не непосредственно с городской среды, а с со-исследования близких направлений. Во внимание, в первую очередь, принимается китайский опыт, так как ситуация в разных странах мира может существенно варьироваться.

Был проведен поиск по китайском научным Интернет-системам HowNet и Wiki Academic Website с использованием словосочетания «городской дизайн» и «дизайн городской среды» в качестве ключевых слов. Сравнительный анализ показал, что содержание найденных статей по существу почти не отличаются. Термин «городская среда» часто встречается в статьях, в которых городской дизайн является ключевым словом, в то время как статьи, в которых городской дизайн – ключевое слово, содержат большое количество упоминаний дизайна городской среды, указывая на то, что дизайн городской среды является не отдельным объектом исследования, а концепцией. Большая часть содержания интегрирована с городским дизайном. Самыми ранними датами появления статей, которые показываются по этим двум ключевым словам, были 1951 (городской дизайн) и 1984 годы (дизайн городской среды). Поиск связанных тем, где возникает термин «дизайн городской среды», показывает, что он охватывает широкий спектр областей и имеет характеристики, наиболее тесно связанные с городским дизайном. Согласно анализу по сравнению с дизайном городской среды городской дизайн имеет более раннюю дату появления, и его теория более богата и совершенна.

Анализ материалов в Китае и за рубежом показали следующее.

1) Местными (китайскими) объектами доказательства необходимости проведения уточнения определения являются работы некоторых экспертов и ученых, которые внесли выдающийся вклад в профессию городского дизайнера. Профессор Ван Цзяньго отметил, что городской дизайн в основном включает мезо- и микросодержание проектирования и строительства городской среды [1, с. 1]. В книге «Городской дизайн» Чэня

Минчжу сфера городского дизайна и городского планирования разделена. Городская среда относится к пересечению двух категорий [2, с. 23]. В статье «Обзор дизайна городской среды в Соединенных Штатах» профессор Джин Гуанджун указал, что дизайн городской среды включает в себя экологический дизайн, городской дизайн, архитектурный дизайн, дизайн интерьера и дизайн сада [3, с. 48]. Журнал «Дизайн городской среды (Ued)», который был основан в 2004 году и спонсируется г-ном Пэн Лисяо, издательством «Наука и Технологии Ляонин» и Школой архитектуры университета Тяньцзиня, и является первым профессиональным журналом в Китае, который посвящён изучению городского дизайна, архитектуры и окружающей среды утверждает, что «городской дизайн – это дизайн городской среды».

2) Иностранные материалы, в том числе исследование «Дизайн городской среды», опубликованное Департаментом жилищного строительства и городского развития США в 1983 году, и «Перспективы дизайна городской среды», опубликованные Хьюстонским университетом в 1984 году, включающие некоторые результаты исследований в Соединенных Штатах Америки в 1980-х годах, показывают, что содержание дизайна городской среды соответствует содержанию городского дизайна. Это указывает на то, что городской дизайн является синонимом дизайна городской среды. В статье «Дизайн города: основные этапы исторического развития», написано, что по словам профессора сиднейского университета Джона Лэнга «городской дизайн» и «дизайн городской среды» – это синонимы [4, с. 4].

3) Некоторые известные университеты в США, такие как Гарвардский университет, Университет Пенсильвании, Массачусетский технологический университет, Колумбийский университет и т.д., создали учебные программы по городскому дизайну и присваивают степени MAUD (Master of Arts in Urban Design), MLAUD (Master of Liberal Arts in Urban Design), MCPUD (Mandatory Continued Professional Education in Urban Design), аналогичные курсы имеют многие европейские университеты. Существуют курсы подготовки аспирантов по городскому дизайну [5, с. 79]. В Китае Университет Ухань, Центральная академия изящных искусств, Академия изящных искусств Хэбэй и другие университет, основали колледжи городского дизайна, открыли различные специальности в колледжах городского дизайна, профессиональные курсы по интеграции архитектурного дизайна, городского планирования, городского дизайна и курсы городской среды.

Можно видеть, что профессиональное содержание дизайна городской среды тесно сочетается с городским дизайном и они могут рассматриваться как синонимы. Поэтому исследование дизайна городской среды начинается с городского дизайна. В процессе работы можно привлекать методы и подходы, заимствованные из теории городского дизайна.

Городской дизайн. Путь к определению дизайна городской среды следует начать с современного определения городского дизайна. Теория городского дизайна, сформированная на основе урбанистической практики, является историческим неизбежным результатом взаимодействия людей «сверху вниз» и «снизу-вверх». У разных специалистов есть разные точки зрения и разные определения городского дизайна, которые зависят от принадлежности к конкретной школе, личных ценностей, убеждений и пр.

1. Зарубежная точка зрения. Примерно с 1950-х годов тема городского дизайна поднималась за рубежом. В целом, аспирантура по городскому дизайну, учрежденная Гарвардским университетом в 1960 году, рассматривала современный городской дизайн, ставшей самостоятельной дисциплиной и связанный с планированием, но отличный от архитектуры [6]. С тех пор теория и практика быстро развивались, и сформировались разные понимания и мнения по поводу городского дизайна. Зарубежные страны представляют собой разностороннее понимание теорий архитектуры, планирования, катализаторов, управления и всего целостного процесса. Например, профессор Х. Ширвани отметил, что городской дизайн – это не только городской дизайн красоты, но и одна из главных задач городского планирования. Развитие современной области городского дизайна можно рассматривать как новый подход в широком контексте городской политики. Попытки привить традиционную форму или планирование землепользования [7]. Профессор Дж. Барнетт сказал: «Проектирование городов без проектирования зданий [8]». Профессиональные ученые с архитектурным прошлым (Ситт, Гиббольд, Сааринен и др.) считают, что городской дизайн – это масштабный архитектурный проект. После изучения истории известных в истории человечества городов и наблюдения за современными городами Эдмонд Бэкон считает, что граждане должны совместно создавать красивые города, подчеркивая, что образ города определяется гражданами, и выдвигает оценку, выражение и реализацию трех связей городского дизайна [9]. «Большая Британская Энциклопедия» так определяет современный

городской дизайн: «Городской дизайн относится к концепции городской формы для достижения человеческих социальных, экономических, эстетических и технических целей. Он включает в себя форму, которую может принять городская среда, а также соответствующие профессиональные книги и так далее».

Независимо от того, противоречат ли эти взгляды друг другу или нет, они стали началом ранней теории городского дизайна в Китае и помогли в развитии профессий, связанных с городским дизайном в Китае.

2. Китайская точка зрения. В 1980 году на Пятом конгрессе Китайского архитектурного общества Чжоу Цяньчжэн опубликовал статью под названием «Разработка комплексных городских проектных работ». В статье впервые указывается на необходимость развития разнообразного и интегрированного городского дизайна в Китае в то время [10, с. 14]. Это знаменует собой начало современного городского дизайна Китая в качестве самостоятельного объекта деятельности. С 1990-х годов в китайских городах появились масштабные практики. Международные теории и книги, такие как «Образ города», постепенно переводятся на китайский язык, но, поскольку этапы городского развития Китая и проблемы проектирования отличаются от зарубежных теорий и практик, китайское городской дизайн должен также учитывать местные основы городского проектирования, архитектурного проектирования, городского планирования и междисциплинарных возможностей [11, с. 19]. Постепенно стали появляться результаты исследований соответствующих китайских экспертов (Ван Цзяньго, Цзинь Гуанцзюнь, Ци Кан, У Лянчжан, Хань Вэйцян, Дуань Цзинь и др.), а также сформировались «теория ландшафта города», «теория органичного обновления», «теория общества нового типа» «теория умного города», подходящие для национальных условий Китая. В этом контексте, благодаря передаче концепции и репликации некоторых методов, профессор Ци Кан считает, что городской дизайн – это комплексный проект, оптимизированный после сравнения и анализа различных элементов [12, с. 12]. «Энциклопедия Китая» считает, что целью городского дизайна является создание физической среды определенного пространства для различных видов деятельности людей, включая различные здания, муниципальные объекты, ландшафтный дизайн и т. д., которые должны всесторонне отражать социальные, экономические, городские функции, эстетические и другие требования, что также называют интегрированным средовым дизайном [13].

Определение городского дизайна. В настоящее время Китай в целом рассматривает определение городского дизайна как всеобъемлющую дисциплину, в которой основное внимание уделяется планированию и проектированию, городскому облику, городским функциям и особенно городскому пространству. Академик Ван Цзяньго в 1991 году в книге «Теории и методы современного городского дизайна» и в 2009 году в книге «Городской дизайн» указывал, что определить городской дизайн непросто. В 2010 году он описал городской дизайн: «Проектирование и обустройство формы городского пространства и регионального местоположения должно рассматриваться в качестве ядра городского дизайна, оно должно не только отражать симбиотическое сочетание естественной и искусственной среды, но также отражать интеграцию исторической культуры и реальной жизни, включая измерение времени в целях создания комфортной и приятной, удобной и эффективной, здоровой, красивой, культурной коннотации и художественной городской среды для людей» [1, с. 6].

В ходе работы над статьей был проанализирован масштаб городского дизайна в современных китайских городах. Из-за различий в городах, вызванных неодинаковыми национальными условиями, процесс урбанизации в развитых странах и регионах мира, например, таких как Европа и США, был относительно стабильным и в настоящее время не находится на этапе масштабного расширения. Поэтому в их реалиях существует мало действительно крупных городских проектов развития новых районов и планирования городского пространства. Планировочное содержание городского пространства меньше, и объем городского дизайна также меньше по сравнению с Китаем.

В Китае после объявления политики реформы и открытости, почти 1,4 миллиарда человек переселились в города, что увеличило уровень урбанизации с 17,92% в 1978 году до 60,60% в 2019 году. Можно видеть, что существует огромный спрос на городское строительство, и особые городские и социальные проблемы возникли под таким давлением. Очевидно, что в отличие от западного городского процесса, в этот период китайские градостроительные проекты характеризуются крупным масштабом и широким спектром содержания, часто включающим социально-экономическое развитие, распределение земельных ресурсов и другие аспекты планирования. Таким образом, сфера городского дизайна в Китае и за рубежом различаются, поэтому в дальнейшем исследование будет

нуждаться в уточнении текущей сферы и масштабов городского дизайна в Китае.

Дизайн городской среды. Что касается термина «дизайн городской среды», то обобщив наиболее значимые исследования в этой сфере можно прийти к выводу, что принципиальных различий от городского дизайна не наблюдается. Разница видна только с точки зрения масштаба и уровня города, к которым применяются термины. В доказательство приведем некоторые примеры.

1. В книге «Городской дизайн» профессора Ван Цзяньго отмечается, что существует три уровня городского дизайна: макро (общее городское планирование и дизайн), мезо (уровень района города) и микро (уровень районных участков, небольших пейзажей). Но практика современного городского дизайна в Китае постепенно сузила сферу его деятельности и встала на прагматичный путь. Основная практика и связанное с ней содержание посвящены мезо- и микроаспектам города [1].

2. В книге В.Т. Шимко «Архитектурно-дизайнерское проектирование городской среды» написано: «Городской дизайн» означает совокупность “малых” дизайнов, формирующих по отдельности частные свойства и качества среды: проектирование оборудования городских пространств и процессов от инженерного оснащения до графических композиций в рекламе, их ландшафтную организацию, декоративное оформление, сценографическое осмысление и пр. [14, с. 288].

3. Исследование китайских данных, связанных с дизайном городской среды в Китае, в частности книги «Дизайн городской среды» показало, что практика дизайна в Китае до сих пор не сформулировала определение и уровень дизайна городской среды, также сфера его охвата рассматривается как системная проблема. Тем не менее, анализируя книгу «Дизайн городской среды» Хана Вэйцяна, все выпуски журнала Пэн Лисяо «Дизайн городской среды», докторскую диссертацию Лян Бо «Эстетический анализ и критика современного китайского дизайна городской среды» (защищена в мае 2005 года в Школе архитектуры Центральной академии художеств под руководством профессора Чжан Цимана) и другую литературу, можно сказать, что, хотя определение и сфера дизайна городской среды четко не дефинированы, но объем и суть содержания деятельности, описанного в этих материалах, в основном находится на микроуровне города.

На основе анализа приведенных выше данных и исходя из фактической ситуации, когда объем проектов городского дизайна в

контексте городского развития и трансформации в Китае в последние годы постепенно сокращается, можно сделать вывод о том, что область исследования дизайна городской среды находится на мезо- и микроуровнях города, то есть затрагивает проблемы на уровне городских районов, кварталов, улиц, площадей и уличной мебели, зданий, дорог, мостов, скульптур, зеленых зон и других сооружений.

Заключение. Суммируя подходы к пониманию дизайна городской среды, автор предлагает следующее определение дизайна городской среды и выделяет некоторые его характеристики.

Дизайн городской среды – это творческая проектная деятельность, а также результат этой деятельности, связанные с проектированием и созданием функциональной и эстетической окружающей среды на мезо- и микроуровне города, учитывающие гуманистические и природные условия, уровень эмоциональной удовлетворенности людей и их футуристические ожидания.

Сфера применения относится к мезо- и микроуровням города, таким как районы, улицы и зеленые насаждения, общественные пространства и здания, городская скульптура и малые архитектурные формы, небольшие пейзажи и т.д.

Дизайн городской среды предназначен для достижения общего и местного здоровья городской среды, удовлетворения функциональных и эстетических текущих потребностей населения, а также удовлетворения футуристических ожиданий людей о городской среде. Основной задачей является создание функциональной и красивой городской среды для людей.

Значимые факторы, которые влияют на дизайн городской среды в большей степени, – культурные, экономические, нормативные и политические.

ЛИТЕРАТУРА

1. 王建国. 《城市设计》第三版. 南京. 东南大学出版社. 2010年. 共300页 (2). – Ван, Цзяньго. Городской дизайн [3-е изд.] / Цзяньго Ван. – Нанкин: Изд-во Юго-Восточного ун-та, 2010. – 300 с.
2. 陈明竺. 《都市设计》. 台湾. 創興出版社. 1992年. 共312页. – Чэнь, Минчжу. Городской дизайн / Минчжу Чэнь. – Тайвань: Изд-во Chuangxing, 1992. – 312 с.
3. 金广君. 《美国城市环境设计概述》. 北京. 《国际城市规划》杂志. 1992年. С. 48–54. – Джин, Гуанджун. Обзор американского городского экологического дизайна / Гуанджун Джин // Журнал «Международное городское планирование». – Пекин. – 1992. – С. 48–54.
4. Михайлов, С.М. Дизайн города: основные этапы исторического развития / С.М. Михайлов, А.С. Михайлов, Н.М. Надыршин // Вестн. ОГУ. – 2014. – № 5 (166). – С. 4–9.
5. 白瑾. 《浸淫都市设计三十载——论述美国城市设计教育的演变》. 台湾. 《建筑师》杂志. 1993年. – Бай, Джин. Тридцать лет погружения в урбанистический дизайн – обсуждение эволюции американского урбанистического образования / Джин Бай // Журнал «Архитектор». – Тайвань. – 1993. – С. 76–82.

6. 亚洲地区高等教育中城市设计专业教育及启示-2019年教育文档. <https://wenku.baidu.com/view/7f1549203a3567ec102de2bd960590c69ec3d88d.html?from=search>. – Градостроительное образование в высшем образовании в Азии и его просветительские документы до 2019 года. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://wenku.baidu.com/view/7f1549203a3567ec102de2bd960590c69ec3d88d.html?from=search>. – Дата доступа: 01.03.2020.

7. Shirvani, Hamid. The Urban Design Process / Hamid Shirvani. – New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1981. – 192 p. – Ширвани, Х. Процесс городского дизайна / Х. Ширвани. – Нью-Йорк: Компания Ван Ностранд Рейнхольд, 1981. – 192 с.

8. Barnett, J. Urban Design as Public Policy / J. Barnett. – New York: Architectural Record Book, 1974. – 200 p. – Барнетт, Дж. Городской дизайн как государственная политика / Дж. Барнетт. – Нью-Йорк: Architectural Record Book, 1974. – 200 с.

9. 埃德蒙·N·培根, 《城市设计》, 北京, 中国建筑工业出版社, 2003年, 共325页. – Бэкон, Э.Н. Дизайн городов / Э.Н. Бэкон. – Пекин: Китайская пресса строительной промышленности, 2003. – 325 с.

10. 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.

11. 彭韵洁, 《城市设计教育研究》, 南京, 东南大学建筑学院, 2006年, 共211页. – Пэн Юньцзе, Исследования в области городского дизайна / Юньцзе Пэн. – Нанкин: Школа архитектуры, Юго-восточный ун-т, 2006. – 211 с.

12. 齐康, 《城市形成和城市设计》, 《城市规划汇刊》杂志, 上海, 同济大学, 1987年. С. 11–15. – Ци, Кан. Формирование города и городской дизайн / Кан Ци // Журнал «Городское планирование». – Шанхай: Ун-т Тунцзи. – 1987. – С. 11–15.

13. 中国大百科全书总编辑委员会, 《中国大百科全书, 建筑、园林、城市规划卷》, 北京, 中国大百科全书出版社, 1993年, 共74卷. – Энциклопедия Китая, Архитектура, Сад, Городское планирование: в 74 т. – Главная редакция Китайской энциклопедии. – Пекин: Китайская энциклопедическая пресса, 1993. – С. 72.

14. Шимко, В.Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование городской среды / В.Т. Шимко. – М.: Архитектура-С, 2006. – 382 с.

Поступила в редакцию 04.05.2020

Идеи философии музыки в культурологическом дискурсе Т. Адорно, Ж. Делеза, М. Хайдеггера

Соколовская М.М.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия музыки», Минск

Статья посвящена изучению проблем философии музыки в контексте культурологии XX века. Предложено наиболее общее понимание научной проблематики философии музыки, музыкальной эстетики. Перечислены значимые исследования второй половины XX века в области музыкальной эстетики. Тексты выдающихся западноевропейских философов (Т. Адорно «Философия новой музыки», Ж. Делез «Складка. Лейбниц и барокко», М. Хайдеггер «Исток художественного творения») осмысливаются в качестве источников философской мысли о музыке. Воспроизводятся авторские концепции смыслов музыки. Т. Адорно акцентирует внимание на соотносительности музыки и социума, пишет о прямых аналогиях между ними. У Ж. Делеза обнаруживаем рассуждения о связи барочной музыки с монадологией Г.В. Лейбница. М. Хайдеггер высказывается о музыкальном искусстве в контексте философии художественного творчества. В работах исследователей обосновывается идея о том, что актуальные значения, а также сущность музыкального искусства во многом зависят от самой почвы культуры, обусловлены такими ее проявлениями, как ментальность, сформировавшаяся картина мира, целостные социально-психологические состояния, антагонизмы индустриального общества. Художественное произведение открыто для восприятия, однако ожидает от человека огромной внутренней работы себе навстречу.

Ключевые слова: философия, музыка, эстетика, культура, искусство, общество, барокко, гармония, игра, бытие, творение, картина мира.

(Искусство и культура. – 2020. – № 2(38). – С. 62–66)

Ideas of the Philosophy of Music in the Cultural Discourse of T. Adorno, J. Deleuze, M. Heidegger

Sokolovskaya M.M.

Educational Establishment "Belarusian State Academy of Music", Minsk

The article dwells upon the study of the problems of music philosophy in the context of the twentieth-century cultural studies. A most general understanding of the scientific problems of the philosophy of music and musical aesthetics is proposed. Significant studies of the second half of the twentieth century in the field of musical aesthetics are listed. The texts of prominent Western European philosophers (T. Adorno "The Philosophy of New Music", J. Deleuze "Fold. Leibniz and Baroque", M. Heidegger "The Source of Artistic Creation") are interpreted as sources of the philosophical thought about music. The author's concepts of the meanings of music are reproduced. T. Adorno focuses on the correlation of music and society, writes about direct analogies between them. J. Deleuze presents reasoning about the connection of baroque music with the monadology of G.V. Leibniz. M. Heidegger speaks about musical art in the context of the philosophy of art. The researchers substantiate the idea that the current values, as well as the essence of musical art, largely depend on the very soil of culture, due to its manifestations such as mentality, the shaped picture of the world, the integral social and psychological states and antagonisms of the industrial society. The work of art is open to perception, but expects a huge internal work from the person to encounter it.

Key words: philosophy, music, aesthetics, culture, art, society, baroque, harmony, game, being, creation, picture of the world.

(Art and Cultur. – 2020. – № 2(38). – P. 62–66)

Адрес для корреспонденции: bloob.fish@inbox.ru – М.М. Соколовская

Предпринятое в статье исследование идей философии музыки в культурологическом дискурсе Т. Адорно, Ж. Делеза, М. Хайдеггера соответствует исканиям современной гуманитарной мысли, ее приоритетной ориентации в направлении обнаружения новых междисциплинарных подходов к изучению проблем музыкального искусства.

Цель статьи – актуализировать смыслы музыки, содержащиеся в западноевропейской философии XX в. (на примере работ Т. Адорно, Ж. Делеза, М. Хайдеггера).

Проблемное поле философии музыки. Философия музыки представляет собой область междисциплинарного знания, сформировавшуюся на стыке философии, эстетики, музыкознания и культурологии. Философия музыки в области музыкального искусства конкретизирует традиционный вопрос философии об отношении мышления к бытию. Музыкальное искусство выступает преимущественно как объект философского анализа: исследуются сложные корреляции музыки с действительностью, осмысливается отображение в ней различных граней бытия. Музыка предстает как модель универсума, структура в определенном пространственно-временном континууме. В логике музыкальных форм обнаруживают аналогии с логикой и порядком мироустройства. В закономерностях музыкального развития усматривают возможность передавать стихию становления самого жизненного процесса (А.Ф. Лосев). Выявляются основы социальной организации людей (Т. Адорно). Музыка обнаруживает также способность художественно обобщать многообразные звуковые проявления мира, существующие в реальности хаотично и разрозненно.

Музыка может быть продуктивно понята как организация энергии проживаемого времени или осмысливаться в качестве формы духовной культуры, механизма, приводящего в движение общие ментальные структуры. Порождающие конструкции в музыке – носители культурно обусловленных смыслов – пребывают вне грамматики тональной музыки, равно как и вне отрицания грамматики в музыке атональной, вне членения шумового пространства на звуки. Такого рода конструкции – то, больше чего нельзя помыслить (К. Леви-Стросс).

Философия музыки тесно соприкасается с эстетикой музыки, имеющей как и музыковедческая наука, объектом изучения музыкальное искусство, апеллирующей к состоявшимся

фактам музыкальной культуры. Вместе с тем своеобразие и оригинальность музыкальной эстетики заключаются в том особом ракурсе исследования музыки, который в полной мере присущ музыкально-эстетической истории и теории. Определяется специфика музыки как отдельного самостоятельного вида искусства, выявляется проблема своеобразия ее представлений, эмоций и ассоциаций, особого выразительного языка. В музыкальной образности обнаруживаются характерные, типические возможности именно этого искусства, но также и общие художественные закономерности. Изучается духовно-практическое воздействие музыки. Рассматриваются вопросы музыкального творчества, восприятия, особенности эстетического вкуса, идеала, способности, талант, гений в музыке.

Изучение музыкально-эстетической мысли имеет глубокие традиции (работы С. Раппопорта, Ю. Кремлева, А. Фарбштейна, В. Лукьянова, А.Ф. Лосева, С. Маркуса, В. Шестакова, А. Рогова, Т. Чередниченко). В 1960–1980-х гг. была создана серия из восьми книг «Памятники мировой музыкально-эстетической мысли» (Античная музыкальная эстетика; Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения; Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков; Музыкальная эстетика стран Востока; Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков; Музыкальная эстетика Франции XIX века; Музыкальная эстетика Германии XIX века: в 2 книгах). Обобщив результаты этого коллективного исследования, В. Шестаков издал работу «От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века». Книга стала своеобразным откликом на вышедшую ранее монографию Д. Золтаи «Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля». Начиная с 1990-х г., в Белорусской государственной академии музыки на кафедре социально-гуманитарных дисциплин читается курс «Философия музыки» (инициатива доктора философских наук, профессора А.Б. Ладыгиной). Современная проблематика философии музыки находится в зоне внимания преподавателей кафедры.

Социология музыки Т. Адорно. Исследование проблем философии музыки XX в. связано с необходимостью их детальной теоретико-методологической проработки. В трудах Т. Адорно предложены некоторые подходы, позволяющие осмыслить динамику музыки по аналогии с основными

направлениями развития капиталистического общества. Музыка объективно выражает социальные противоречия, посредством организованного отсутствия смысла она опровергает смысл организованного общества. Музыка воплощает в себе общественный строй, одновременно отрицая его. Подлинное искусство, искусство абсурда, считает Адорно, воспроизводит деструктивные тенденции общества. Оно оппозиционно по отношению ко всему устойчивому и традиционному. Искусство, связанное с позитивными общественными процессами, функционально и является достоянием обывателя. Оно заменимо, как и все, что функционирует.

Новая музыка резко пресекает всякую коммуникативность, пренебрегает ею, абсолютно не нуждается в одобрении публики. Первые исполнения произведений А. Берга, И. Стравинского, как утверждает Адорно, вызвали у слушателей шок, который вовсе не был внешней реакцией на творчество, но производился музыкой внутри себя самой. Шок, страх – знаки сомнения в позитивности существующего, свойства исторически сложившегося языка музыки. Музыка свидетельствует о катастрофе.

Композитор живет в управляемом и контролируемом мире. Для того чтобы постичь мир, а также повлиять на него, он погружается в реальность, изнутри воспринимая все ее кризисные состояния. Стремясь воспроизвести мир, использует тот же отчужденный язык, в котором этот мир себя выражает. Техника композиторского письма в сериальной музыке вполне сопоставима с промышленным производством – та же бесцеремонность в обращении с материалом. Субъект музыкального творчества, в соответствии с апробированной технологией, претворяет те приемы манипулирования со звуком – материалом музыки, которые отражают формы промышленного производства и общественного принуждения. Произведение современного музыкального искусства, полагает Адорно, в значительной степени сконструировано его создателем. В нем отсутствуют даже такие, по-видимому универсальные, категории, как вопрос и ответ, равно как элементы напряжение – разрешение, подъем – спад. По мнению Адорно, многие талантливые композиторы отвлекаются от творческого процесса, поскольку в условиях сложившегося рынка музыкальных услуг вынуждены ориентироваться на потребительский спрос. Музыкальное произведение все

больше превращается в коммерческий продукт. Индустрия культуры, система товарно-денежных отношений в сфере благ культуры (маркетинг культуры) противоположны и, в конечном итоге, глубоко враждебны искусству.

Особого внимания заслуживает работа Т. Адорно «Философия новой музыки», ее фрагмент – «Стравинский и реставрация» [1]. Адорно обнаруживает в музыке Стравинского образцы психотического поведения [1, с. 277]. О балете «Сказка о беглом солдате и черте» он высказывается так, что вряд ли найдется какой-нибудь шизофренический механизм из разбираемых психоанализом, у которого не было бы в балете убедительнейшего эквивалента. У отчуждения музыки от субъекта при ее одновременной соотнесенности с телесными ощущениями есть аналог в бредовых физических ощущениях больных, воспринимающих собственное тело как чужое. Адорно пишет о шизоидном расщеплении эстетических функций в балете Стравинского.

Ж. Делез о связи барочной музыки с монадологией Лейбница. Для изучения актуальных проблем философии музыки важное культурологическое значение имеет понимание Ж. Делезом барочного стиля в музыке. В исследовании «Складка. Лейбниц и барокко» [2] Делез пишет о двойственности искусства барокко. Одному из самых сильных впечатлений от восприятия архитектуры барокко способствует разительный контраст, «разрыв» между экстерьером, чрезмерной выразительностью фасада здания, и интерьером, безмятежностью и замкнутостью его покоя (комнаты без окон и дверей, но с зеркалами). Два этажа барочного дома уподобляются миру вещей (нижний отведен для приемов гостей) и миру идей Платона. Соответственно, барочный мир гармонично организуется сообразно этим двум векторам – погружение в глубины (телесность) и порыв в небеса (душа). Гармония в музыке трактуется как вертикальная письменность, выражающая горизонтальную линию. Жизнь подобна книге по музыке, которую читают последовательно или горизонтально, когда поют – но душа поет «сама собой», потому что вся табулатура книги начертана в ней вертикально, «с самого начала существования души» [2, с. 231–232]. Когда барочный дом становится музыкой, вертикальная гармония аккордов подчиняет себе гармонию горизонтальную, линию мелодии.

Существуют точные аналогии между гармонией барочной музыки и основанной на тех же принципах лейбницианской гармонией

монад. Все монады отражают одну и ту же Вселенную, не существующую за границами их выражения. Поскольку такие простые субстанции всегда проявляют один и тот же мир, они будут находиться в состоянии вечной гармонии между собой, будут солидарными, какими бы замкнутыми не казались. «Они монады, а не монашки». Одновременно каждая монада все-таки обособлена, интериорна. Верхний этаж барочного дома начинает включать в себя вертикальные гармоничные монады, интериорные аккорды, и между этими аккордами обязательно наличествует соответствие или согласованность. Мир и тексты запечатлены в аккордах.

Ж. Делез, как представляется, демонстрирует определенное понимание возможностей гомофонно-гармонической музыки. Музыка обладает способностью претворять в себе научную картину мира, общекультурные параметры сознания. Трудно предположить, что звуковая реальность дает более основательные инструменты познания мира в сравнении с теми, которыми располагают наука и логическое мышление. Однако музыку вполне можно рассматривать если не как замену научного познания, то как эпистемологическую метафору [3]. Произведение музыкального искусства может отсылать к некоторым явлениям, присущим культурной парадигме, тенденциям, которые отражают аналогии, например, в науке, философии, самом укладе жизни людей. Такого рода узнаваемая тенденция эпохи барокко – наличие в ней активного игрового начала («мировая игра»). Делез пишет о том, что гармония монад – согласованность, «концертация». Совпадение ли, но многие музыканты предпочитают высказываться о барочной музыке именно как о «концертном» стиле. Концерту, широко известно, свойственна состязательность, которая как раз и определяет сугубо игровое поведение в музыке. Понятие игры, действительно, в XVII в. распространяется не только на искусство, но и науку, философию, даже судебную практику [4].

Философия искусства М. Хайдеггера. М. Хайдеггер в работе «Исток художественного творения» [5] обосновывает суждение о том, что если философия стремится к истине о мире, то произведение искусства уже содержит ее внутри себя, в искусстве истина обретает свое подлинное существование. В художнике заключается исток творения, но и наоборот – именно творение допускает, чтобы художник осуществился, состоялся как мастер своего дела. Хайдеггер обращает

внимание на вещьность творения (в музыке – это акустическое звучание). То иное, что присуще творению сверх вещиности, и составляет его художественность. Творение самоценно и самодостаточно. Путь к определению вещиной действительности художественного произведения пролегает не от вещи, первообразу к творению, но через творение к вещи. Искусство раскрывает свойственным ему способом истинное бытие вещей (в пример приводится картина В. Ван Гога «Башмаки»). Устроение истины вовнутрь художественного творения есть воспроизведение такого сущего, которого до сих пор еще не было и никогда уже не будет. Когда истина полагает себя вовнутрь творения, она проявляется. Бытие истины внутри творения и есть красота.

Искусство, в том числе и музыкальное, является нам лишь постольку, поскольку остается неизъясненным. Онтологический парадокс искусства заключается в том, что оно скрывает, утаивает стихию бытия, смыслы жизни, вне языка искусства вообще невыразимые. Искусство – то, что дожидается нас, чтобы мы чутко мыслили ему навстречу. Художественное произведение откроется пропорционально сделанному человеком усилию, ответит на те вопросы, которые ему будут заданы. Ведома ли нам сущность истока, внимаем ли мы ей? Или же в нашем отношении к искусству привыкли опираться только на образование, выученное знание былого? Есть ли смысл, внутреннее содержание во всех этих разговорах о бессмертных творениях искусства и о вечной ценности искусства? Или это недодумываемые до конца обороты речи, тогда как искусство вместе со всею своей сущностью отпрянуло и уклонилось в сторону от человека? Художественное творение молчит, укрывает то, что пробуждает в нас робость перед всем тем, что не дает ни планировать себя, ни управлять собою [6].

Переживания, утверждает Хайдеггер, – стихия, в которой искусство гибнет. Необходимо достичь совершенно иной сферы, в которой становилось бы искусство. Музыку нельзя осмысливать в терминах психологии искусства (ассоциации, эмоции, художественные представления и образы). Она должна стремиться к изживанию «лирики чувств» (П. Сезанн). Во второй половине XIX – XX в. против застоя романтизма в музыке выступали также Э. Ганслик, И. Стравинский, А. Шенберг, Т. Адорно, А.Ф. Лосев.

Заключение. Таким образом, обобщающая мысль о музыке, безусловно, содержится

в работах представителей западноевропейской философии XX в. Отдельные высказывания Т. Адорно и Ж. Делеза свидетельствуют о том, что музыка понимается ими в тесной связи с феноменами более общего порядка, такими как господствующая ментальность, сложившаяся картина мира, целостные психологические состояния и уровень цивилизационного развития общества. Данное понимание находится в поле, сопряженном с вопросами культурологического знания. Можно, в качестве примера, обратиться к тональной музыке, в которой отношения между звуками долгое время подтверждали нравственный, идеологический и социальный мир, удостоверяли систему культурных норм, символов, ценностей и ориентаций.

Работы М. Хайдеггера посвящены изучению не проблем культуры, но человека в культуре. Согласно его мнению, музыкальное творение открыто, разомкнуто во времени и пространстве, представляет собой настойчивое вопрошание. Постигание смыслов музыки во многом зависит от самого воспринимающего субъекта, его тезауруса, «горизонта понимания» (Э. Гуссерль), интенциональность — направленность сознания на предмет искусства — определяет акт художественного восприятия. Произведение

музыкального искусства, музыкальная форма так или иначе ориентированы на некоторое распредмечивание, декодирование значений. Субъективные ожидания от восприятия музыки, чувства удовольствия—неудовольствия, радости—разочарования, опосредованно влияют на содержание музыкального произведения, его характер. Интерпретируя произведение, мы тем самым воссоздаем, восстанавливаем его, позволяем ему сбыться, осуществиться. Для Хайдеггера выяснение способа бытия музыкального произведения — важнейший вопрос онтологии искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно, Т. Философия новой музыки / Т. Адорно; пер. с нем. Б. Скуратова, вступ. ст. К. Чухрова. — М.: Логос, 2001. — 352 с.
2. Делез, Ж. Складка. Лейбниц и барокко / Ж. Делез; общ. ред. и послесл. В.А. Подороги; пер. с фр. Б.М. Скуратова. — М.: Логос, 1997. — 264 с.
3. Эко, У. Открытое произведение / У. Эко; пер. с ит. А.П. Шурбелева. — СПб.: Симпозиум, 2006. — 412 с.
4. Кривцун, О.А. Эстетика: учебник для вузов / О.А. Кривцун. — М.: Аспект Пресс, 1998. — 429 с.
5. Хайдеггер, М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер // Работы и размышления разных лет / сост., пер., вступ. ст., примеч. А.В. Михайлова. — М.: Гнозис, 1993. — С. 47–116.
6. Хайдеггер, М. Исток искусства и предназначение мысли / М. Хайдеггер // Работы и размышления разных лет / сост., пер., вступ. ст., примеч. А.В. Михайлова. — М.: Гнозис, 1993. — С. 280–292.

Поступила в редакцию 13.03.2020

Генезіс культурна-адукацыйнай дзейнасці краязнаўчых музеяў Беларусі

Бамбешка І.І.

Установа адукацыі “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў”, Мінск

Ключавымі тэндэнцыямі сучаснай сацыякультурнай сітуацыі з’яўляюцца, з аднаго боку, універсалізацыя культурнага жыцця, перагляд сацыякультурных норм і каштоўнасцей, а з другога – працэс рэгіяналізацыі і глабалізацыі. Гэта надае асаблівае гучанне пытанням вывучэння, захавання і актуалізацыі гісторыка-культурнай спадчыны сродкамі культурна-адукацыйнай дзейнасці краязнаўчых музеяў як самага масавага сегменту музейнай сеткі Беларусі. Культурна-адукацыйная дзейнасць як адзін вядучых накірункаў музейнай дзейнасці, з дапамогай якога рэалізуецца функцыя адукацыі і выхавання, эвалюцыяніравала паралельна з музеямі. У артыкуле здзейснена спроба акрэсліць этапы культурна-адукацыйнай дзейнасці краязнаўчых музеяў Беларусі. Тэрміналогія, якая выкарыстоўвалася для абазначэння ўзаемадзеяння музея з яго аўдыторыяй, стала крытэрыем для характарыстыкі і вызначэння этапу культурна-адукацыйнай дзейнасці. Аўтар прыйшла да высновы, што на працягу кожнага з этапаў рэалізоўвалася пэўная мадэль зносінаў паміж краязнаўчым музеям і яго аўдыторыяй. Былі вылучаны наступныя мадэлі: асветніцкая (1850-я – канец 1920-х гг.), прапагандысцкая (канец 1920-х – 1960-я гг.), інфармацыйная (1960-я – канец 1980-х гг.) і камунікатыўная (канец 1980-х гг. – сённяшні час).

Ключавыя словы: краязнаўчы музей, функцыя адукацыі і выхавання, культурна-адукацыйная дзейнасць, музейная аўдыторыя.

(Искусство и культура. – 2020. – № 2(38). – С. 67–71)

Genesis of the Cultural and Educational Activities of Local History Museums in Belarus

Bambeshka I.I.

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

The key trends in the current social and cultural situation are, on the one hand, the universalization of cultural life, the revision of social and cultural norms and values, and on the other, the process of regionalization and globalization. This attaches particular importance to the study, preservation and updating of historical and cultural heritage through the cultural and educational activities of local history museums as the most massive segment of the museum network of Belarus. Cultural and educational activity as one of the leading areas of museum activity, due to which the function of education and upbringing is carried out, developed in parallel with museums. The article attempts to highlight the stages of the cultural and educational activities of local history museums in Belarus. The terminology used to indicate the interaction of the museum with its public has become a criterion for characterizing and determining the stages of cultural and educational activities. The author came to the conclusion that at each stage a concrete model of interaction between the museum of local lore and its public was implemented. The following models were identified: the enlightening (1850s – late 1920s), the propaganda (late 1920s – 1960s), the informative (1960s – late 1980s) and the communicative (late 1980s years – present time).

Key words: museum of local lore, function of education and upbringing, cultural and educational activities, museum public.

(Art and Cultur. – 2020. – № 2(38). – P. 67–71)

Сучасная культурная сітуацыя вызначаецца шэрагам процілеглых працэсаў. Па-першае, гэта працэсы глабальнай інтэграцыі. Яны характарызуюцца нівеліраваннем нацыянальнай і лакальнай культуры, ставяць пад пагрозу захаванне індывідуальнасці і прыводзяць да т.зв. крызісу ідэнтычнасці. Па-другое, пераадоленне крызісу культурнай ідэнтыфікацыі звязана з неабходнасцю

захавання лакальнай своеасаблівасці, якая выклікае разнастайнасць і поліцэнтрнасць культурнай прасторы інфармацыйнага грамадства. Паколькі пачуццё ідэнтычнасці грунтуецца на засваенні нацыянальнай гісторыка-культурнай спадчыны, то пераадоленне крызіснай сітуацыі магчыма з яе дапамогай. Не апошняя роля ў працэсе захавання і трансляцыі нацыянальнай

гісторыка-культурнай спадчыны належыць музей, у значнай ступені – краянаўчым, якія займаюць дамінуючае месца ў структуры айчыннай музейнай сетцы. Менавіта краянаўчы музей можа рэалізаваць місію культурнага, духоўнага, навуковага і прадстаўнічага цэнтра рэгіёна ці пэўнай мясцовасці. Яго дзейнасць па вывучэнні, захаванні і актуалізацыі карэннай самабытнай культуры, з аднаго боку, дапамагае мясцоваму насельніцтву захоўваць этнакультурную ідэнтычнасць, а з другога – прэзентуючы культуру іншых этнасаў, фарміруе міжкультурны дыялог. Сучасная музейная разглядае краянаўчы музей як сацыякультурны інстытут, які займае сваю нішу ў сацыякультурным асяроддзі і галоўным маркерам гэтага з’яўляецца яго культурна-адукацыйная дзейнасць. Перамены ў назве гэтай формы музейнай дзейнасці сведчаць аб эвалюцыі розных пунктаў гледжання на музей і яго месца ў грамадстве.

Праблематыка, якая мае дачыненне да нашага даследавання, знайшла адлюстраванне ў шэрагу публікацый айчынных аўтараў. Так, рэтраспектыўны характар маюць асобныя артыкулы А.А. Гужалоўскага, В.С. Курылёнак, В.У. Мірончык, у якіх аўтары аналізуюць станаўленне культурна-адукацыйнай дзейнасці музеяў Беларусі ўвогуле, закранаючы пытанні фарміравання практыкі работы з аўдыторыяй у мясцовых музеях. Асобныя аспекты сучаснага стану культурна-адукацыйнай дзейнасці музеяў рэспублікі раскрываюцца ў публікацыях І.Б. Лапцёнак. Разам з тым гістарыяграфічны аналіз дазваляе канстатаваць, што пытанні станаўлення культурна-адукацыйнай дзейнасці краянаўчых музеяў і яе генезісу не былі тэмай спецыяльных даследаванняў.

Мэта артыкула – вызначыць этапы фарміравання культурна-адукацыйнай дзейнасці краянаўчых музеяў Беларусі.

Перадумовы фарміравання культурна-адукацыйнай дзейнасці краянаўчых музеяў Беларусі. У гісторыі музейнай справы Беларусі рэалізацыя ідэі аб адукацыйным прызначэнні і даступнасці музея была звязана са стварэннем першых вучэбных музеяў у 1770-х гг. пры Полацкім езуіцкім калегіюме і Гродзенскай медыцынскай школе. У канцы XVIII – пачатку XIX ст. асобныя прыватныя калекцыі (калекцыі І. Храптовіча, братаў К. і Е. Тышкевічаў і некаторых іншых) становяцца даступнымі для пэўных катэгорый наведвальнікаў. Паступова колькасць даступных музейных збораў павялічваецца.

У першай палове XIX стагоддзі з’яўляюцца і першыя спробы тэарэтычнага асэнсавання сутнасці музея, якія ўвасобіліся ў распрацоўцы праектаў стварэння нацыянальнага музея

і адлюстравалі новы погляд на музей як фактар развіцця навукі, адукацыі, асветы. Азначаныя працы былі падрыхтаваны сябрамі румянцаўскага гуртка Б. Віхманам, Ф. Адэлунгам, беларускім паэтам і публіцыстам Т. Занам [1–3]. Пералічаныя аўтары прадстаўлялі музей як цэнтр канцэнтрацыі значнага комплексу прадметаў, якія дакументавалі гістарычныя, эканамічныя, культурныя і іншыя працэсы, з шырокімі навукова-даследчымі і асветнымі функцыямі. Грамадскае прызнанне адукацыйнай ролі музея таксама праявілася ў стварэнні вучэбных музеяў пры навучальных установах розных узроўняў у Віцебску, Магілёве, Мінску, Горы-Горках. Такім чынам, у Беларусі паступова фарміраваўся погляд на музей як адукацыйны цэнтр рэгіёна, а разам з тым і дзейнасць па абслугоўванні аўдыторыі. Яна таксама эвалюцыяніравала, што дазваляе вылучыць некалькі этапаў у яе развіцці. Для кожнага з іх была характэрна ўласная мадэль успрыняцця музея і яго функцый грамадствам і ўладнымі структурамі. Дынаміка мадэляў з’яўляецца асновай для перыядызацыі культурна-адукацыйнай дзейнасці музея. У якасці крытэрыя для вылучэння этапаў і адпаведных мадэляў была выкарыстана тэрміналогія, якая абазначала ўзаемадзеянне музея з яго аўдыторыяй.

Асветніцкая мадэль культурна-адукацыйнай дзейнасці музея. Першаму этапу культурна-адукацыйнай дзейнасці музея, які быў абмежаваны 1850-мі – другой паловай 1920-х гг., адпавядае асветніцкая мадэль. Яна заснавана на адносінах да музея як да дэмакратычнага па сваёй прыродзе інстытута. Менавіта ў гэты перыяд адбываецца станаўленне сеткі агульнадаступных музеяў пры рэгіянальных дзяржаўных установах (губернскіх статыстычных камітэтах), пры навуковых таварыствах. Многія з іх сталі правобразам краянаўчых музеяў па прычыне сваёй комплекснасці і імкненні дакументаваць развіццё акрэсленай тэрыторыі. Фарміруецца спецыяльны накірунак дзейнасці краянаўчых музеяў па рабоце з наведвальнікамі. Крыніцы сведчаць аб наладжанай рабоце з аўдыторыяй у Віленскім музеі старажытнасцей, які быў створаны ў 1855 г. Штогод з музеем знаёмілася некалькі тысяч чалавек, а ў 1862 г. колькасць наведвальнікаў дасягнула 10 360 чалавек [4, с. 35]. Такая запатрабаванасць музея ў наведвальнікаў вымусіла яго кіраўніцтва вылучыць спецыяльнага супрацоўніка, які даваў тлумачэнні.

Меншай папулярнасцю ў наведвальнікаў карысталіся музеі пры губернскіх статыстычных камітэтах, якія ствараліся без выразна акрэсленых мэтаў, у тым ліку і ў галіне ўзаемадзеяння з аўдыторыяй. Наведванне гэтых музеяў было магчыма толькі пры

наяўнасці спецыяльнага кіраўніцтва губернскага статыстычнага камітэта, у сувязі з чым сярод наведвальнікаў пэўны час пераважалі навукоўцы і даследчыкі. Не спрыялі павелічэнню наведвальнікаў і невялікія экспазіцыйныя плошчы названых музеяў. Таму пашырэнне музеяў у Віцебску ў 1894 г. і Магілёве ў 1898 г. адразу выклікала павелічэнне аўдыторыі [5, с. 10].

Статуты царкоўна-археалагічных камітэтаў сведчаць аб імкненні іх стваральнікаў распаўсюджваць у грамадстве гісторыка-археалагічныя веды праз музейныя экспазіцыі, выставы, публічныя чытанні, што і было рэалізавана. Так, функцыі экскурсавода ў Віцебскім царкоўна-археалагічным музеі выконваў выкладчык духоўнай семінарыі М.М. Багародскі. Ён жа з семінарыстаў арганізаваў гурток, які цесна супрацоўнічаў з царкоўна-археалагічным камітэтам і музеем [6, с. 7]. Падобная сітуацыя назіралася і ў іншых царкоўна-археалагічных музеях.

Важнае адукацыйнае значэнне музея адзначалася многімі педагогамі таго часу (М.В. Наварускім, Я.М. Медынскім і інш.). У канцы XIX ст. музей разглядаўся як адзін з самых дзейсных сродкаў пераадолення крызісу адукацыі, паколькі дазваляў вывучаць асяроддзе на падставе рэальных узораў, сканцэнтраваных у музеі. Музеі пачалі актыўна супрацоўнічаць са школай, уключацца ў сістэму пазашкольнай адукацыі, якая атрымала шырокае развіццё і ў многіх еўрапейскіх краінах. Галоўнай яе ідэяй была арганізацыя культурна-асветніцкай работы сярод дарослага насельніцтва. Так, вялікую цікавасць у жыхароў Гродзенскай губерніі выклікаў краязнаўчы па змесце музеяў, які былі адкрыты мясцовым педагогічным таварыствам у кастрычніку 1913 г. Ужо ў пачатку 1914 г. колькасць яго наведвальнікаў дасягнула 150 чалавек у дзень, што стала вынікам шырокай тлумачальнай работы, якую праводзілі члены таварыства сярод жыхароў Гродна [7, с. 69].

Паступова фарміравалася меркаванне аб музеі не толькі як навуковым, але і адукацыйным інстытуце. Такія адносіны выклікалі да жыцця і спецыяльныя тэрміны – культурна-асветніцкая работа, пазашкольная адукацыя, якія выкарыстоўваліся для абазначэння новага накірунку музейнай дзейнасці – узаемадзеяння з музейнай аўдыторыяй. Менавіта ў гэты перыяд у рэчышчы педагогічнай навукі ўзнікае радзімазнаўства і краязнаўства як ўсебаковае вывучэнне пэўнай акрэсленай тэрыторыі. Пачынае разгортвацца адпаведны рух, які садзейнічаў шырокаму распаўсюджванню краязнаўчых музеяў.

Пасля Кастрычніцкай рэвалюцыі многія культурныя пачынанні дарэвалюцыйнага

перыяду не толькі не згортваліся, але і яшчэ больш пашыраліся. Важнасць музеяў у справе адукацыі, абуджэння нацыянальнай самасвядомасці беларускага народа былі бяспрэчнымі для дэмакратычнай інтэлігенцыі. Асобныя музейныя дзеячы працягвалі ўдзельнічаць у культурных пераўтварэннях. На хвалі беларускага адраджэння і затым беларусізацыі пачынаецца актыўнае вывучэнне Беларусі, стварэнне краязнаўчых музеяў, разгортванне экскурсійнай справы.

Аднак усё часцей пачынаў гучаць тэзіс аб ломцы старой сістэмы, падкрэслівалася прынцыповая розніца паміж “старым” і “новым”, паслярэвалюцыйным. У другой палове 1920-х гг. эпітэт “новы” найбольш часта ўжываўся ў адносінах да характарыстыкі тых ці іншых накірункаў дзейнасці, негледзячы на тое, што насамрэч многія з накірункаў працягвалі дарэвалюцыйную традыцыю. Аднак паступова гэта “новае” пачынала праяўляцца больш выразна і канчаткова перамагло, што дазваляе гаварыць аб фарміраванні новай адукацыйнай мадэлі – прапагандысцкай, якая ахоплівае перыяд 1920–1960-х гг.

Прапагандысцкая мадэль культурна-адукацыйнай дзейнасці краязнаўчага музея. Новая адукацыйная канцэпцыя музея знайшла адлюстраванне і ў новай тэрміналогіі, якая стала выкарыстоўвацца для абазначэння работы з музейнай аўдыторыяй: палітыка-асветніцкая, прапагандысцкая, масавая работа. Музей у акрэслены перыяд пачаў разглядацца выключна як “праваднік палітычнай асветы”, “палітыка-асветны камбінат”, “моцная зброя палітычнай і асветніцкай работы”, як сродак нагляднай ілюстрацыі палітычнай дактрыны. Музей як сховішча калекцый надзвычай рэзка стаў проціпастаўляцца музею-газеце, музею-падручніку і г.д. Гэтыя характарыстыкі ўжываліся ў тым ліку і ў дачыненні да краязнаўчых музеяў, якія павінны былі хутка пераарыентавацца на вырашэнне зладзённых народна-гаспадарчых праблем, да чаго пастаянна заклікалі са старонак галоўнага друкаванага органа беларускіх краязнаўцаў – часопіса “Наш край”, а затым – “Савецкая краіна”.

Знакавай падзеяй у працэсе станаўлення новай адукацыйнай канцэпцыі музея стаў Першы Усерасійскі музейны з’езд, які замацаваў прыярытэт палітыка-асветніцкай работы над іншымі. Найбольш важным крытэрыем выніковасці работы музея з аўдыторыяй стала масавасць яе ахопу [8, с. 665–669]. Тэзісы з’езда былі падцверджаны і замацаваны на Усебеларускай нарадзе музейных супрацоўнікаў (Мінск, 1932 г.) [9, с. 84]. Такім чынам, змест работы музея з наведвальнікамі звужаўся, паколькі быў арыентаваны выключна на прапаганду палітычнай

дактрыны. Разам з тым савецкія даследчыкі, у прыватнасці М.Ю. Юхневіч, адзначаюць, што нягледзячы на значны ідэалагічны прэсінг, менавіта ў акрэслены перыяд адбывалася пашырэнне рэпертуару работы музея з аўдыторыяй [10, с. 23]. Аналіз жа гісторыі музейнай справы Беларусі сведчыць, што тут пашырэнне форм работы з аўдыторыяй краязнаўчых музеяў назіралася толькі ў самым канцы акрэсленага перыяду. Асноўнымі ж формамі культурна-адукацыйнай дзейнасці беларускіх музеяў, у тым ліку і краязнаўчых, былі лекцыі і экскурсіі. Прычым, у дакументах неаднаразова сустракаюцца патрабаванні, каб час працы музеяў быў падоджаны і рабочыя і сяляне маглі пазнаёміцца з экспазіцыямі музеяў. У сувязі з развіццём турызму як формы правядзення вольнага часу шырокіх колаў насельніцтва і знаёмства з гісторыка-культурнай спадчынай краіны музеі становяцца аб'ектам турыстычнага агляду. Недахопы названага перыяду пачалі пераадольвацца на наступным этапе.

Інфарматыўная мадэль культурна-адукацыйнай дзейнасці краязнаўчага музея. 1960-я – канец 1980-х гг. характарызуецца імкненнем вярнуць музею статус навуковай (а не толькі прапагандысцкай) установы, страчаны ў папярэдні перыяд. Упершыню была сфармулявана ідэя аб спецыфічнасці адукацыйнага працэсу ў музеі. Пошукі музеяем свайго месца ў сістэме інстытутаў культуры і адукацыі звязаны з зацвярджэннем інфарматыўнай мадэлі. У адпаведнасці з апошняй музей разглядаўся як сродак распаўсюджвання ведаў, якія маюць прадметную аснову і навуковы характар. Гэтыя змены адбіліся і на тэрміналогіі: замест тэрміна *“асветніцкая праца”* стаў ужывацца тэрмін *“навукова-асветніцкая дзейнасць”*.

У адстойванні музеяем сваёй адукацыйнай спецыфікі, якая заключалася ў распаўсюджванні навуковых ведаў, закладзеных у музейных прадметах, быў увадзены важны сэнс. Упершыню за гады Савецкай улады музей дэклаваў сваё права распаўсюджаць навуковыя веды з дапамогай аўтэнтычных прадметаў. З адстойваннем гэтага права ў той ці іншай ступені быў звязаны так званы *“музейны бум”* 1960–1980-х гг., калі колькасць наведвальнікаў музея значна павялічылася, што было абумоўлена змяненнем агульнай сацыякультурнай сітуацыі ў краіне, значным пашырэннем турызму, заснаваннем грамадскіх аб'яднанняў па ахове помнікаў гісторыі і культуры, узросшай цікавасцю да свайго мінулага і гісторыка-культурнай спадчыны. Музей апынуўся ў цэнтры грамадскай увагі. Дыскусіі аб музеях, музейнай дзейнасці, праблемах аховы помнікаў

актыўна абмяркоўваліся не толькі на старонках прафесійнага друку, але больш шырокага, у тым ліку і мясцовага друку. Важна дадаць, што ў гэты перыяд на тэрыторыі Беларусі было заснавана і адкрыта больш за 30 краязнаўчых музеяў, што складае 42% ад агульнай колькасці краязнаўчых музеяў, якія існавалі на той момант. Гэта значна больш, чым у папярэднія і наступныя дзесяцігоддзі. У акрэслены перыяд у краязнаўчых музеях пашыраюцца формы работы з музейнай аўдыторыяй. Акрамя экскурсій і лекцыі з'яўляюцца такія новыя формы, яе сустрачы з цікавымі людзьмі, музейныя святы (дакладней, яго правобразы, увасобленыя ў такіх музейных рытуалах, як прыём у піянеры, уручэнне пашпартаў і г.д.), літаратурныя вечарыны, канцэрты і інш. Аднак, нягледзячы на актывізацыю навуковай дзейнасці, пашырэнне форм работы з аўдыторыяй, музеі працягвалі заставацца ідэалагічнымі ўстановамі, якія будавалі сваю працу ў адпаведнасці з дырэктывнымі ўказаннямі кіруючых органаў і пастановамі ЦК КПСС. Дарэчы, менавіта ў гэты перыяд двойчы прымаюцца Пастановы ЦК КПСС аб музеях: *“Аб павышэнні ролі музеяў у камуністычным выхаванні працоўных”* (1964) і *“Аб павышэнні ідэйна-выхаваўчай работы музеяў”* (1982). Гэтыя дакументы ў чарговы раз сведчылі аб перавазе ідэалагічнай складаючай у музейнай дзейнасці. Адлюстраваннем залежнасці музея ад ідэалогіі і партыйных рашэнняў стала фарміраванне і распаўсюджванне такога тэрміна, як *“ідэйна-выхаваўчая работа”*.

Камунікатыўная мадэль культурна-адукацыйнай дзейнасці краязнаўчага музея. У канцы 1980-х – пачатку 1990 гг. адбываўся паступовы адыход ад інфарматыўнай мадэлі на карысць мадэлі *камунікатыўнай*, якая доўжыцца па сённяшні дзень. Калі ў заходне-еўрапейскіх краінах камунікацыйны падыход да музеяў, сфармуляваны ў 1960-х гг. канадскім спецыялістам Д. Камеронам, даволі хутка распаўсюдзіўся, то ў СССР увогуле і ў Беларусі ў прыватнасці ён з'явіўся значна пазней. Ён не быў непасрэдна звязаны з перабудовай, але так ці інакш змены, якія адбыліся ў дзяржаве, падштурхоўвалі музей пазбавіцца ад ідэалагічных устаноў. Аб неабходнасці перамен у працы музеяў з наведвальнікамі асобныя навукоўцы гаварылі і да пачатку пераломных падзей у нашай краіне [11, с. 42].

Адукацыйная мадэль, заснаваная на камунікацыйным падыходзе, прыўнесла шэраг навацый ва ўзаемаадносіны музея і яго наведвальнікаў. Згодна новаму падыходу задачы музея не зводзяцца толькі да перадачы інфармацыі аб тым ці іншым прадмеце ці з'яве. Прыярытэтнымі ва ўзаемадзеянні

з наведвальнікаў становяцца зварот да ўнутранага свету наведвальніка, уздзеянне на яго пачуццёва-эмацыйную сферу, пагружэнне ў гістарычнае асяроддзе, актывізацыя яго ўяўлення і асацыятыўнага ўспрыняцця. Адмова ад папярэдняй жорсткай ідэйна-інфарматыўнай накіраванасці змяняла і характар ўзаемаадносін паміж музеямі і аўдыторыяй: наведвальнік пачаў успрымацца не як аб'ект выхаваўчага уздзеяння, а як раўнапраўны суразмоўца, у выніку чаго зносіны музея з аўдыторыяй набываюць дыялагічны характар.

Сучаснае ўсведамленне адукацыйнай ролі музея ў сацыякультурнай прасторы праявілася ў развіцці інавацыйных форм культурна-адукацыйнай дзейнасці. Інавацыйнымі можна лічыць формы, якія запазычаны з іншых сфер культуры, адукацыі і навукі ці абумоўлены развіццём новых тэхналогій музейнай дзейнасці, і існуюць адносна нядаўна (не больш 40 гадоў). Характэрнай рысай інавацыйных форм культурна-адукацыйнай дзейнасці становіцца актыўнае ўключэнне наведвальнікаў у музейна-камунікацыйны працэс. Да інавацыйных форм культурна-адукацыйнай дзейнасці можна аднесці музейна-педагагічныя заняткі і праграмы, майстар-класы і творчыя майстэрні, музейныя гульні, музейныя святы і некаторыя іншыя.

Змяненне ўяўленняў аб сутнасці адукацыйнай дзейнасці музея традыцыйна праявілася ў з'яўленні новага тэрміна – культурна-адукацыйная дзейнасць, які найбольш дакладна адлюстроўвае характар адукацыйнага працэсу ў музеі, а менавіта адукацыя ў сферы культуры. Аднак аналіз публікацый, прысвечаных гэтай сферы музейнай дзейнасці, і структуры краязнаўчых музеяў, сведчыць, што ў дадзены перыяд працягваюць выкарыстоўвацца такія тэрміны, як навукова-асветніцкая і ідэйна-масавая работа, навуковая прапаганда і папулярызацыя, музейная педагогіка. Такая разнастайнасць захавалася і ў афіцыйных дакументах. Так, у Кодэксе культуры (2016) сярод музейных відаў адзейнасці згадваюцца і экскурсійнае абслугоўванне, і культурна-асветная работа, і культурна-адукацыйная дзейнасць і папулярызацыя. На думку аўтараў назвага заканадаўчага дакумента, менавіта папулярызацыя гісторыка-культурнай спадчыны з'яўляецца важнай складаючай місіі музея [12, с. 87]. Такая тэрміналагічная разнастайнасць у дадзеным выпадку сведчыць аб адсутнасці адзінага падыходу да разумення таго, дзеля чаго музей сустракаецца са сваёй аўдыторыяй.

Заклучэнне. Такім чынам, культурна-адукацыйная дзейнасць краязнаўчага музея як адзін з накірункаў работы прайшла наступныя этапы:

1850-я – канец 1920-х гг. – музей разглядаецца як асветная ўстанова – асветніцкая мадэль ўзаемаадносін музея і яго аўдыторыі;

канец 1920-х – 1960-я гг. – музей пачынае ўспрымацца як “паліт-асветкамбінат” – прапагандысцкая мадэль;

1960-я – канец 1980-х гг. – музей успрымаецца як месца канцэнтрацыі крыніц па розных галінах ведаў – інфармацыйная мадэль;

канец 1980-х гг. – цяперашні час – музей атаясамліваецца з месцам дыялогу культур – камунікацыйная мадэль.

На ўсіх этапах развіцця краязнаўчага музея сфера культурна-адукацыйнай дзейнасці музея заставалася адной з найбольш дынамічных. На працягу існавання краязнаўчага музея ўяўленні аб яго грамадскім прызначэнні і змесце працы з аўдыторыяй залежалі ад пануючай у пэўны перыяд адукацыйнай мадэлі. Прасачыць асноўныя этапы станаўлення культурна-адукацыйнай дзейнасці можна шляхам аналізу змен у тэрміналогіі, якая вызначала сутнасць ўзаемадзеяння музея з аўдыторыяй.

ЛІТАРАТУРА

1. Аделунг, Ф. Предложение об учреждении Русского Национального Музея / Б. Вихман // Музееведческая мысль в России XVIII–XX веков: сб. документов и материалов / М-во культуры Рос. Федерации, Рос. ин-т культурологии; [авт.-сост.: Э.А. Шулепова и др.]; отв. ред. Э.А. Шулепова. – М., 2010. – С. 170–182.
2. Вихман, Б. Российский отечественный музей / Музееведческая мысль в России XVIII–XX веков: сб. документов и материалов / М-во культуры Рос. Федерации, Рос. ин-т культурологии; [авт.-сост.: Э.А. Шулепова и др.]; отв. ред. Э.А. Шулепова. – М., 2010. – С. 183–198.
3. Зан, Т. О методах и способах создания предполагаемого Музеума в Оренбурге / Т. Зан // Музееведческая мысль в России XVIII–XX веков: сб. документов и материалов / Мин-во культуры Рос. Федерации, Рос. ин-т культурологии; [авт.-сост.: Э.А. Шулепова и др.]; отв. ред. Э.А. Шулепова. – М., 2010. – С. 225–229.
4. Грабянчук, І. Віленскі музей старажытнасцей: заснавальнікі і наступнікі / І. Грабянчук // Музейны веснік. / укл. Н. Калымага, А. Ладзісаў; Нац. Музей гісторыі і культуры Беларусі. – Мінск, 2006. – Вып. 3. – С. 33–41.
5. Гужаловский, А.А. Просветительская работа музеев Белоруссии в дооктябрьский период / А.А. Гужаловский // Вопросы искусства и культуры Белоруссии: науч. сб. / Мин. ин-т культ. – Минск, 1991. – С. 8–13.
6. Церковно-археологическое древлехранилище // Полоцкие епархиальные ведомости. – 1906. – № 22. – С. 6–7.
7. Музеи и архивы // Известия Императорской археологической комиссии. – 1914. – Вып. 56. – С. 61–80.
8. Музееведческая мысль в России XVIII–XX веков: сб. документов и материалов / Мин-во культуры Рос. Федерации, Рос. ин-т культурологии; [авт.-сост.: Э.А. Шулепова и др.]; отв. ред. Э.А. Шулепова. – М.: Этерна, 2010. – 957, [1] с.
9. Пастанова № 58 Колегіі Народнага Камісарыяту Асьветы БССР ад 11/IV-32 г. // Савецкая краіна. – 1932. – № 4. – С. 84–85.
10. Юхневич, М.Ю. Я поведу тебя в музей / М.Ю. Юхневич. – М.: РИК, 2001. – 223 с.
11. Разгон, А.М. Некоторые направления научных исследований деятельности школьных музеев / А.М. Разгон // Коммунистическое воспитание учащихся музейными средствами: сб. науч. тр. / [сост. М.Ю. Юхневич]. – М., 1983. – Вып. 122. – С. 42–44.
12. Кодэкс Рэспублікі Беларусь аб культуры: [прыняты Палатай прадстаўнікоў 24 чэрв. 2016 г.: адоб. Саветам Рэсп. 30 чэрв. 2016 г.]: уступае ў сілу з 3 лют. 2017 года. – Мінск: Нац. цэнтр прававой інфарм. Рэсп. Беларусь, 2016. – 270, [1] с.

Паступіў у рэдакцыю 31.03.2020

Культурная безопасность как императив национальной безопасности

Рудковский Э.И.

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

Статья посвящена анализу места и роли культурной безопасности в обеспечении национальной безопасности государства, его суверенитета. В современном мире культурная безопасность – это условие и составная часть национальной безопасности. Значительное внимание уделено трансформации духовного пространства современного мира под воздействием информационного общества тем угрозам, которые оно несёт традиционным, базовым основаниям культуры.

Показано соотношение культурной и духовной безопасности, предпринята попытка экспликации данных категорий, рассматриваются некоторые подходы к их определению. Особое место отведено анализу основных индикаторов культурной безопасности: сохранению исторической памяти народа, взаимообогащению культур в процессе диалога, аксиологическим измерениям образа жизни, религиозности населения, идейно-нравственным приоритетам общества. При рассмотрении проблемы аксиологического измерения образа жизни молодёжи использованы материалы конкретного социологического исследования.

Ключевые слова: информационное общество, национальная безопасность, культурная безопасность, духовная безопасность, историческая память, диалог культур.

(Искусство и культура. – 2020. – № 2(38). – С. 72–76)

Cultural Security as an Imperative of the National Security

Rudkovsky E.I.

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

The article presents an analysis of the place and the role of cultural security in providing the national security of the state, its sovereignty. Cultural security in the contemporary world is a condition and a component of the national security. Considerable attention is paid to the transformation of the spiritual space of the contemporary world under the influence of the information society, its hazards for traditional and basic foundations of culture.

The correlation between cultural and spiritual security is shown; an attempt is made of the explication of these categories; some approaches to its definition are considered. A special place is taken by the analysis of the main indicators of cultural security: preservation of the historical memory of the nation, mutual enriching of cultures in the process of dialogue, axiological parameters of the lifestyle, religiousness of the people, ideological and moral priorities of the society. While considering issues of axiological dimension of the young people's lifestyle we used materials of a definite sociological research.

Key words: information society, national security, cultural security, spiritual security, historical memory, dialogue of cultures.

(Art and Cultur. – 2020. – № 2(38). – P. 72–76)

Суверенитет государства – это не только политическое и юридическое понятие. Он теснейшим образом связан с духовной жизнью этноса, его культурным кодом, самоидентификацией, умением её сохранить. В условиях когда глобализация, информационное общество трансформируют культуру, создают угрозу национальным, глубинным основаниям духовной жизни, проблема культурной безопасности становится чрезвычайно актуальной.

В современном мире национальная безопасность – это не только отсутствие военной угрозы и экономических рисков и потрясений. Она включает в себя духовную, информационную, этническую, конфессиональную составляющие, все сферы жизнедеятельности людей.

Цель статьи – анализ роли культурной безопасности как условия и составной части национальной безопасности в условиях информационного общества.

Адрес для корреспонденции: edw.ru@yandex.ru – Э.И. Рудковский

Отмечая роль духовной культуры страны в обеспечении её безопасности и стабильного развития, А.Г. Лукашенко отмечал: «Мы открыты для дружбы и взаимовыгодного сотрудничества, но наш традиционный социально ориентированный уклад незыблем. Только так, помня, кто мы и в чём наша уникальность, сохраняя свою идентичность и самобытность, мы сможем противостоять идее унификации мира под единый, чуждый нашему менталитету образец или стандарт. Создавая духовную, нравственную и культурную основы для жизни будущих поколений белорусов, мы также обеспечиваем национальную безопасность и укрепляем суверенитет страны» [1, с. 3].

Информация и духовная жизнь общества. В условиях глобализации важным фактором безопасности является информация. Сегодня – это сущностная характеристика бытия человека, его жизнедеятельности, определяющий сегмент современного общества. В то же время следует учитывать, что информация перестаёт быть ценностно нейтральной, она порой приходит на смену смыслу, ведёт к обострению экзистенциальных проблем. Среди последних можно выделить следующие:

- информация и искусственный интеллект становится важным средством манипулирования сознанием людей. Технологии искусственного интеллекта позволяют знать всё о политиках, журналистах, учителях (включая их личную жизнь). Представляется возможность знать тип личности, её политические взгляды, сексуальные предпочтения, слабости психики. Тотальный контроль над личностью постепенно становится реальностью. Можно будет принимать решения за человека со стороны. Человек перестанет быть загадочной душой, превратится в контролируемую алгоритмами единицу. Возникает угроза цифровой диктатуры;

- угроза кибермоббинга в социальных сетях. Речь идёт о психологическом терроре, распространении фейковых новостей, инсинуаций с целью дискредитации политики государства или отдельных политических лидеров. Также технологии всё чаще приводят к социальным конфликтам, являются спусковым крючком так называемых «цветных» революций;

- в современном обществе заметно ослабло влияние традиционных национальных культурно-исторических ценностей. Этому способствует распространение массовой культуры, потребительской психологии, для которой богатство, вычурность, безудержное потребление становятся главным критерием успеха в жизни. Происходит подмена традиционных норм человеческого общежития духовными суррогатами, размываются грани морального и аморального, разрываются связи с корневой

системой культуры. Создаваемая СМИ информация о смысле является не столько символической, сколько симулятивной. Прежние символы заменяются симулякрами, роль которых выполняют престижные вещи, поп-звезды, стиль жизни навязываемые рекламой. Культура постепенно обезличивается. Везде господствует калька. В современной массовой культуре есть лишь одни ценности – это цены. Человек, его переживания, радости и горести постепенно уходят из театра, кино и других видов искусства. Вместо людей приходят зомби и цифры;

- проблема стандартизации личности, её обезличивания. На это указывают Ж. Делез, М. Фуко, Ж. Бодрийяр. Последний полагает, что современный человек перестаёт быть субъектом истории и становится «операциональной молекулой», которую ожидает «только predetermined некоторым кодом развитие и бесконечное воспроизводство в абсолютно тождественных ей копиях» [2, с. 45].

Информационная всеобщность и общезначимость «разрушает любую инаковость ... она создаёт царство того же самого» [2, с. 44–45].

СМИ называют псевдопотребности и квазиценности, которые ничего не дают ни для прогресса общества, ни для развития личности. Гипертрофированная интерпретация рыночных отношений направляет усилия не в сторону социально значимых интересов, а в сторону интересов сверхбогатых. К креативным слоям общества причисляют тех, кто создаёт симулякры в сфере потребления, мире массовой культуры. Информация может продуцировать новые знания и позитивные ценности. Но значительный её пласт – это фальсификации.

Вышеперечисленные реалии информационного общества делают проблему культурной безопасности чрезвычайно актуальной. Она становится условием и важнейшим структурным элементом национальной безопасности. Безопасность – это неотъемлемое свойство любого социального организма: группы, общности, общества в целом. Однако сегодня она становится хрупкой как никогда, так как информация распространяется поверх границ. Практически неизбежно любая страна может стать целью деструктивного, порой весьма агрессивного информационного воздействия. Рушатся привычные барьеры, предотвращавшие возможность ведения в таких масштабах психологических войн. Возникает угроза не только информационному, но и государственному суверенитету, национальной безопасности в целом.

Национальная и культурная безопасность. Национальная безопасность – это защищённость общества, личности, образа жизни народа, его культуры, суверенитета и

территориальной целостности государства. В современном мире национальная безопасность – это не только отсутствие внешней военной угрозы и экономических рисков. Она включает в себя духовную, информационную, этническую, конфессиональную составляющие, все сферы жизнедеятельности людей.

Будучи составной частью национальной безопасности, культурная безопасность имеет много границ, индикаторов и измерений.

Проблема культурной безопасности получила освещение и методологическое обоснование в трудах П. Бурдьё, Х. Ортега-и-Гассета, Ю. Хабермаса, М. Хоркхаймера, Н. Лумана, Э. Гидденса, У. Бека. Названные авторы значительное внимание уделяют проблеме рисков в духовной сфере современного глобализирующегося мира. Вопросы культурной безопасности рассматриваются в трудах российских исследователей В.В. Сергеева, А.Л. Маршака, А.С. Копто, Р.Г. Яновского, белорусских философов Е.М. Бабосова, М.А. Можейко, М.А. Слемнёва.

В литературе можно встретить разумные определения данного феномена. К примеру, К.Э. Разлогов полагает, что следует говорить не о культурной безопасности, а «лучше подумать о культурном развитии» [3, с. 537].

Безусловно, необходимо вести речь о развитии культуры, которая не может не развиваться. Постоянно на смену старым формам культуры приходят новые. Это закономерный процесс. Однако развитие происходит на определённой, веками сложившейся основе посредством диалектического отрицания, «снятия» (Г. Гегель) всего устаревшего, косного. Узловыми опорами культурной безопасности являются национальное самосознание, традиции организации жизнедеятельности людей, политическая и правовая культура, менталитет народа, религия. В этой связи нельзя не согласиться с тем, что культурная безопасность «есть не только поддержание безопасности в культурной сфере (предотвращение религиозных и этнических конфликтов, упадка духовности, разрушения культурных памятников), но и поддержание национальной безопасности через развитие культурного самосознания. Это защита культуры от угроз, и одновременно создание условий для её гармоничного развития» [4, с. 471].

Культурная безопасность означает минимизацию любых деструктивных воздействий на общество, преодоление самых различных опасностей и рисков, угрожающих сохранению базовых духовных ценностей, культурной идентичности.

Культурная безопасность неразрывно связана с духовной безопасностью, так как

духовность – это ядро культуры, её субстанция. Духовная безопасность определяется процессами социально-экономической и политической трансформации, социокультурной динамики общества, менталитетом народа, реалиями современного глобализирующегося мира и «представляет собой качественное системное свойство, которое не только обеспечивает выживание человека и прогрессивное развитие общества, но и способствует диалектическому движению к обновлённому информационному воздействию и разновекторному проявлению коммуникативной культуры, унификации и мирологизации, существующего социального пространства» [5].

Первая часть приведённого определения не вызывает особых возражений. Труднее согласиться со второй её частью. Культура современного общества действительно столкнулась с «обновлённым информационным воздействием», с «унификацией и мирологизацией», которые, как уже отмечалось, никак не могут быть критериями культурной безопасности.

Индикаторы культурной безопасности.

К индикаторам культурной и духовной безопасности относятся уровень политической и правовой культуры, гражданского и национального самосознания, историческая память народа, аксиологическое измерение его образа жизни, взаимообогащение культур в процессе их диалога, религиозность населения. Остановимся на некоторых из них.

Культурная безопасность предполагает заботу о сохранении духовно-нравственного здоровья общества, идентичности этноса, возрождение его исторической памяти. Переписывание в угоду политических амбиций истории, получившее гипертрофированный характер в последнее время, таит угрозу для судеб как для отдельных стран, так и мира в целом. Оно бьёт по историческому самосознанию народов, их памяти. В ходе информационных атак устоявшиеся представления о морали, истории, отдельных исторических личностях подвергаются ревизии путём «обсуждения» всевозможных точек зрения от самых примитивных до самых невероятных. В результате происходит засорение массового сознания. Известные представления, убеждения распадаются на отдельные фрагменты, составляющую новую картину прошлого, но не имеющего ничего общего с реально происходившими процессами. Манипулирование историческим сознанием является мощным идеологическим инструментом реализации политических интересов, направленных на управление сознанием людей и реализацию конкретных тактических и стратегических целей. История – это эффективное политическое

оружие и средство формирования духовной культуры масс. Атаки на историческую память — это часть технологий, ориентированные на разрушение устоев государств. Практикуемое идеологически ангажированными. СМИ преднамеренное искажение наследия прошлого подрывает культурный код нации, её идентичность, делает людей равнодушными к судьбам страны. История, таким образом, становится частью современной политики, а не просто отвлечённой академической дисциплиной о прошлом.

Говоря о культурной безопасности как о предотвращении для неё внешних угроз, следует учитывать, что культура людей нации не может развиваться в строгой изоляции, что, собственно, и невозможно в глобализирующемся мире. Диалог культур, их взаимообогащение неизбежны. Диалог культур в наше время не просто литературный жанр. Он превратился в философскую и социальную проблему. Из культуры мира не исключается никто. Толерантность основывается на принципе «Я уважаю». Это предполагает сотрудничество по защите культур разных народов, бережного отношения к ним. При этом диалог, безусловно, не тождественен культурной экспансии. В этом заключается известная противоречивость самого феномена культурной безопасности. С одной стороны, необходимо защищать традиционные духовные устои общества, культурную идентичность. Важно сохранить язык, устоявшиеся ценности, символы души народа, обычаи. С другой — создавать все условия для диалога культур. Культура может развиваться, если она взаимодействует с другими культурами, их достижением, вошедшим в сокровищницу общечеловеческих ценностей. Вместе с тем неизбежные изменения в культуре не должны затрагивать его ядра. Культура нуждается и в противодействии «вестернизации» и в защите от так называемых «инноваций», авторы которых представляют их в качестве нового элитаризма, недоступного простым смертным. По сути своей мы часто имеем дело лишь с поп-культурой не лучшего образца. В архаику скатываться нет необходимости. Но важнейшая задача культурной политики — постоянное воспроизводство человеческого в человеке. Духовные ценности, которые возникли на другой социокультурной почве, нельзя механически переносить в свою общественную систему без учёта традиций и духовных основ восточнославянской цивилизации. Культурное импортозамещение и культурный суверенитет были и останутся важнейшим фактором развития общества.

Реальная культура любого общества состоит из фактически существующего поведения

его членов, т.е. образа жизни людей. Об уровне культурной безопасности в значительной мере свидетельствуют ценностные ориентации населения и, в первую очередь, аксиологическое измерение образа жизни молодёжи. Актуальной стала проблема её ценностного самоопределения. С этой целью кафедрой социально-гуманитарных наук ВГУ имени П.М. Машерова было проведено социологическое исследование. Результаты опроса показали, что для студенческой молодёжи характерны общественно значимые ценности. К примеру, 77,2% опрошенных полагает, что приоритетным фактором при достижении жизненного успеха является личная инициатива, умение добросовестно и инициативно трудиться. Среди важнейших жизненных ценностей респонденты выделяют семейные и духовные ценности: здоровье (66,6%), интересную работу (41,2%), наличие друзей (38,4%), уважение окружающих (25,1%). В то же время следует учитывать, что значительная доля опрошенных отдаёт предпочтение материальному благополучию (39,1%) что, безусловно, определяется рыночными отношениями и относительно невысоким уровнем жизни населения. В контексте нашей темы важное значение имеет такая нравственная и гражданская позиция, как патриотизм. Показательно, что относительное большинство опрошенных гордится тем, что живёт в Республике Беларусь (43,6%), а 19,2% с такой позицией не согласны. Правда, каждый третий, из участвовавших в опросе, не определился со своей позицией (34,0%). 43,9% респондентов категорически не принимают утверждение, что Родина там, где хорошо жить. Однако удручает несколько то, что 37,4% с этим согласны, а 34,4% готовы предпринять усилия, чтобы при возможности выехать в другую страну. С другой стороны, нельзя не отметить, в целом современной молодёжи присущ оптимизм, уверенность в том, что в жизни всё к лучшему. Такого мнения придерживаются 57,6% опрошенных, а 24,3% респондентов не разделяют такой позиции, а 13,7% респондентов пока не задумываются о перспективах своего личного бытия.

Результаты социологического исследования свидетельствуют о достаточно мозаичной картине ценностных ориентаций студенческой молодёжи, которые характеризуются незавершённостью, лабильностью, неустойчивостью. Всё это требует дальнейшего совершенствования всего комплекса воспитательной работы, нацеленной на укрепление нравственного здоровья в обществе. По мнению опрошенных, важнейшими средствами здесь являются (можно было указать до 3-х вариантов) укрепление законности и правопорядка

(47,7%), повышение квалификации занимающихся воспитательной работой (42,9%), борьба с пьянством (34,0%).

Некоторые исследователи приоритетную роль в поддержании духовной безопасности общества отдают религии (И.Б. Чернова, А.П. Романова, В.Ю. Гадаев). Безусловно, религия играет важную роль в духовном возрождении социума. Важную, но, полагаем, не решающую. Это определяется следующими причинами. Во-первых, нельзя не видеть тенденции к падению уровня религиозности населения в условиях информационного общества, широкого внедрения интернет-технологий. Процессы секуляризации различных сторон общественной жизни стали реальностью. Результаты нашего социологического исследования показали, что 45,5% опрошенных себя относят к верующим в Бога, а 8,0% к неверующим, но стремящимся стать к нему ближе. В то же время 46,5% заявили о том, что являются либо безразличными к религии, либо критически к ней относятся. И лишь 12,4% респондентов указали, что религия даёт ответы на главные вопросы, которые они ставят перед собой, только 6,9% из них считают религиозные убеждения главным элементом мировоззрения.

Во-вторых, политико-идеологические факторы играют более важную роль в укреплении культурной безопасности. История изобилует примерами, когда именно противоположность политических и идеологических ценностей интересов разделяла нации и народы, обострялась кровопролитными гражданскими войнами. При этом принадлежность к одной конфессии несколько не препятствовала этому. Показательно в этой связи следующее: большинство участников вышеприведённого опроса (67,3%) полагает, что в каждой стране должна быть государственная идеология.

Современное общество нуждается не только в экономической и технологической модернизации, но и в идейно-нравственной. Безусловно, экономика – это базис общества, который определяет надстроечные, включая духовные, процессы и явления. Однако нельзя абсолютизировать технологический детерминизм. Вряд ли тот информационный продукт, который предлагают зарубежные СМИ, можно считать стратегией развития социума. Могут ли характеристики постиндустриального общества быть достаточной основой целей и смысла общественного развития? Они не содержат духовно-нравственной и идеологической компоненты. Система безопасности общества не может определяться лишь инструментальными экономическими, прагматическими, политико-нравственными критериями.

В её основе должны быть заложены определённые идеологические, а в более широком плане мировоззренческие ценности и ориентиры. Именно они вырабатывают иммунитет к возникающим в социуме коллизиям и угрозам. У страны должны быть базовые идеологические категории и цели. Что бы не говорили сторонники либертарианства о ненужности идеологии, общество всегда находится внутри её. Другое дело, о какой идеологии идёт речь. Идеология – это образ страны, который мы предъявляем миру. Он должен основываться на учёте ценностей, традиций и менталитета народа, принципах социальной справедливости, патриотизма, сохранения народа, его идентичности. Вопросы выработки идеологии общественного развития, национальной идеи по-прежнему актуальны. Это предмет дальнейшей теоретической рефлексии над тем арсеналом, который накоплен социально-гуманитарным знанием во всех его областях.

Заключение. Культурная безопасность – это фундаментальная проблема человеческого бытия, она не менее важна, чем широко обсуждаемые проблемы военных, экономических, политических аспектов национальной безопасности. Культура определяется тем, как чувствует человек в этом мире и как он себя в нём находит. Её безопасность предполагает комфортное бытие в духовном пространстве, которое должно быть наполнено смыслами и ценностями, вытекающими из культурного кода народа, отвечающими запросам человека.

Национальная культура во всех её проявлениях – это «визитная карточка» Беларуси, важнейшее средство формирования имиджа страны, существенный фактор внешней политики, так называемой «мягкой силы». Его следует беречь и максимально использовать в интересах сохранения нашей идентичности, всего того, что гарантирует, по словам классика «пачэсны пасады між народамі».

ЛИТЕРАТУРА

1. Лукашенко, А.Г. О гордости за народ и суверенитете / А.Г. Лукашенко // Беларусь сегодня. – 10 янв. – 2020. – № 5. – С. 3.
2. Бодрийяр, Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту / Ж. Бодрийяр. – Екатеринбург: У-фактория, 2006. – 200 с.
3. Разлогов, К.Э. Культурная безопасность / К.Э. Разлогов // Компания. – 2008. – № 46(539).
4. Романова, А.П. Проблема культурной безопасности в научном дискурсе / А.П. Романова, М.М. Бичарова // Человек, общество, управление. – 2015. – Т. 16. – № 2. – С. 36–48.
5. Хаустова, Н.А. Духовная безопасность современного общества [Электронный ресурс] / Н.А. Хаустова, С.Н. Соколова // Вестн. Полес. гос. ун-та. Серия общественных и гуманитарных наук. – 2014. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/duhovnaya-bezopasnost-sovremennogo-obschestva>. – Дата доступа: 29.02.2020.

Поступила в редакцию 18.03.2020

Феномен Победы в культурной памяти Беларуси

Галинская А.В.

Учреждение культуры «Белорусский государственный музей истории
Великой Отечественной войны», Минск

В культурной памяти Беларуси Великая Отечественная война 1941–1945 гг. занимает одно из важнейших мест, отличается многообразием и охватывает все слои общества. Память о потерях, о жертвах, о партизанской борьбе, о вкладе белорусского народа и, в особенности, о победе, имеет основополагающее значение для белорусской идентичности. Главная цель – трансляция этих образов от поколения к поколению. Победа – это процесс, имеющий свои собственные закономерности, в основе которых лежит формирование таких определений, как «подвиг» и «героизм», а его смысл требует детального изучения. В статье автор проводит культурно-философский анализ такого феномена в культурной памяти Беларуси, как Победа в Великой Отечественной войне. Для определения особенностей использован сравнительный подход к пониманию Победы в культурной памяти Беларуси и зарубежных стран. Процессы, произошедшие за последние годы в обществе, оказали влияние и на изменения в культурной памяти. Чтобы осмыслить содержание Победы, рассматриваются такие аспекты, как образы и субъекты Победы, знаковые системы, принимая во внимание условия и комплексность свойств человека и общества в целом. Посредством изучения различных аспектов делается вывод о необходимости сохранения и утверждения этого феномена в современном социуме, недопустимости его нивелирования.

Ключевые слова: культура памяти, Великая Отечественная война, Победа, субъекты Победы.

(Искусство и культура. – 2020. – № 2(38). – С. 77–81)

The Phenomenon of Victory in the Cultural Memory of Belarus

Galinskaya A.V.

Cultural Establishment "Belarusian State Museum of the Great Patriotic War History", Minsk

In the cultural memory of Belarus the Great Patriotic War of 1941–1945 occupies one of the most important places; it is distinguished by diversity and embraces all the layers of the society. The memory about the losses, victims, partisan struggle, the contribution of Belarusian people and, especially, about the victory are of fundamental significance for the Belarusian identity. The main goal is the transfer of these images from generation to generation. Victory is a process which has its own regularities the basis of which is shaping of such definitions as the feat and heroism while its sense requires a detailed study. The author of the article presents a cultural and philosophic analysis of the Belarusian cultural memory phenomenon of the Victory in the Great Patriotic War. To identify the features a comparative approach to the understanding of the Victory in the cultural memory of Belarus and other countries is used. Social processes in the recent years have also influenced the changes in the cultural memory. To understand the contents of the Victory such aspects are considered as images and subjects of the Victory, the sign systems taking into account the conditions and the complexity of features of the man and the society on the whole. The study of different aspects makes it possible to conclude about the necessity of preservation and establishment of the phenomenon in the contemporary society, about inadmissibility of its diminishing.

Key words: culture of memory, the Great Patriotic War, the Victory, subjects of the Victory.

(Art and Cultur. – 2020. – № 2(38). – P. 77–81)

В общественном сознании понятие «Победа» становится одним из наиболее актуальных гуманитарных понятий, выступает одним из аспектов культурной памяти. Американский писатель-сатирик, журналист

первой половины XX в. Фрэнк Мак-Кини (Кин) Хаббард говорил: «У мира есть свои победы, их не меньше, чем у войны, но ему не приходится ставить столько памятников» [1]. Само определение «Победа» имеет несколько

значений в соответствии от условий, в которых она была добыта, традициями общества и устоев государства. Однако в их основе лежит общее понимание Победы, как достижения преимущества или иной цели в результате преодоления чего-либо. Далее понятие конкретизируется: «военная победа», «спортивная победа», «моральная победа» и др. В эпоху античности смысл Победы заключался в превосходстве, соперничестве. «Мир должен быть добыт победой, а не соглашением» – эти слова принадлежали Марку Туллии Цицерону, древнеримскому политическому деятелю, оратору и философу. Победа была неразрывно связана с триумфом – религиозным актом, торжеством в честь Юпитера Капитолийского, приуроченным к возвращению полководца, одержавшего решительную победу над внешним врагом. В какой-то мере это напоминало сегодняшние парады. Шествие открывали сенаторы и магистранты. За ними шли трубачи, несли предметы военной добычи, изображения взятых городов, вели быков для жертвоприношения и наиболее важных пленников в оковах. В триумфальной колеснице, запряженной четверкой белых коней, в расшитой тоге ехал триумфатор (полководец). Замыкали шествие солдаты, распевавшие песни. Вся процессия вступала в Рим через Триумфальные ворота. В Капитолии имя полководца вносили в списки триумфаторов [2, с. 194–195].

Русский религиозный и политический философ Н.А. Бердяев, разделяя понимание Победы, говорил: «В философии есть победа человеческого духа через активное сопротивление, через творческое преодоление; в науке – победа через приспособление, через приведение себя в соответствие с данным, связанным по необходимости» [3, с. 54].

Еще один русский философ и богослов С.Н. Булгаков в начале XX века в своих статьях признавал победу добра над злом и уделял внимание пониманию героизма: «Подъем героизма в действительности доступен избранным натурам и причем в исключительные моменты истории» [4, с. 302].

Рассматривая победу как процесс, имеющий собственные закономерности, стоит уделить внимание нескольким аспектам, провести культурно-философский анализ данного события.

Целью исследования является изучение роли отдельных элементов культуры памяти, объектов и субъектов в формировании понимания Победы, их трансформации в современном мире.

Победа в культурной памяти зарубежных стран. Понимание Победы в Великой Отечественной войне, как исторического факта, во многом обусловлено культурной памятью страны. Здесь можно выделить две плоскости ее формирования: политика государства и социум. В Республике Беларусь, в Российской Федерации смысл Победы, как его описывал А.И. Костяев, заключался в окончании войны, формировании таких идеалов, как героизм и мужество [5]. В немецкой культуре памяти «Победа» имеет несколько иной смысл. За прошедшее время от горечи поражений этот термин трансформировался в понимание того, что народ был освобожден от нацистского режима. Немецкое общество на протяжении нескольких последних десятилетий своими действиями показывает всему миру, свою вину перед остальными народами, за Холокост. В культурной памяти Великобритании и США понятие «Победа» тождественно нашему и трактуется с точки зрения вклада в ее достижения. В культурной памяти Франции и ряда европейских государств осмысление Победы приравнивалось к существованию в этих странах в годы немецкой оккупации движения Сопротивления. Но за последнее время изменения в международной обстановке выделили ряд иных культур, чье понимание Победы существенно отличается. Так, в современной польской культуре и стран Прибалтики смысл Победы уже не ограничивается исторической датой. Он исчисляется со времени ухода советских войск из этих государств [4, с. 10–11].

Победа как семиотический феномен. Понимание Победы можно рассматривать как семиотический феномен. Значение знака в этом отношении – объект, который является для людей в процессе их всесторонней деятельности социально-значимым. Именно таким символом для белорусов стала Площадь Победы в городе Минске, где на протяжении многих десятилетий 9 мая собираются жители и гости столицы, проходят митинги и торжественные концерты. Ее архитектурно-художественное решение в целом, начиная от оформления подземного перехода, ведущего к площади, и до барельефов в нижней части подиума монумента, являются носителями и передатчиками информации о трагедии Великой Отечественной войны и вкладе в Победу. Еще один пример – Курган Славы, построенный в память об уничтожении немецкой группировки, окруженной советскими войсками в «Минском котле». Паломничество

тысячи людей с горстями земли к создаваемому обелиску было запечатлено фотографиями. Сюда же доставили землю, привезенную из городов-героев СССР. Скульптурная композиция из четырех штыков символизирует участие в освобождении Беларуси четырех фронтов, скульптурная композиция из семи лиц – род войск с эмблемами и партизанское движение.

В культуре памяти Беларуси особое место занимают два праздника – День Победы (9 мая) и День Независимости (3 июля). На протяжении всего своего существования – от официального объявления празднования и до наших дней – меняются их функции, смысл, символика, идеология и формы проведения. Эта трансформация, которая еще далека от своего завершения – серьезный культурный сдвиг. Но именно благодаря им, появляется возможность по-своему и вновь пережить смысл Победы, посредством военных реконструкций тех событий перенести образы прошлого в настоящее. Одним из элементов празднования является салют, которым заканчиваются данные мероприятия. Для граждан Беларуси – это еще один элемент причастности к Победе, напоминание о праздничном салюте 9 мая 1945 года. Праздничные даты, ставшие в современном обществе мемориальными, нужны не только для национального самоутверждения. К юбилейным датам праздников выпускаются медали, которыми награждаются участники Великой Отечественной войны. Смысл Победы воплощается и в патриотических акциях. В их основе лежит культурно-символическая инициатива, часто возникающая спонтанно. В Республике Беларусь такими акциями явились «Цветы Великой Победы» и «Беларусь помнит». Единым символом проекта «Цветы Великой Победы» стала бутоньерка из яблоневого цвета на красно-зеленой ленточке. Яблоневый цвет – символ чистоты, начала новой жизни и в то же время в народных славянских традициях, символ, который отражает непрерывную память, связывающую поколения ушедших и ныне живущих людей. Красно-зеленая ленточка подчеркивает историческую значимость в белорусском обществе Дня Победы, его роль в становлении и развитии страны. Знамя Победы, водруженное над рейхстагом в мае 1945 г., – еще один символ, который является объединяющим звеном в осмыслении тех событий. В 1996 году президентами Российской Федерации и Республики Беларусь были изданы Указы

об использовании так называемого символа Знамени Победы.

Субъекты Победы. Когда мы говорим о Победе, то должны понимать, что в отношении ее существует коллективная культура памяти, которая отражает Победу как историческое событие, и индивидуальная культура памяти, идущая от самого человека. В начале XXI века выделяют 4 разных ипостаси субъектов Победы. В первую очередь, это участники Великой Отечественной войны и свидетели тех событий. Они непосредственные носители информации и играют в культуре памяти центральную роль. Их история Победы индивидуальна, но при передаче она формирует область коллективную, становится социальной. Чтобы представить условия жизни этих субъектов памяти в первые послевоенные годы, необходимо учитывать возникший в этот период эмоциональный подъем. Выплеснувшиеся наружу радость и ликование сменялись болью и горечью от утрат и потерь. Это нашло отражение и в их воспоминаниях. В современном мире происходит трансформация истории Победы. Это обусловлено неизбежным процессом – уходом военного поколения. И на первый план постепенно выходят уже сформировавшиеся два типа субъектов Победы – современники и наследники. Их отделяет от событий минувшей войны определенный промежуток времени. И если современники имели возможность получить информацию непосредственно от ветеранов и свидетелей, то есть можно сказать «из первых уст», то на долю наследников приходится уже интерпретированная, созданная с использованием домыслов и приукрашиваний, история. Но в то же время, если история Победы видоизменяется, ее осмысление как достижения цели, как триумфа осталось в культурной памяти неизменным.

Образы Победы в материальной деятельности человека. Образы Победы в Советском Союзе встраивались в культуру памяти через создаваемые историко-культурные объекты, архитектурно-художественные решения и композиции, предметы, создаваемые человеком. Хорошо были известны автомобили «Победа», часы с одноименным названием, выпущенные в 1946 году специально к годовщине Победы в Великой Отечественной войне. В 1945 году в ознаменование Победы в Великой Отечественной войне в Минске был открыт парк Победы, в 1950 году – построен кинотеатр «Победа». Таким образом, мы говорим об этих фактах уже как культуре памяти

о результатах Победы. По статистике 90% музеев мира были созданы после Второй мировой войны – это тоже результат Победы [6]. Часть из них посвящена событиям Великой Отечественной и Второй мировой войн: Музей Г.К. Жукова, Музей – командный пункт Н.Ф. Ватутина, Музей-панорама «Штурм Сапун-горы 7 мая 1944 г.», Музей-заповедник «Сталинградская битва» и др. В отдельных из них образы Победы и воина-победителя прописаны достаточно четко. Именно институт музеев, сохраняющий артефакты культурной памяти и обеспечивающий их трансляцию, является одним из наиболее активных участников формирования понимания Победы и ее составляющих. В Белорусском государственном музее истории Великой Отечественной войны при проектировании экспозиции 1967 г. на проспекте Ленина и 2014 г. на проспекте Победителей архитекторами был предусмотрен Зал Победы. В первом замысле зала, являвшегося проходным в анфиладе мемориальных залов, присутствовало больше историзма: фотодиопозитивы Парада Победы 24 июня 1945 года, в соответствующей последовательности штандарты фронтов Красной Армии, увеличенный муляж ордена Победы. При проектировании и создании экспозиции в новом здании Зал Победы был призван решать несколько задач. В его архитектурно-художественном решении был заложен самый важный посыл – кульминация всей экспозиции. Символизмом пропитан буквально каждый элемент: начиная от имен Героев Советского Союза и заканчивая развивающимся над куполом зала символом Знамени Победы. Если проанализировать деятельность музеев, то в большинстве из них к юбилейной дате Победы создаются тематические временные экспозиции, совместные выставочные проекты: «Победа. Стиль эпохи», «Победители: и в творчестве вместе», «Музыка Победы», «Оружие Победы» и другие. К примеру, на выставке «Победа. Стиль эпохи», созданной к 65-летию Победы в Великой Отечественной войне в Центральном музее истории Великой Отечественной войны, впервые за многие годы было представлено послевоенное искусство времени победителей, как апофеоз самобытного «сталинского ампира». Кандидат искусствоведения Т. Астраханцева, позднее, давая оценку выставки, писала: «Вышедший из ада войны художник стиля “Победа” – это мастер с необычным целеполаганием, в чем-то отказавшийся от собственных творческих исканий и сознательно ставший транслятором

художественного пафоса эпохи, исполнителем ее задач, и вместе с тем создавший немало ярких глубоко личностных художественных произведений» [7, с. 1].

Понимание Победы в современной Беларуси. Перед культурой памяти современной Республики Беларусь стоит задача формирования коллективного субъекта, который синтезируя свои познания о Победе и ее понимание, не утратит смысла таких понятий, как Родина, отчизна, подвиг, героизм. С развалом Советского Союза произошло дробление событий войны на части, на тематические исследования в контексте Второй мировой войны. И как результат – в отдельных культурах памяти происходят процессы искажения: события и этапы рассматриваются с одной точки зрения, появляются мифы, иногда факты преднамеренно искажаются и фальсифицируются. Повлиял на трансформацию упоминаемый ранее процесс ухода участников и свидетелей Великой Отечественной войны. И еще один фактор, сыгравший немаловажную роль в формировании культуры памяти – постепенно утрачивающий силу авторитет историков как трансляторов информации. Им на смену приходит так называемая публичная история, которую транслируют посредством средств массовой информации и новых медиа, связанных с интернетом. СМИ играют важную роль в процессе обновления памяти. За последние годы появилось много интересных проектов, связанных с Победой. Так, в год освобождения Беларуси от немецко-фашистских захватчиков БЕЛТА и Белорусский государственный музей истории Великой Отечественной войны создали проект «Партизанская летопись» по материалам коллекции музея «Рукописные партизанские журналы». Главной целью этого проекта стало отражение роли партизанского движения Беларуси и его вклада во всеобщую Победу. Появляются новые фильмы и рассказы, в которых исторические факты отражены в порядке, увиденном режиссером, вызывающие критику историков, но в то же время воспринимающиеся позитивно представителями молодого поколения. Вместе с тем цель этих фильмов и рассказов не изменяет общему пониманию – цена Победы.

Заключение. Рассмотрев понимание Победы, ее феномен в культурной памяти разных стран, сделав основной акцент на Республике Беларусь, можно сделать вывод, что в нашей стране много делалось

и делается, чтобы не допустить ее нивелирования. Победа в культурной памяти Республики Беларусь – это не только данность, ее необходимо сохранять и утверждать, используя различные модели участия – от консервативных (торжества, приуроченные к Дню Победы и освобождению Беларуси) до инновационных (общественные акции, новые мультимедийные проекты). И только взаимное сотрудничество историков, музейных работников, журналистов и литераторов способно создавать проекты, которые бы помогали переосмыслению знаний, истории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лучшие афоризмы мира [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://books.google.by/books?>. – Дата доступа: 10.02.2020.

2. Цицерон, М.Т. О старости; О дружбе; Об обязанностях / М.Т. Цицерон. – М.: Наука, 1993. – 246 с.
3. Бердяев, Н.А. Философия творчества, культуры и искусства / Н.А. Бердяев. – М.: Искусство, 1994. – Т. 1. – 542 с.
4. Булгаков, С.Н. Избранные статьи / С.Н. Булгаков. – М.: Наука, 1993. – Т. 2. – 751 с.
5. Костяев, А.И. Понимание Победы в контексте культуры памяти / А.И. Костяев // Вопросы культурологии. – 2015. – № 5–6. – С. 10–14.
6. Junior, J. Los museos como agentes de cambio social y desarrollo / Junior J [Electronic resource] – Revista Museos 08 - Ministerio de Cultura y Deporte. – Mode of access: <http://www.culturaydeporte.gob.es/>. – Date of access: 18.02.2016.
7. Астраханцева, Т.Л. Победа. Стиль эпохи. 1945–1955 [Текст]: [выставка 7 мая–15 сентября 2010 года]: альбом-каталог / Фонд культурного просвещения «Стиль Победы» [и др.]; Астраханцева Т.Л. [авт.-сост.]. – М.: ArsisBooks, 2018. – 191 с.

Поступила в редакцию 16.04.2020

Международный художественный проект «На своей земле» в работе педагога-художника

Соколова Е.О.

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

Международный художественный проект «На своей земле» является одним из масштабных художественных проектов, реализуемых в Республике Беларусь, который дает возможность педагогам-художникам повышать свой профессиональный уровень через изучение современных концепций и подходов в обучении на основе опыта работы педагогов и художников из разных стран. Работа экспертов и членов жюри на 15-м Международном конкурсе живописи и графики «На своей земле», а также участие специалистов в области художественного образования в работе 11-й Международной конференции направлены на обсуждение актуальных вопросов художественного образования, обмен опытом работы, налаживание сотрудничества.

В статье рассматриваются история развития и современное состояние процесса реализации Международного художественного проекта «На своей земле», а также исследуются вопросы влияния данных художественных проектов и конкурсов на профессиональную деятельность педагога-художника.

Ключевые слова: педагог-художник, художественный проект, художественный конкурс, международное жюри, опыт работы, детское творчество.

(Искусство и культура. – 2020. – № 2(38). – С. 82–87)

The International Art Project “On My Homeland” in the Work of a Teacher Artist

Sokolova E.O.

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

The international art project “On My Homeland” is one of the large-scale art projects implemented in the Republic of Belarus, which enables teacher artists to improve their professional level through the study of modern concepts and approaches in training based on the experience of educators and artists from different countries. The work of experts and jury members at the 15th International Competition of Painting and Graphics “On My Homeland”, as well as the participation of specialists in the field of art education in the 11th International Conference, are aimed at discussing current issues of art education, exchanging work experience, and establishing cooperation.

The article discusses the history of the development and the current state of the process of implementing the International Art Project “On My Homeland”, as well as explores the impact of these art projects and competitions on the professional activities of an artist teacher.

Key words: teacher artist, art project, art competition, international jury, work experience, children’s creativity.

(Art and Cultur. – 2020. – № 2(38). – P. 82–87)

Профессиональная деятельность педагога-художника заключается не только в обучении и воспитании подрастающего поколения, но и в изучении современных концепций и подходов в обучении школьников основам изобразительной деятельности. Изучение мирового

опыта работы педагогов-художников является одним из направлений профессионального роста педагога художественных дисциплин. Поэтому работа в качестве члена жюри на различных выставках и конкурсах детского творчества ориентирована на изучение взглядов

Адрес для корреспонденции: elena.vit@mail.ru – Е.О. Соколова

педагогов-художников на детское творчество из разных стран.

Участие в качестве члена жюри художественных конкурсов, в том числе и на международном конкурсе живописи и графики «На своей земле», открывает новые перспективы в саморазвитии и подпитывает новыми идеями в направлении детского художественного творчества.

Цель статьи – проанализировать значение международного художественного проекта «На своей земле» в деятельности педагога-художника.

История создания международного художественного проекта «На своей земле». Данный проект является одним из значимых в работе общественной организации «Белорусский зеленый крест». Работа над реализацией этого проекта началась в 2001 году, когда был основан первый Республиканский фестиваль школьников и учащейся молодежи «День Земли. Беларусь». Во время его работы проводились многообразные конкурсы: литературный, художественный, прикладного искусства, исполнительского искусства, фотографии и экологических проектов. Фестиваль развивался и наибольший интерес проявился именно к художественному направлению, которое собрало большое количество участников. В 2006 г. художественный проект стал международным и теперь постоянно расширяет границы как творческие, так и географические.

Актуальными задачами проекта являются: «сохранение и развитие традиций национального и регионального художественного образования; актуализация роли педагога-художника в учебном процессе; создание фонда творческих работ детей и молодежи из разных стран и регионов для аналитической, методической и выставочной деятельности; вовлечение юных художников и их преподавателей в творческое сообщество; стимулирование авторов и зрителей к более глубокому пониманию и переосмыслению процессов, происходящих на родной земле»¹.

В рамках международного художественного проекта приобрел свое мировое признание международный конкурс живописи и графики «На своей земле». «Поиск, поддержка и продвижение юных и молодых талантливых художников» стало главной идеей этого конкурса².

С момента основания конкурса каждый год для участия в нем приходит около 10000 работ

более чем из 30 стран мира, среди которых: Беларусь, Россия, Китай, Армения, Болгария, Венгрия, Германия, Гонконг, Грузия, Индия, Индонезия, Иран, Словакия, Казахстан, Великобритания, Канада, Корея, Кыргызстан, Латвия, Литва, Малайзия, Молдова, Намибия, Словения, Нидерланды, Объединенные Арабские Эмираты, Польша, Румыния, Сербия, Таиланд, Турция, Узбекистан, Украина, Филиппины, Кения, Хорватия, Греция, Шри-Ланка, Эстония.

В состав жюри, оценивающее конкурсные творческие работы, входят профессиональные педагоги и художники из Беларуси, России, Украины и других стран, обладающие значительным опытом работы с детьми.

По результатам конкурса ежегодно открывается итоговая выставка, которая проходит в Минске. Хорошей традицией стало то, что далее выставка экспонируется по Беларуси и за ее пределами. Так, например, работы призеров конкурса были представлены на выставках в Национальном художественном музее Республики Беларусь, в Германском Бундестаге, Государственной думе России, галерее Podlaska (Подляска) в Польше, Национальном музее имени Андрея Шептицкого во Львове, музее книги и книгопечатания Украины в Киево-Печерской Лавре, французском городе Страсбурге во время проведения 10-й сессии Совета Европы по вопросам культуры.

Для формирования устойчивой мотивации к изучению детского творчества в 2009 и 2010 гг. по результатам реализации художественного проекта «На своей земле» издавались каталоги, где были представлены фотографии и рассуждения членов жюри из различных стран мира.

Постепенно, с расширением границ и значимости конкурса, у организаторов возникла идея о проведении международной конференции художников-педагогов. На конференцию приглашаются специалисты в области преподавания изобразительного искусства: педагоги и руководители художественных студий и школ, преподаватели высших художественных учебных заведений, профессиональные художники. Среди участников конференции можно наблюдать и представителей художественных журналов из разных стран мира. В процессе работы конференции обсуждаются актуальные вопросы художественного образования, педагоги обмениваются опытом работы, налаживают сотрудничество. Организаторами международного художественного проекта «На своей земле» в рамках конференции ежегодно проводятся мастер-классы, выставки педагогов и художников,

¹ Международный художественный проект «На своей земле» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.greencross.by/ru/projects/7/news>. – Дата доступа 14.02.2020.

² Там же.

экскурсии по художественным галереям Минска и учебным заведениям.

Работа экспертов на 15-м Международном конкурсе живописи и графики «На своей земле». Образовательный центр «Экология и здоровье», который расположен в деревне Крюковщина Смолевичского района Минской области уже не первый год является базовым центром, на котором осуществляется организация международного конкурса живописи и графики «На своей земле».

В 2020 году в конкурсе приняли участие 10 612 работ из 26 стран мира: Аргентина, Беларусь, Болгария, Германия, Индия, Индонезия, Казахстан, Китай, Латвия, Литва, Македония, Молдова, Польша, Россия, Румыния, Сербия, Словакия, Словения, Таиланд, Тайвань, Турция, Узбекистан, Украина, Хорватия, Чехия, Шри Ланка.

Первый этап конкурса состоялся 28 февраля. Необходимо отметить, что именно в 2020 г. был введен новый формат отбора работ. Организаторами международного художественного проекта «На своей земле» было принято решение провести эксперимент и узнать насколько схожи и разнообразны взгляды на детское творчество среди педагогов-художников из разных стран. Перед началом работы жюри конкурса на базе Центра физической культуры, спорта и туризма Смолевичского района (Минская обл.) 10 экспертов из 8 стран: Беларуси, России, Украины, Болгарии, Польши, Румынии, Литвы и Китая должны были отобрать лучшие, по их мнению, детские работы для организации выставки. В течение всего дня эксперты осуществляли свой отбор по 7 возрастным группам. Самое большое количество творческих работ было среди участников 5–6 и 7–8 лет, а самое малое количество присланных работ оказалось среди 17–18-летних участников. Для того, чтобы рассмотреть все работы, организаторам пришлось 3 раза заполнить пространство спортивного зала в 300 м².

Работа экспертов была непростой, т.к. представители каждой страны в каждой возрастной категории могли отобрать не больше 5 работ. Отбор рисунков для финала конкурса – сложная и ответственная работа для жюри, ведь просмотреть тысячи работ участников одной возрастной категории необходимо было всего за 20 минут. Но международные эксперты, педагоги и художники из 8 стран с задачей справились.

Мнения экспертов были разные: кто-то в своем выборе больше полагался на эмоции и интуицию, кто-то руководствовался первыми впечатлениями о работе, а кто-то подходил

более рационально в выборе работ и оценивал с профессиональной точки зрения.

Эксперт из польского города Рыбник Альдона Калущка поделилась своими впечатлениями о работе в качестве эксперта. Она уверена, что выразить эмоцию с помощью одного цвета не просто, поэтому среди конкурсных работ Альдона отметила прежде всего графические рисунки. Руководитель художественной студии и в искусстве, и в его оценке предпочитает забывать о его стереотипах, так как детские рисунки помогают расширить границы фантазии. Она утверждает, что главная задача педагога – это видеть, как ребенок воплощает свои идеи и создает собственный мир, а у юных участников конкурса есть чему поучиться, даже профессионалам³.

Эксперт Чжи Синьцзянь (Шанхай, Китай) сказал, что ученики шанхайской школы искусств принимают участие в конкурсе уже 3 года. Президент Международного исследовательского института детского образования Gymchina отметил, что для детей из Китая важны международные выставки, ведь они являются отличной возможностью представить свои идеи, образы и приемы через художественное творчество⁴.

Болгарский эксперт Иван Стоянов из многих критериев больше всего обращал внимание на отражение национальных особенностей и традиций. Российские педагоги-художники выделяли яркие и выразительные образы в младших возрастных группах и соблюдение академизма и оригинального подхода в старшем возрасте.

Людмила Скакун, наблюдатель и официальный представитель общественной организации «Белорусский зеленый крест» отметила, что необходимо дать ребенку возможность полета для самовыражения, не навязывать ему какие-то шаблоны и свое видение мира, ведь для опытных педагогов гораздо важнее научить ребенка свободно излагать мысли, чем повторять художественные приемы. Такой подход, по мнению Людмилы, помогает сохранить детскую непосредственность и поддержать интерес к окружающему миру⁵.

В результате эксперимента, представитель каждой из стран отобрал свою мини-выставку, в которую вошло около 35 работ. Каждая из 8 выставок была презентована на 11-й Международной конференции художественного проекта «На своей земле» с 1 по 3 марта.

³Для рисунков конкурса потребовался спортзал! Конкурс детской живописи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://youtu.be/XKz1ezq_SNM. – Дата доступа: 21.03.2020.

⁴Там же.

⁵Там же.

Работа жюри на 15-м Международном конкурсе живописи и графики «На своей земле». Конкурс проходит уже 15-й год подряд, за это время членами жюри было отмечено более 40 тысяч детских работ. В 2020 году в состав жюри вошли 14 человек, среди которых были представители ВГУ имени П.М. Машерова: заведующий кафедрой изобразительного искусства, кандидат педагогических наук О.Е. Соколова и доцент кафедры изобразительного искусства, кандидат искусствоведения М.Л. Цыбульский. Проходила работа жюри с 29 по 31 января 2020 г. в образовательном центре ОО «Белорусский зеленый крест», где профессиональные художники, педагоги и искусствоведы из Беларуси, Болгарии, Китая, Литвы, Польши, Румынии, России и Украины просматривали и отбирали лучшие, на их взгляд, работы, пришедшие на конкурс живописи и графики «На своей земле».

Традиционными темами конкурса всегда была тема родной земли и взаимоотношение человека с окружающей средой. Кроме того, в 2020 году, организаторы конкурса предложили участникам поразмышлять с помощью кисти об урожае и Второй мировой войне.

М.Л. Цыбульский, который является председателем жюри не первый год, отметил, что каждый год конкурс удивляет новыми открытиями, не только тематическими, но и жанровыми. Каждый новый год приносит и какие-то интересные работы из стран, связанные с этническими, национальными традициями, новыми темами, привязанным к праздникам тех или иных народов⁶. Рассуждая над вопросом «Что сейчас интересует молодежь?», он сказал, что молодежь, как и взрослых художников всегда интересуют те темы, которые их окружают, поэтому, в первую очередь, при оценке работ члены жюри обращали внимание на детские эмоции, ассоциации, восприятие мира, а не столько на темы⁷.

Члена жюри из Болгарии Ивана Стоянова удивило разнообразие сюжетов и невероятные фантазии маленьких художников. Он заметил, что детское творчество самое естественное и очень часто оно выступает как основа вдохновения для взрослых художников⁸. Рассуждая о детском творчестве, Иван отметил, что детский мир – это целая вселенная,

где дети рисуют свои мечты, свои поиски, окружающую среду⁹.

Работа членов жюри была нелегкой, ведь среди множества работ нужно было отобрать самые достойные. Живопись и графика рассматривались отдельно в 7 возрастных категориях. За многолетний период существования конкурса сложилась серьезная система отбора, которая для жюри является большой помощью, поскольку каждая работа проходит несколько фильтров, несколько просмотров на разных уровнях, прежде чем она попадает в ту или иную группу. В этом году члены жюри впервые отказались от одной из номинаций и оставили только диплом, который переходит в выставочную работу и дает возможность принять участие в выставке, а самым значимым результатом отбора конкурсных работ стал диплом с медалью. Организаторы конкурса отметили, что в этом году дипломов с медалью оказалось больше, чем в предыдущем, несмотря на требовательный подход к каждой работе членов жюри.

В процессе работы члены международного жюри делились рабочими моментами и отмечали, что оценивать детские работы. Но тем более в таком количестве, очень сложно, тем не менее детское творчество настолько эмоционально и искренне, что поднимает настроение. Каждый из членов жюри является профессионалом в области детского творчества и знает, на что способен ребенок в каждом возрасте. Всем членам жюри в отборочном туре хотелось увидеть в творческих работах детей младшего возраста интересные и выразительные образы, а в работах старших конкурсантов не просто какую-то формальную композицию, а определенную идею. Необходимо отметить, что на данном этапе большинство членов жюри выбирали лучшие работы с учетом эмоциональных предпочтений, что в большей степени являлось субъективной оценкой каждой работы. Однако все члены жюри в итоге своей работы пришли к единому мнению и определили в каждой группе дипломантов конкурса.

Подводя итоги конкурса, председатель жюри М.Л. Цыбульский подчеркнул, что детские работы, присланные на международный конкурс живописи и графики «На своей земле», составляют самую большую коллекцию детского творчества в мире. Коллекция, которая формируется, и конкурс, который проходит, являются крупнейшими не только

⁶ Жюри международного конкурса живописи и графики «На своей Земле» 2020 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://youtu.be/hlFskm-DFXM>. – Дата доступа: 24.03.2020.

⁷ Детское творчество: международный конкурс живописи и графики «На своей земле» 2020 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://youtu.be/AmPAuWYEK3Y>. – Дата доступа: 20.03.2020.

⁸ Жюри международного конкурса живописи и графики «На своей Земле» 2020 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://youtu.be/hlFskm-DFXM>. – Дата доступа: 24.03.2020.

⁹ Детское творчество: международный конкурс живописи и графики «На своей земле» 2020 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://youtu.be/AmPAuWYEK3Y>. – Дата доступа: 20.03.2020.

в Беларуси, но и во всем мире. По итогам всех конкурсов организаторами, в первую очередь, формируется «золотой фонд» детского творчества, что может стать основой детского музея творчества в Беларуси¹⁰.

Как отметили организаторы конкурса, оценить рисунки призеров конкурса 2020 года можно будет на итоговой выставке весной 2020 года, которую планируют провести в Минске. Во время открытия выставки, традиционно, планируется награждение победителей.

11-я Международная конференция художественного проекта «На своей земле». С 1 по 3 февраля 2020 г. образовательный центр ОО «Белорусский зеленый крест» принимал участников конференции, где собрались эксперты и члены жюри конкурса, а также специалисты в области художественного образования для обмена опытом и налаживания сотрудничества.

В течение трех дней участники конференции делились своими идеями и опытом работы с детьми и молодежью. Одно из выступлений было посвящено сензитивным периодам в жизни и изобразительной деятельности ребенка от полутора до 12 лет (на примере рисунков одного ребенка), где также рассматривались психолого-педагогические проблемы работы с детьми этого возраста. Опыт работы в данном направлении представил преподаватель Одесской детской художественной школы имени К.К. Костанди Татьяна Тихомирова. Особенности работы в технике литья из бумаги продемонстрировал педагог из той же художественной школы Наталья Петрова. В качестве наглядного материала была представлена выставка работ ее учащихся.

Современными подходами по организации учебной деятельности в витебской детской художественной школе поделилась Ольга Валюшкина.

Участники конференции делились опытом участия в международных конкурсах детского творчества. Например, журналист и организатор детских конкурсов из Красноярска Альфия Круглова рассказала о работе по созданию международного культурно-патриотического проекта «Снегири».

Художественная часть конференции была посвящена проведенному эксперименту и стала предметом обсуждения представленных мини-выставок, которые были отобраны

28 января экспертами из 8 стран. Во время презентации выставок представитель каждой страны обосновывал свой выбор лучших работ и рассказывал о критериях отбора, характерных для его страны.

Наталья Петрова, эксперт и член жюри из Одессы отметила, что организаторы конкурса поставили довольно сложные условия – в короткий промежуток времени выбрать по пять лучших работ из каждой возрастной категории, поэтому на выставке, отобранной украинскими экспертами, представлены те работы, которые завоевали их сердца с первого взгляда¹¹.

Эксперты из Китая Чжи Синьцзянь и Луо Гуантин в качестве критериев отбора работ определили оригинальность, эмоциональность, цельность и технические навыки в детских рисунках¹².

Польский эксперт Альдона Колуцка выбирала работы интуицией и сердцем, а также обращала внимание на колорит, интересные эксперименты, композицию и фактуры. Отдельной категорией Альдона выделяла графику, так как, по ее мнению, это наиболее сложная техника для детей и молодежи¹³.

Иван Стоянов из Болгарии, презентуя свою выставку, сказал, что у каждого государства есть своя традиция в художественном образовании молодых людей, а у каждого преподавателя есть свой опыт и своя методика обучения. Поэтому при отборе работ он, в первую очередь, стремился заметить душевность у детей, работу преподавателя и традиции данного государства¹⁴.

Обосновывая свой отбор, эксперт из Беларуси Федор Сорока отметил, что при отборе работ необходимо было найти то, что более всего заинтересовало и развеселило¹⁵.

Эксперт из Румынии Камелия Иордаче в качестве критериев отбора выделила изображение детей в выражении предложенной темы и переданные ими эмоции. Для Камелии важно было увидеть в рисунках вдохновение детей, свободу самовыражения, где бы учитель не вмешивался в гармонию между людьми и природой¹⁶.

Российские эксперты Валерий Тимофеев и Глеб Голубев, проводя отбор среди

10 Детское творчество: международный конкурс живописи и графики «На своей земле» 2020 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://youtu.be/AmPAuWYEK3Y>. – Дата доступа: 20.03.2020.

11 Выставка «Детское творчество глазами художников-педагогов разных стран»: отбор и анализ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://greencross.by/ru/experiment-2020-v>. – Дата доступа: 06.03.2020.

12 Там же.

13 Там же.

14 Там же.

15 Там же.

16 Там же.

конкурсных работ, старались подобрать такие работы, чтобы они раскрывали творческий потенциал ребенка¹⁷.

Неринга Шюпинскене, эксперт из Литвы, отметила, что художники всегда выбирают работы не заранее придуманными критериями, а смотря и обсуждая все работы¹⁸. Директор каунасской художественной гимназии в качестве предложения педагогам, посоветовала, чтобы они больше давали свободы для мышления самим детям, которые бы в большей степени создавали работы из своего мироощущения¹⁹.

Представители разных стран долго дискутировали о взглядах на художественное образование, современных подходах в обучении, об оценках детского творчества. Диалоги между экспертами и участниками конференции стали главным шагом на пути к пониманию того, насколько схожи

и разнообразны взгляды на детское творчество среди педагогов-художников.

В завершение работы конференции организаторы конкурса выразили благодарность всем участникам конкурса, членам жюри и участникам конференции, а также отметили, что международный художественный проект «На своей земле» на современном этапе очень актуален и в последующем планируются интересные эксперименты и подходы при его реализации.

Заключение. Профессиональная деятельность педагога-художника является эффективной, когда происходит постоянное развитие и самосовершенствование, поэтому международный художественный проект «На своей земле» дает возможность педагогам-художникам повышать свой профессиональный уровень через изучение современных концепций и подходов в обучении на основе опыта работы педагогов-художников из разных стран. А для участников проекта и членов жюри – это, прежде всего, незабываемые впечатления и заряд для реализации новых задач и творческих идей.

Поступила в редакцию 24.04.2020

¹⁷ Выставка «Детское творчество глазами художников-педагогов разных стран»: отбор и анализ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://greencross.by/ru/experiment-2020-v>. – Дата доступа: 06.03.2020.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Жюри международного конкурса живописи и графики «На своей Земле» 2020 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://youtu.be/hlFskm-DFXM>. – Дата доступа: 24.03.2020.

Особенности разработки комплекта заданий по дисциплине «Перспектива» для студентов художественно-графического факультета

Глуцук Д.П.

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

Изучение графических дисциплин является одним из условий успешной профессиональной подготовки педагога-художника. В соответствии с типовыми учебными планами специальностей на художественно-графическом факультете студенты проходят обучение по таким курсам, как «Начертательная геометрия», «Начертательная геометрия и черчение», «Перспектива», «Техническая графика и перспектива» и другим. При этом освоение дисциплин графического цикла осуществляется преимущественно на младших курсах, т.е. практически сразу после поступления в вуз.

Некоторая сложность в преподавании рассматриваемой дисциплины состоит в том, что с одной стороны, принципы построения перспективы лежат в основе зрительного восприятия практически каждого человека, но с другой – как в любой науке, здесь имеются определенные законы, средства и способы построений, довольно трудные для освоения.

Выполнение графических работ и заданий по ключевым темам курса является неотъемлемой частью подготовки. Соответственно разработанный комплект охватывает весь материал, изучаемый студентами на протяжении всего семестра. Ориентируясь на типовую учебную программу, определены структура и содержание комплекта графических заданий.

Ключевые слова: перспектива, комплект заданий, начертательная геометрия, аппарат проецирования, способ архитекторов, построение теней в перспективе.

(Искусство и культура. – 2020. – № 2(38). – С. 88–92)

Features of the Development of a Set of Tasks on the Course of Perspective for Art Students

Glushchuk D.P.

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

The study of graphic disciplines is one of the conditions for successful professional training of a teacher-artist. In accordance with the standard curricula at the Art Faculty students do such courses as Descriptive Geometry, Descriptive Geometry and Drawing, Perspective, Technical Graphics and Perspective and others. At the same time, the study of the disciplines of the graphic cycle is carried out mainly in junior years, i.e. as soon as they enter a university.

Some difficulty in teaching the discipline under consideration lies in the fact that, on the one hand, the principles of building a perspective are the basis of the visual perception of almost every person, but on the other, like in any science, there are certain laws, means and methods of construction that are quite difficult to master.

Performing graphic work and assignments on key topics of the course is an integral part of the training. Accordingly, the developed set covers all the material studied by students throughout the semester. Focusing on a typical curriculum, the structure and the content of a set of graphic tasks are determined.

Key words: perspective, set of tasks, descriptive geometry, projection apparatus, method of architects, construction of shadows in perspective.

(Art and Culture. – 2020. – № 2(38). – P. 88–92)

Адрес для корреспонденции: green_141@rambler.ru – Глуцук Д.П.

Изучение графических дисциплин является одним из условий успешной профессиональной подготовки педагога-художника. В соответствии с типовыми учебными планами специальностей на художественно-графическом факультете студенты проходят обучение по таким курсам, как «Начертательная геометрия», «Начертательная геометрия и черчение», «Перспектива», «Техническая графика и перспектива». При этом освоение дисциплин графического цикла осуществляется преимущественно на младших курсах, т.е. практически сразу после поступления в вуз [1].

Так, студенты дневной и заочной форм получения образования изучают дисциплину «Перспектива» на первом курсе. Согласно типовой учебной программе: «Перспектива – это теоретическая основа изобразительного искусства; это наука о законах построения на плоской поверхности изображений предметов такими, какими их воспринимает глаз человека при непосредственном наблюдении в реальности». При этом «в комплексе изучаемых в учреждениях высшего образования художественно-графических учебных дисциплин, “Перспектива” имеет большое значение, т.к. является важнейшей составной частью изобразительной грамоты будущих педагогов-художников, основой их графической подготовки» [2].

Некоторая сложность в преподавании рассматриваемой дисциплины состоит в том, что, с одной стороны, принципы построения перспективы лежат в основе зрительного восприятия практически каждого человека, но с другой – как в любой науке, здесь имеются определенные законы, средства и способы построений, довольно трудные для освоения [1].

Целью нашего исследования является определение структуры и содержания комплекта заданий по дисциплине «Перспектива» для организации самостоятельной работы студентов первого курса художественно-графического факультета.

В рамках проведения данного исследования был проведен анализ учебно-методической литературы по перспективе таких авторов, как В.Н. Виноградова, А.А. Альхименка, М.Н. Макарова, В.В. Петрова, Н.В. Кайгородцева и др., а также учебных работ, выполненных студентами художественно-графического факультета дневной и заочной форм получения образования.

Определение структуры и содержания комплекта. Выполнение графических работ и заданий по ключевым темам курса является неотъемлемой частью подготовки.

Соответственно комплект должен охватить весь материал, изучаемый студентами на протяжении всего семестра. Ориентируясь на типовую учебную программу, были определены структура и содержание комплекта графических заданий, который будет включать следующие разделы:

1. *Аппарат проецирования. Построение перспективы точки.* Задания являются вводными. Их суть заключается в построении точек и их проекций по заданным координатам в предметном пространстве и на плоскости картины. При этом все элементы проецирующего аппарата выполнены в аксонометрии. Затем требуется показать само перспективное изображение на плоскости картины. В заданиях рассматривается сущность метода центрального проецирования, соотнесенного с принципом работы зрительного аппарата человека, посредством которого воспринимаются образы предметов окружающего мира.

2. *Аппарат проецирования. Построение перспективы прямой линии.* Ввиду того, что прямая может занимать различные положения относительно наблюдателя, плоскости картины и предметной плоскости, в данном разделе представлено три задания – на построение перспективы прямых общего, частного и особого положения. Элементы аппарата проецирования и основные элементы картины заданы. Построение точек, определяющих отрезки, выполняется по трем осям – X , Y , Z . Обязательным условием является показ перспективного изображения на плоскости картины.

3. *Аппарат проецирования. Взаимное положение прямых.* Относительно друг друга прямые могут быть параллельными, пересекающимися или скрещивающимися. При выполнении данных заданий студентами определяются признаки взаимного положения двух прямых и их представление на плоскости картины, в том числе построенной по принципу аксонометрических изображений.

4. *Аппарат проецирования. Построение перспективы плоских фигур.* Изображение плоских фигур в перспективе рассматривается на примере проецирования треугольника. Построения выполняются в системе проецирующего аппарата, изображенного в аксонометрической проекции. Затем производятся построения на плоскости картины (рис.). Таким образом студенты могут видеть принцип получения изображений в перспективе, как бы наблюдая за процессом проецирования со стороны.

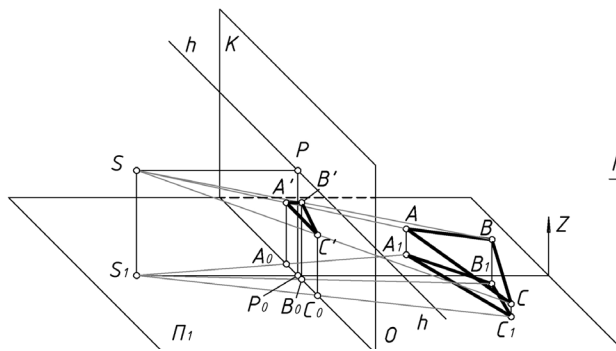
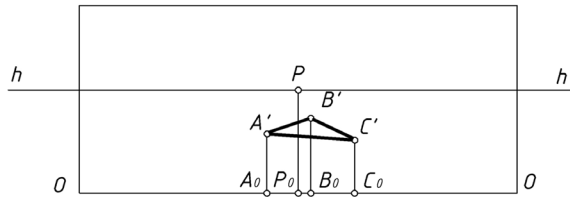


Рис. Построение перспективы треугольника



Обязательным заданием в данном разделе является построение перспективы окружности, находящейся в предметной плоскости. В процессе его выполнения определяется, что в перспективе такая довольно простая геометрическая фигура, как окружность изображается путем вспомогательных построений. Необходимо вписать ее в квадрат, провести диагонали квадрата и осевые линии для нахождения определяющих точек.

5. *Перспективные масштабы. Построение геометрических тел.* Задания направлены на усвоение принципов использования масштабов широт, высот и глубин при построении перспективы геометрических тел. Изучение темы является крайне важным, поскольку для построения изображений на картине различных предметов окружающего мира необходимо знать их метрические свойства, т.е. размеры этих предметов и их частей, расстояния между ними и т.д. И конечно же нужно уметь грамотно изображать это в перспективе.

Основным способом решения задач, связанных с отображением размеров на плоскости картины, является применение масштаба, который позволяет установить соотношение между натуральными и перспективными линейными размерами изображаемых предметов. Для этого и существует три перспективных масштаба.

6. *Фронтальная перспектива группы геометрических тел.* Фронтальная считается самой простой из всех типов перспектив. На ее примере целесообразно показать, как строятся объемные предметы с учетом всех элементов проецирующего аппарата. С целью усвоения принципов построения перспективы сложных трехмерных объектов предварительно необходимо рассмотреть построение простых геометрических тел, таких как призма, конус, цилиндр и пирамида. Поскольку

выполнение перечисленных объектов различается, они разделены на группы.

7. *Построение перспективы. Способ сетки.* Данный способ построения перспективных изображений рассматривается одним из первых. Его сущность заключается в том, что на картине строится с помощью масштабов широт, высот и глубин перспективная сетка из квадратов, расположенных в простейшем положении: две ее стороны параллельны, а две перпендикулярны основанию картины. В этой сетке выполняется изображение (орнамент). Для точного построения орнамента количество квадратов увеличивают, а следовательно уменьшают размеры их сторон.

По сути, задание заключается в построении проекции плоского изображения на горизонтальной плоскости проекций (вид сверху), а затем построении этого изображения на предметной плоскости с учетом перспективных искажений.

8. *Построение перспективы. Способ архитекторов.* Способ архитекторов – это построение перспективы какого-либо объекта по плану и фасаду с учетом положения точки зрения. Он довольно прост и удобен благодаря тому, что при построении объекта можно заранее выбрать положение точки зрения и картины, чтобы обеспечить определенные условия наглядности изображения.

Способ является одним из основных в курсе «Перспектива». В этой связи указанным способом требуется выполнить два задания.

В первом требуется построить перспективу группы геометрических тел. В задании показано два вида – вид спереди и вид сверху.

Во втором задании нужно построить перспективу здания. Изображения объекта представлены в условии. В процессе решения нужно верно задать элементы проецирующего аппарата (линию горизонта, точки схода, положение картины и др.).

9. *Построение перспективы интерьера.* К изображениям интерьера студенты приступают после того, как усвоено перспективное построение геометрических тел. Здесь также представлено два задания. В первом требуется построить фронтальную перспективу интерьера комнаты, а во втором – угловую.

Фронтальная перспектива – это перспективное изображение интерьера, у которого одна из стен расположена параллельно картине, а другие перпендикулярно. Эта перспектива строится с одной точкой схода – главной точкой картины (Р). При этом картинная плоскость на плане может быть расположена в любом месте по глубине интерьера. При построении фронтальной перспективы внимание студентов обращается на то, что устанавливать точку зрения следует в пределах средней трети ширины пространства интерьера, при этом изображение воспринимается более естественным, чем угловая перспектива с той же точки зрения.

При построении угловой перспективы главный луч и картинную плоскость располагают под произвольным углом к основным плоскостям интерьера. Это определяет две точки на линии горизонта, куда сходятся линии в рисунке. Направление взгляда наблюдателя находится под углом к горизонтальным линиям, сокращающимся в точке схода. На изображении интерьера будут видны две стены, а следовательно, угол комнаты.

Для большей наглядности в процессе решения предлагается использовать тонирование получающихся изображений цветными карандашами или ручками.

10. *Построение теней в перспективе.* Любой человек воспринимает предметы в окружающей среде благодаря их освещенности каким-либо источником света. Этот источник может быть по-разному расположен относительно наблюдателя и изображаемых предметов.

Поскольку построения теней от естественного и искусственного источника освещения различны, в данном разделе представлено несколько заданий. В более простых требуется построить падающие тени от геометрических тел.

Более сложные задания ориентированы на построения падающих теней от архитектурных сооружений. При этом источники освещения могут быть по-разному расположены, что влияет на направление лучей света: перед изображаемым объектом, сбоку изображаемого объекта или за объектом.

При выполнении заданий студентам помимо построения падающих теней рекомендуется использовать тонирование самих предметов, чтобы передать их объем.

11. *Построение отражений в зеркальной поверхности.* Изображаемые объекты могут располагаться около водоемов. Или же при построении интерьера в помещении могут иметься зеркала. В этом случае необходимо строить отражения от зеркальных поверхностей.

Основой построения является закон физики, который знает практически каждый студент: угол падения луча равен углу отражения. И оба луча лежат в одной плоскости с нормалью к зеркальной поверхности в точке падения (отражения).

Построение отражений осуществляется на заданные горизонтальные или вертикально расположенные зеркальные поверхности. Горизонтальное зеркало располагается параллельно предметной плоскости и перпендикулярно плоскости картины, а вертикальное – перпендикулярно предметной плоскости.

Поскольку принцип построений в данном случае существенно различается, задания идут от простого к сложному. Общим для всех заданий является правило построения в плоском зеркале – из всех характерных точек предмета опускаются перпендикуляры к плоскости зеркала, находят точки их пересечения и затем эти перпендикуляры продляются за плоскость зеркала на такое расстояние, на котором соответствующие точки предмета находятся перед ним.

Для большей выразительности получающихся изображений студенты используют цветные карандаши и художественные материалы.

Стоит подчеркнуть, что задания выполняются не на чистом листе, а по предварительно намеченным элементам проецирующего аппарата, некоторым изображаемым предметам и ряду других данных. Связано это с тем, в отличие от графических работ, выполняемых по дисциплине под руководством преподавателя, выполнение заданий из рассматриваемого комплекта носит уклон на самостоятельную работу. При этом представление исходных данных может варьироваться, облегчая или усложняя таким образом задание.

Следует отметить, что ряд заданий рассмотренного комплекта прошел апробацию на занятиях по дисциплине «Перспектива» у студентов первого курса художественно-графического факультета дневной и заочной форм

получения образования. Основные специальности, на которые была направлена разработка рассмотренных выше заданий: 1-03 01 03 «Изобразительное искусство и компьютерная графика», 1-03 01 06 «Изобразительное искусство, черчение и народные художественные промыслы». По итогам внедрения заданий в практическую деятельность студентов можно отметить повышение уровня их итоговой подготовленности по дисциплине.

Заключение. Таким образом, как показывает практика преподавания в условиях ограниченного количества учебных часов, отводимых на изучение графических дисциплин, именно подача материала занятий в сжатой, доступной форме, в формате специализированного комплекта заданий или рабочей тетради представляет собой один из способов оптимизации процесса обучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Глузук, Д.П. Особенности повышения эффективности преподавания дисциплины «Перспектива» / Д.П. Глузук // 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. 2. – С. 77–78.
2. Перспектива: типовая учебная программа по учебной дисциплине для специальностей: 1-03 01 03 «Изобразительное искусство и компьютерная графика»; 1-03 01 06 «Изобразительное искусство, черчение и народные художественные промыслы»: ТД-А.536/тип. – Дата утверждения 04.02.2015. – Минск: Мин-во образования Респ. Беларусь: Учебно-методическое объединение по педагогическому образованию, 2015. – 11 с.
3. Образовательный стандарт высшего образования. Высшее образование. Первая ступень. Специальность 1-03 01 06 Изобразительное искусство, черчение и народные художественные промыслы. Квалификация: Педагог-художник. Преподаватель: ОСВО 1-03 01 06-2013: [утв. и введ. в действие постановлением М-ва образования РБ от 30.08.2013 г. № 87] / [разраб.: УО «Белорусский государственный педагогический университет имени М. Танка»]. – Введ. 2013-08-30. – Минск: Мин-во образования Респ. Беларусь, 2013.

Поступила в редакцию 14.11.2019.

О графической подготовке инженеров в условиях компьютеризации на опыте учреждения образования «Витебский государственный технологический университет»

Розова Л.И.

Учреждение образования «Витебский государственный технологический университет», Витебск

В условиях стремительного развития информационных технологий важной задачей при изучении графических дисциплин является расширение обучающих возможностей формирования практических навыков и умений в изучении, мотивация студентов к увеличению доли самостоятельной работы по дисциплине. Это связано с необходимостью развития новых форм обучения и внедрения в учебный процесс информационных технологий обучения, позволяющих формировать специалистов с новым мышлением.

В статье анализируется процесс изучения графических дисциплин с использованием компьютерных технологий при обучении студентов механических и технологических специальностей. Приведены результаты, демонстрирующие то, что использование современных информационных технологий обеспечивает существенное расширение возможностей по применению различных форм обучения. Это значительно увеличивает заинтересованность и мотивацию студентов к изучению графических дисциплин, повышает уровень усвоения изучаемого материала на 15–20%, способствует подготовке грамотных инженеров, умеющих качественно применять свои знания и умения на практике.

Ключевые слова: информационные технологии, начертательная геометрия, инженерная графика, машинная графика, учебный процесс.

(Искусство и культура. – 2020. – № 2(38). – С. 93–97)

About Graphic Training of Engineers in the Conditions of Computerization on the Experience of Educational Establishment “Vitebsk State Technological University”

Rozova L. I.

Educational Establishment "Vitebsk State Technological University", Vitebsk

In the conditions of the rapid development of information technologies, an important task in the study of graphic disciplines is to expand the educational opportunities for shaping practical skills and abilities in the study, to motivate students to increase the share of independent work in the discipline. This is due to the need to develop new forms of education and introduce information technology training in the academic process, which allow to train specialists with new thinking.

The article analyzes the process of studying graphic disciplines using computer technologies when teaching Mechanics and Technology students. The results demonstrate that the use of modern information technologies provides a significant expansion of opportunities for the use of various forms of education. This significantly increases the interest and motivation of students to study graphic subjects and increases the level of assimilation of the studied material by 15–20%. It also contributes to the training of competent engineers who are able to apply their knowledge and skills in practice.

Key words: information technologies, descriptive geometry, engineering graphics, machine graphics, academic process.

(Art and Culture. – 2020. – № 2(38). – P. 93–97)

В высших учебных заведениях много времени уделяется общеинженерной подготовке, частью которой является подготовка специалистов владеющих знаниями, навыками и умениями по графическим дисциплинам. Не исключение и наш вуз.

Большой вклад внесли в разработку технологии преподавания ветераны ВГТУ: Скоков Павел Иванович, Бунина Люция Александровна, Баталко Александр Прохорович, Скокова Эмилия Петровна, Сяборова Ирина Евгеньевна. На их опыте нами осваивались педагогические знания и навыки. Продолжают и развивают их начинания Гришаев Александр Николаевич, Луцейкович Валерий Иванович. Приходит молодежь, которая вникает в образовательный процесс и предлагает свои инновации: Костин Павел Андреевич, Рассохина Ирина Михайловна.

Цель статьи – усовершенствование процесса изучения графических дисциплин с использованием компьютерных технологий при обучении студентов механических и технологических специальностей.

Организация учебного процесса в учреждении образования «Витебский государственный технологический университет». В данной работе выполняется анализ организации учебного процесса с использованием компьютерных технологий при изучении следующих разделов графических дисциплин: «Начертательная геометрия, инженерная и машинная графика», «Инженерная графика», «Инженерная и машинная графика». Для проведения исследования использованы методы общенаучного характера: наблюдение, анализ, синтез, обобщение, сравнение.

Как предусмотрено образовательными стандартами [1–3], учебными планами и программами изучение графических дисциплин включает лекционный курс, практические (лабораторные) занятия, выполнение расчетно-графических работ и самоподготовку.

При изложении материала применяются современные технологии, позволяющие повысить эффективность и качество преподавания дисциплин, выполнения графических работ.

Все лекции разработаны по темам, определенным рабочей программой. При подготовке лекций используется технология послойного изображения графического пакета Автокад. Применение этих материалов позволяет повысить качество демонстрируемого материала и чертежей. Дает возможность грамотной компоновки лекционного иллюстративного материала, позволяет оперативно увеличивать или уменьшать изображение или часть

изображения, что облегчает восприятие и чтение графического материала студентами.

Для самоподготовки и более глубокого изучения для студентов автором создан курс видеолекций по начертательной геометрии. Каждая лекция знакомит с конкретным вопросом дисциплины и занимает 5–10 минут. Обучающийся имеет возможность прослушать лекцию требуемое для него количество раз и полностью понять тему. А кроме этого, возможен просмотр лекции в удобное время и в комфортной обстановке.

Гришаевым Александром Николаевичем разработан электронный учебно-методический комплекс интерактивных анимаций, который размещен в виртуальной образовательной среде вуза [4]. Используя интернет-ресурсы, студенты всех специальностей и форм обучения по этим анимациям занимаются самоподготовкой.

Дальнейшее изучение дисциплины осуществляется на практических (лабораторных) занятиях по начертательной геометрии, инженерной и машинной графике, где каждый студент имеет индивидуальное рабочее место за компьютером. Перед началом выполнения задания преподаватель демонстрирует приемы работы, сообщает варианты и параметры индивидуализации выдаваемых заданий. Студентами используется электронный вариант методических указаний к выполнению лабораторных или практических работ по машинной графике, в которых содержатся задания и информация о рациональных приемах работы (рис. 1). Приводятся вопросы для защиты задания и параметры оценки выполненного задания.

Скорость выполнения заданий студентами различна. Поэтому для успевающих студентов предусмотрены дополнительные задания. Такие студенты получают более высокую оценку работы.

Первые занятия посвящаются изучению возможностей графических пакетов. На этих занятиях студентами осваиваются навыки построения простейших объектов, выполнения редактирования и преобразования изображений. На последующих занятиях студентами приобретаются навыки выполнения изображений и пространственных моделей геометрических тел и простых деталей с выполнением разрезов.

Студенты, которые недостаточно подготовлены к чтению чертежа, т.е. плохо видят форму детали по двум изображениям, по указанию преподавателя выполняют дополнительные работы вручную (эскизно) или, по желанию студента, на чертежной бумаге или на компьютере.

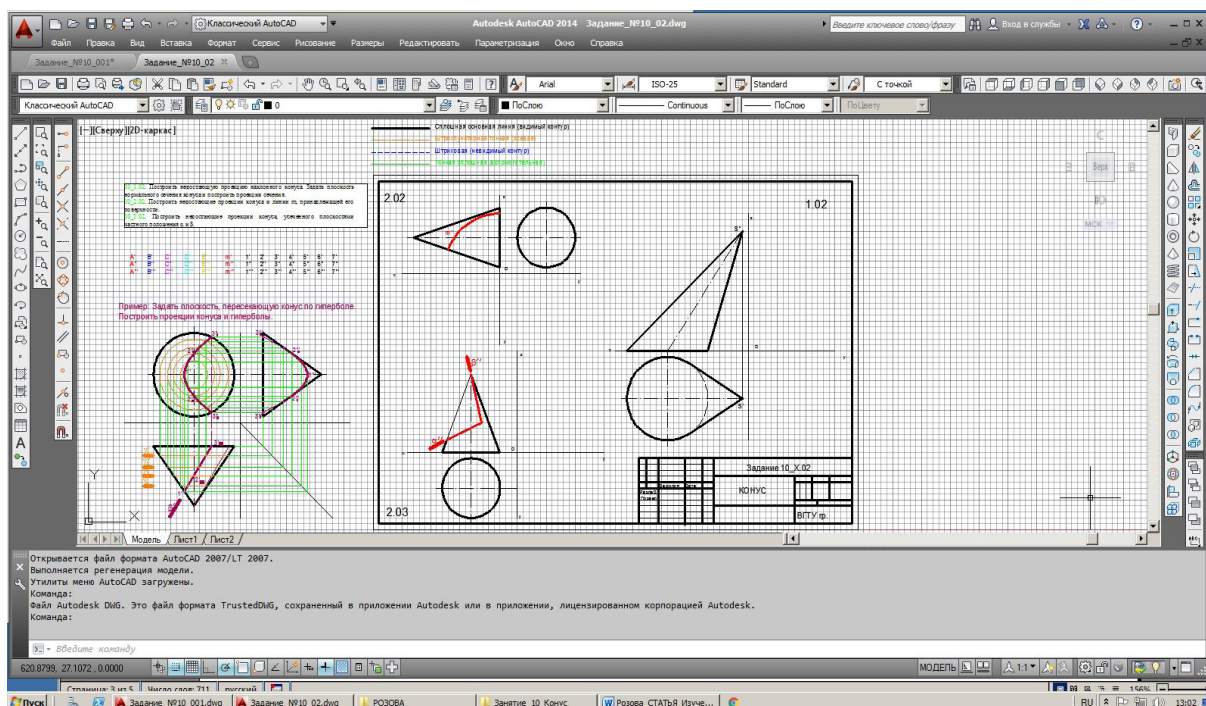


Рис. 1. Содержание и пример выполнения электронных заданий по теме «Конус»

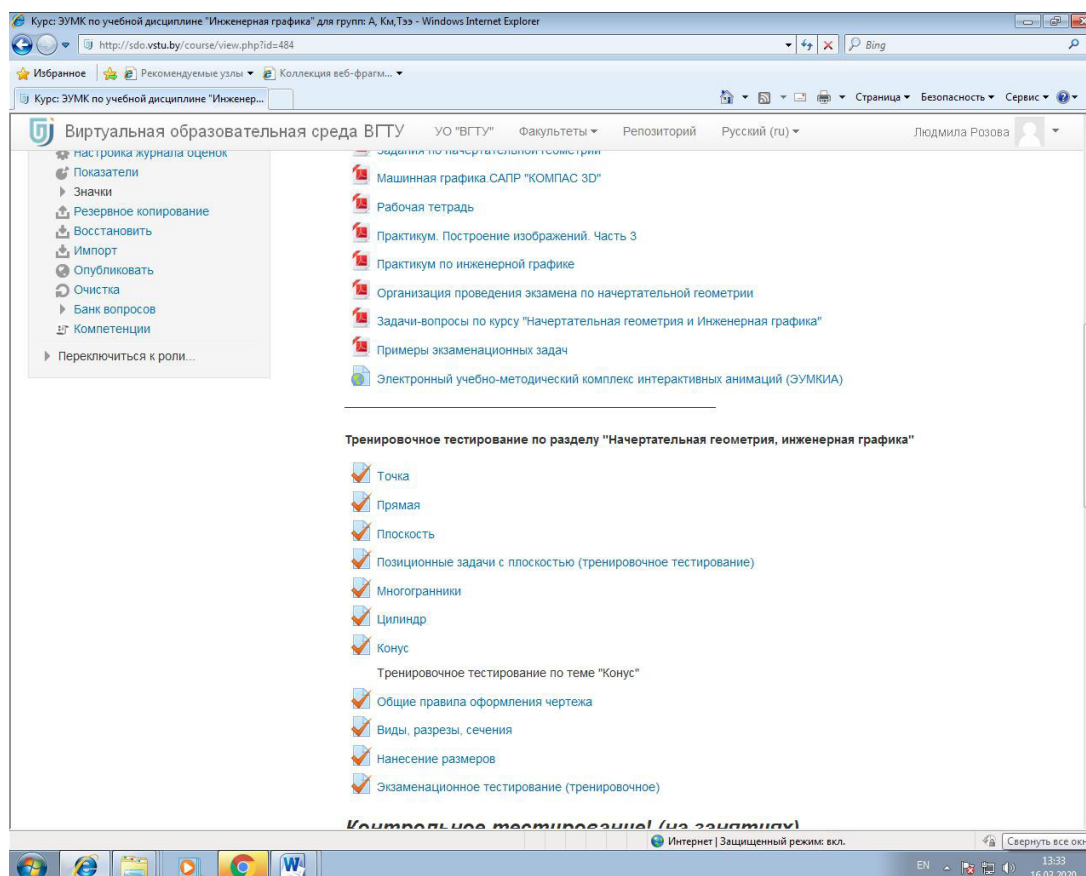


Рис. 2. Тестирование по темам курса

Активно применяется и дистанционная система образования [4]. Сотрудниками кафедры разработаны электронные тесты по всем темам изучаемого курса. В домашних

условиях студенты имеют возможность подготовки по тренировочным тестам, используя виртуальную образовательную среду (рис. 2) и печатный вариант тестовых вопросов [5].

Для оценки степени усвоения теоретических вопросов проводится компьютерное тестирование по темам начертательной геометрии и инженерной графики. Тестирование проводится после изучения всех материалов по конкретной теме, осуществляется данный вид контроля знаний преподавателем в самом начале занятия (минут пять или десять) и позволяет иметь информацию о качестве изучения темы, оперативно корректировать образовательный процесс индивидуально для каждого студента.

После изучения соответствующих тем курса, студентам выдаются задания для расчетно-графических работ [4; 6]. Обучающиеся самостоятельно, а при необходимости, консультируясь с преподавателем, выполняют работы и после завершения защищают их.

Для самостоятельной подготовки к занятиям для каждой специальности предусмотрены рабочие тетради [7], в которых решение задач осуществляется дома при помощи чертежных инструментов. Перед занятием правильность решения контролируется преподавателем. При необходимости студенту оказывается помощь.

По итогам семестра выставляется средняя оценка, которая учитывается в экзаменационной оценке. После прохождения курса студенты сдают экзаменационный электронный тест и выполняют экзаменационную работу за компьютером. Таким образом, в экзаменационной оценке учитывается работа в семестре, знание теоретического материала и сама экзаменационная работа.

Разработан и используется комплекс компьютерной поддержки курса, который содержит лекционный материал, информацию о темах практических работ, многовариантные задания к этим работам, примеры выполнения, теоретический и вспомогательный материал. Ежегодно данный комплекс вносится в папку группы по подгруппам. Этот электронный ресурс по мере необходимости обновляется и доступен студентам и сотрудникам кафедры.

С появлением аддитивных технологий [8] со студентами, которые успешно осваивают изучаемый курс, проводятся научные работы по созданию и изготовлению моделей механизмов и приспособлений.

Анализ степени усвоения изучаемого материала. С целью оценки влияния графических задач на творческое развитие личности инженера автором был проведен эксперимент. В течение курса обучения студентам предлагалось решать одну и ту же задачу

несколько раз на чертежной бумаге вручную чертежными инструментами.

Содержание задачи: построить три вида детали по двум заданным видам. Линии невидимого контура показать штриховыми линиями.

Оценивалась задача по следующим критериям:

- рациональное расположение видов на чертеже (компоновка);
- правильное (на закрепленном ГОСТом месте) расположение видов;
- видение формы детали;
- качество работы (графика).

Каждый критерий ранжировался по трем уровням:

- улучшился «+»;
- ухудшился «-»;
- не изменился «+ -».

Первый раз обучающийся решал задачу перед началом изучения курса начертательной геометрии и инженерной графики, т.е. в самом начале курса. Второй раз после изучения начертательной геометрии. Третий раз после изучения полного курса.

Проведенный эксперимент показал, что после обучения

- абсолютное большинство студентов хорошо усваивают теоретический курс;
- грамотно компонуют и располагают на своих местах изображения (виды) деталей;
- безошибочно могут построить изображения деталей более половины студентов;
- около 20% студентов допускают некоторые ошибки при построении;
- качество работ (графика) улучшилась не у всех студентов.

Для студентов, работающих только на компьютерах, с целью оценки уровня повышения знаний проводилось тестирование по изучаемым темам до и после ознакомления с курсом. Проводился подсчет количества оценок по баллам: четыре, пять, шесть, семь, восемь, девять.

Ниже, на рис. 3, показаны результаты проведенного эксперимента. Оценивался уровень знаний студентов заочного факультета сокращенной формы образования по теме «Деталирование».

Анализ результатов демонстрирует увеличение количества оценок выше семи баллов на 22% после прохождения контрольного тестирования. А количество таких экзаменационных оценок увеличилось на 17% по сравнению с итоговым тестированием. Сам процесс тестирования является обучающим компонентом.

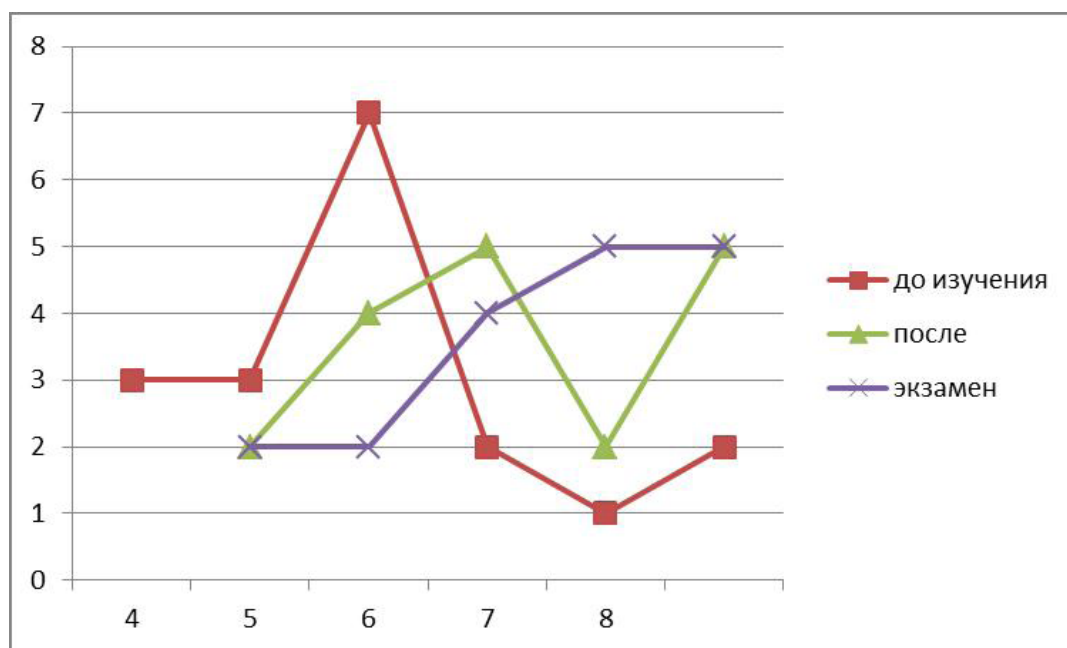


Рис. 3. Результаты тестирования по теме «Деталирование» и экзаменационные оценки

Заклучение. Внедрение в учебный процесс компьютерных технологий позволяет студенту иметь новые возможности в практическом изучении дисциплин, повышает личностную самооценку, связанную с освоением современных технологий обучения и уровень усвоения изучаемого материала на 15–20% способствует подготовке грамотных инженеров, умеющих качественно применять свои знания и умения на практике.

Одним из недостатков применения компьютерных технологий можно является отсутствие навыков ручного выполнения чертежей, который может компенсироваться выполнением эскизных работ.

ЛИТЕРАТУРА

1. ОСВО 1-43 01 07 - 2013 Образовательный стандарт по специальности 1-43 01 07 Техническая эксплуатация энергооборудования организаций. – Введ. 2013-07-01. – Минск: Мин-во образования Респ. Беларусь, 2013. – 32 с.
2. ОСВО 1-53 01 01 - 2019 Образовательный стандарт по специальности 1-53 01 01 – 2019 Автоматизация технологических процессов и производств. – Введ. 2013-01-01. – Минск: Мин-во образования Респ. Беларусь, 2013. – 93 с.
3. ОСВО 1-55 01 03 - 2013 Образовательный стандарт по специальности 1-55 01 03 – 2013 Компьютерная мехатроника. – Введ. 2013-03-01. – Минск: Мин-во образования Респ. Беларусь, 2013. – 31 с.
4. Виртуальная образовательная среда Витебского государственного технологического университета [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sdo.vstu.by/course/view.php?id=484>. – Дата доступа: 04.03.2020.
5. Начертательная геометрия и инженерная графика. Тестовые задания по инженерной графике для студентов специальностей: 1-27 01 01 «Экономика и организация производства»; 1-36 01 01 «Технология машиностроения»; 1-40 05 01 «Информационные системы и технологии»; 1-50 01 02 «Конструирование и технология швейных изделий»; 1-53 01 01 «Автоматизация технологических процессов и производств» дневной формы: методическая разработка / УО «ВГТУ»; сост.: Л.И. Розова [и др.]. – Витебск, 2016. – 99 с.
6. Начертательная геометрия, инженерная и машинная графика: сборник заданий и методические указания по выполнению расчетно-графических работ для студентов специальностей 1-53 01 01 «Автоматизация технологических процессов и производств (легкая промышленность)», 1-55 01 03 «Компьютерная мехатроника» / УО «ВГТУ»; сост.: Л.И. Розова [и др.]. – Витебск, 2019. – 94 с.
7. Начертательная геометрия, инженерная и машинная графика : сборник заданий для самостоятельной работы для студентов специальностей 1-53 01 01-05 «Автоматизация технологических процессов и производств (легкая промышленность)», 1-55 01 03 «Компьютерная мехатроника» дневной формы обучения / УО «ВГТУ» ; сост.: Л.И. Розова [и др.]. – Витебск, 2019. – 41 с.
8. Луцкевич, В.И. Применение аддитивных технологий в учебном процессе / В.И. Луцкевич // Материалы докладов 50-й Междунар. науч.-техн. конф. преподавателей и студентов, посвященной Году науки: в 2 т. / УО «ВГТУ». – Витебск, 2017. – Т. 2. – С. 327–329.

Поступила в редакцию 20.03.2020

Дидактические основы обучения композиции будущих педагогов-художников

Сенько Д.С.

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

Предмет «Композиция» в учебных заведениях художественно-педагогического профиля является одним из фундаментальных в формировании творческих качеств личности. Организация учебного процесса по композиции выступает важным компонентом формирования профессиональных компетенций будущих педагогов-художников, освоения методологии художественной деятельности, воспитания системы взглядов на окружающую действительность, художественного вкуса, эстетических, нравственных взглядов и убеждений.

В процессе экспериментально-опытной работы со студентами 1–3 курсов художественно-графического факультета, анализа психолого-педагогических исследований были выявлены концептуальные положения обучения композиции. При ее разработке учитывались индивидуальные особенности студентов, психолого-педагогические закономерности обучения, квалификационные требования к профессиональной подготовке специалистов.

Представленные теоретико-методологические положения явились результатом всестороннего анализа и обобщения учебно-методического опыта, полученного в ходе изучения разнообразных художественно-педагогических концепций, экспериментально-опытного поиска в процессе художественно-педагогической деятельности. Предложенная концепция определяет специфику, цели, задачи, закономерности и принципы обучения композиции студентов художественно-педагогических специальностей.

В системе подготовки педагогов-художников дисциплина «Композиция» сфокусирована на создании целостной художественно-образной формы, воплощающей в себе значимые для социума идеи и смыслы за счет организации разноплановых и разнородных изобразительно-выразительных средств. В этой связи одной из задач курса является формирование осознанного отношения студента к изображению, понимания того, что создаваемая художественная форма зависит от смыслового содержания, жанрового своеобразия, изобразительного материала, условий восприятия и других факторов.

Ключевые слова: композиция, принципы, методы, приемы обучения, учебно-творческий процесс.

(Искусство и культура. – 2020. – № 2(38). – С. 98–102)

Didactic Bases of Teaching Would-be Artist Teachers Composition

Senko D.S.

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

Teaching would-be artist teachers Composition can be considered as a targeted pedagogical process of organizing and stimulating educational and creative activities in mastering compositional knowledge, skills and abilities, developing the creative abilities of future pedagogical artists, shaping their worldview, thinking, artistic taste, aesthetic views and beliefs.

In the process of experimental work with Art Faculty students of 1–3 years, analysis of psychological and pedagogical research, the conceptual provisions of teaching Composition were revealed. During its development, individual characteristics of students, psychological and pedagogical laws of training, qualification requirements for professional training of specialists were taken into account.

The presented theoretical and methodological provisions were the result of a comprehensive analysis and generalization of the academic methodological experience of various artistic and pedagogical systems during the experimental search. The presented concept defines the specifics, goals, objectives, patterns and principles of teaching would-be artist teachers Composition.

Адрес для корреспонденции: Senko17@tut.by – Д.С. Сенько

In the structure of teaching would-be artist teachers the Composition course focuses on the construction of a holistic art image form which implements socially significant ideas and senses by organizing various expressive means. Thus, one of the tasks of the course is shaping conscious student's attitude to the image, understanding that the created art form depends on the semantic content, genre identity, visual material, perception conditions and other factors.

Key words: composition, principles, methods, teaching techniques, academic and creative process.

(Art and Cultur. – 2020. – № 2(38). – P. 98–102)

При разработке методологических подходов к конструированию модели обучения будущих педагогов-художников необходимо учитывать, что композиция в понятийно-концептуальной основе выступает способом построения художественного произведения, где его смысловое содержание, характер и особенности восприятия определяются художественно-образной формой, согласованностью однотипных и разнородных компонентов и частей в единое целое. Среди смысловых компонентов композиции художественного произведения можно выделить идейно-тематическую основу, сюжетную организацию, мотив. При работе над созданием художественного произведения студенты должны настолько вчувствоваться в их характеристики, чтобы найти композиционно-образные средства, соответствующие поставленным учебно-творческим задачам и, в конечном итоге, путем последовательного продвижения в восприятии произведения от одного компонента изображения к другому прийти к целостному соединению содержания и формы.

Цель статьи – проанализировать цели, задачи, закономерности и принципы обучения композиции студентов художественно-педагогических специальностей как взаимосвязанную дидактическую систему.

Обучение композиции будущих педагогов-художников нацелено на формирование профессионально зрелой, творческой личности, способной к саморазвитию и саморегуляции, владеющей системой компетенций, способной на высоком уровне осуществлять педагогическую и художественно-творческую деятельность. Обучение композиции непосредственно связано с усвоением инвариантных знаний, смыслов, идей с последующим преобразованием их в художественные формы в процессе творческой практики [1]. Данный процесс можно считать эффективным при условии, что студенты вооружены пониманием теоретико-методологического базиса композиционно-творческой деятельности, разнообразными способами и приемами осуществления когнитивной, организационной, ценностно-ориентировочной и художественно-практической деятельности. Таким образом, спектр целевых показателей композиции как учебной дисциплины включает:

- развитие эмоционально-чувственных, организационно-ценностных, интеллектуальных, эстетических и духовно-нравственных потребностей студентов;
- развитие психических познавательных процессов (восприятия, мышления, воображения, памяти и т.п.);
- формирование представлений о композиции как целостной системе категорий, принципов, методов, средств и приемов художественно-образного формообразования;
- изучение специфики изобразительно-выразительных средств, художественных материалов и техник изобразительного искусства;
- формирование профессиональных умений и навыков организации, планирования и осуществления художественной и педагогической деятельности по выбранной специальности.

Концептуальные положения композиции как учебного предмета. Композиция как и другие учебные дисциплины имеет свою специфику, связанную с организацией, планированием и осуществлением учебной деятельности. Среди основных закономерностей можно выделить:

- обусловленность содержания, целевых показателей, дидактических принципов уровнем базовой подготовки студентов, их гендерными особенностями, индивидуальными психофизическими характеристиками, культурно-историческим традициями художественной школы, региона и т.п.;
- в основе композиционной деятельности лежит творческий процесс, имеющий ряд последовательных, взаимосвязанных и взаимообусловленных этапов;
- продуктивность ведения композиционно-творческого процесса во многом определяется деятельностью преподавателя, постановкой индивидуально-ориентированных задач, своевременным выбором рациональных методов стимулирования, анализа, контроля;
- эффективность всех этапов творческого процесса не может быть достижима без учета индивидуальных способностей и запросов студента, постановки адекватных его уровню подготовки творческих задач;
- наибольшего результата учебный процесс достигает при достижении тесного взаимодействия между субъектами учебного

процесса, основанного на высоком уровне взаимоуважения, доверия, открытого обмена мнениями по решаемым вопросам.

Целостность учебного процесса по композиции обеспечивается общедидактическими и специфическими принципами, которые обусловлены спецификой композиционной деятельности, характером взаимодействия субъектов образовательного процесса, требованиями к ее результату. В ходе анализа теоретико-методологических исследований А.А. Ковалева, В.К. Лебедко, Б.М. Неменского, Л.Е. Романенко, а также в процессе экспериментально опытной работы были выявлены следующие принципы, которыми следует руководствоваться при обучении композиции:

1. Принцип концептуально-методологического подхода к построению композиционной деятельности: рациональная организация методов работы над эскизом художественного произведения, основанная на постановке адекватных целей, задач, требований, эффективном контроле на всем протяжении творческого процесса.

2. Принцип вариативности: создание различных по эмоционально-образному решению вариантов творческого эскиза, равноправных по своему смысловому содержанию, но разноплановых по формальному выражению. Принцип вариативности предполагает систематическое и глубокое осмысление вариативных и инвариантных композиционных систем и их комбинаторное переструктурирование. Целенаправленный выбор оптимального решения из множества имеющихся неизменно повышает качество конечного результата, способствует формированию у обучаемых представлений о критериях оценки работ, фильтрует случайное и малозначительное из общей массы изобразительного материала, что позволяет выстаивать многовекторный характер поисков эффективного решения, совершенствовать форму выражения замысла. В этом случае акцент в работе уже переносится с результата деятельности на собственно композиционный процесс.

3. Принцип креативности: творческий характер композиционной деятельности предполагает создание оригинальных, социально значимых идей, образов, форм, отказ от стереотипов мышления и поведения, пробуждение интуитивных способов познания. Создание на занятии атмосферы креативного поиска предполагает переструктурирование условий поставленной задачи, введение новой доминанты, смена композиционных акцентов, уход от привычной точки зрения и наработанных штампов и форм поведения, смена

изобразительно-выразительных средств и технологий формообразования и т.п.

4. Принцип комфортности: создание эмоционально-чувственной и интеллектуально-образной атмосферы, стимулирующей развитие творческих способностей студентов, повышения эффективности их деятельности.

5. Принцип интеграции мировых и отечественных культурных ценностей: восприятие, анализ и оценка художественных произведений должны способствовать активизации творческой деятельности, служить источником вдохновения, средством развития мировоззренческого ядра личности, воспитания художественного вкуса, ценностным ориентиром в художественной практике.

6. Принцип единства художественной деятельности и творческого развития личности: в процессе создания художественных образов у студента развиваются наблюдательность, эмоционально-чувственная сфера, образное и композиционное мышление, воображение, формируется система взглядов и убеждений. В силу этого преподаватель должен заботиться о гармоничном и поступательном развитии всех психических сил и способностей обучаемых, чтобы максимально полно задействовать их в самостоятельной деятельности по выбранной профессии [1–3].

Теоретико-методологические основы композиции как учебного предмета. Важным компонентом обучения композиции является система взаимосвязанных понятий и категорий, закономерностей, связанных с процессами восприятия, мышления, генерирования новых образов, методов осуществления и контроля композиционно-творческой деятельности. Недостаточное погружение в понятийно-логическую специфику, поверхностное освоение категориально-понятийного аппарата композиции становится непреодолимым барьером на пути поиска оригинальных творческих решений, поступательного продвижения к более сложному уровню решения творческих задач.

В процессе обучения студентов основными методами освоения теоретического материала и стимулирования творческой активности студентов являются лекции, индивидуальные и групповые беседы, консультации. В их задачи входит создание ориентировочной основы для последующих творческих поисков. Мультимедийная презентация позволяет наглядно продемонстрировать степень сложности жанровых и композиционных задач.

Важное условие изучения теоретических вопросов композиции – установление связи темы с предыдущими разделами курса,

определение роли, места и значения рассматриваемой темы в общей структуре учебных заданий, возможности ее реализации в дальнейшей художественной практике.

Теоретические знания, которые студенты получают в ходе освоения курса композиции, направлены на развитие способности адекватно оценивать достоинства и недостатки произведений различных художественных школ и творческих направлений, на понимание сущности их композиционной структуры, механизма эмоционально-эстетического воздействия на зрителя, на развитие способности выбирать оптимальные средства и методы композиционной деятельности. Главная задача теоретических занятий – формирование системы знаний в области композиционно-образного формообразования, необходимых будущим педагогам-художникам в самостоятельной педагогической и творческой деятельности.

Теоретические положения композиции закрепляются в ходе практической работы над созданием эскиза произведения. Как показывает практика, принципиально важным в достижении высокого результата является последовательность продвижения, при которой каждый следующий этап композиционной деятельности начинается только после полного и результативного завершения предыдущего. Стремление перейти или исключить из творческой практики тот или иной этап композиционной деятельности оказывает существенное негативное влияние на целостное формирование образа будущего произведения. Среди основных этапов композиционной деятельности нами были выделены следующие:

1. Анализ условия задания, постановка индивидуальных творческих задач, планирование.
2. Осмысление сюжетной, жанровой и композиционно-образной специфики темы; определение возможных методов и приемов работы над произведением.
3. Анализ, сбор и систематизация визуальных материалов по теме, выполнение набросков, этюдов, форэскизов и т.п.
4. Определение концептуальных основ будущего произведения: осмысление смыслового и предметного содержания, поиск пластического мотива и структуры композиции.
5. Конкретизация замысла, детальная разработка сюжетной основы композиции, выполнение вариантов тоновых и цветовых эскизов.
6. Всесторонний анализ накопленных эскизных материалов с учетом соответствия поставленной теме, композиционно-образным задачам.

7. Работа над картоном к композиции с последующей правкой и уточнением композиционного, объемно-пространственного, светотеневого решения.

8. Работа над композицией в заданном материале на формате.

9. Финишная правка, уточнение, обобщение работы.

10. Характеристика проделанной работы, анализ полученных результатов [4].

В ходе поиска композиционного решения часто студенты сталкиваются с проблемой поиска оригинального творческого решения, выборов средств и приемов раскрытия образа. Практика показала, что активизировать процесс создания новых образов помогают упражнения, включенные в структуру занятий, когда требуется разрушение сложившихся стереотипов поведения, выход на новый уровень формообразования. Наиболее общими функциями упражнений в рамках композиционной деятельности могут выступать:

- активизация эмоционально-образных, когнитивных, волевых процессов психической деятельности;
- анализ композиционных особенностей художественных произведений;
- перефокусировка, переструктурирование изображаемых объектов, предметов и явлений;
- внедрение в творческий процесс новых изобразительно-выразительных средств;
- анализ состояния творческой активности, прогнозирование дальнейшего продвижения студентов;
- выработка конкретных умений и способов деятельности;
- мотивация, управление, контроль.

Эффективность применения дополнительных упражнений в структуре работы над композицией произведения связана с переструктурированием принципов отбора объектов изображения, композиционно-изобразительных средств и приемов за счет создания новых векторов для творческих поисков. При проектировании упражнений необходимо, чтобы оно содержало четко поставленную цель, ориентирующую студентов на конкретный результат. Важной содержательной частью упражнения является формулирование требований к его выполнению, указание значимых сведений об используемых объектах формообразования, связанных с условием задания, особенностей их композиционно-пластического взаимодействия. Часто студентам помогает найти решение указание конкретных методов, средств и приемов, которые они могут использовать в ходе решения.

Наибольшей эффективности достигается, если дополнительные упражнения объединены в дидактические блоки по видам решаемых композиционно-образных задач. Примерами дифференциации таких блоков, связанных с анализом предметных связей и отношений окружающей действительности и произведений искусства, преобразование имеющихся образов памяти могут быть линейно-пластические, аналитические, концептуально-конструктивные, ассоциативно-образные, композиционно-творческие и другие, направленные на:

- изучение выразительных возможностей художественного языка изобразительного искусства;
- изучение художественных техник и материалов;
- изучение композиционных принципов, средств, приемов и способов построения художественной формы;
- композиционный анализ и творческая интерпретация произведений мастеров изобразительного искусства;
- выполнение набросков, зарисовок, импровизаций, по памяти, представлению, воображению.

Целенаправленное использование упражнений на этапах снижения композиционной активности обеспечивает своевременное включение учащихся в творческий процесс, активизирует психические силы личности за счет стимулирования познавательной, эмоционально-чувственной и интеллектуально-волевой сфер деятельности. При этом упражнения выступают средством организации, управления и контроля приобретения знаний, умений и навыков студентов. За счет целенаправленного изменения компонентов содержания учебной задачи можно «включить» механизмы преобразования восприятия, мышления, воображения, памяти, а также в методах и средствах творческого решения.

Роль оценивания как дидактической единицы. Особого внимания в осуществлении учебного процесса по композиции требует оценивание знаний, умений и навыков, полученных студентами в процессе работы над эскизом произведения. Одним из критериев этой оценки является наличие законченного эскиза композиции произведения. Его можно рассматривать с позиции качества и объема полученных знаний, умений и навыков, то есть: актуальность идейно-тематического содержания; достижение визуальной

целостности изображения, соразмерности и соподчиненности частей и элементов целого; владение различными приемами и способами композиционно-творческой деятельности; уровень оригинальности в решении художественно-образных задач; владение изобразительно-выразительными средствами и материалами; выразительность и убедительность объемно-пространственного и цветопластического решения; степень эмоционального воздействия образов [5]. Ориентация в оценке работы на данные показатели позволит целенаправленно регулировать и направлять учебный процесс по композиции на всем протяжении обучения.

Заключение. Приведенные выше дидактические положения обучения студентов обусловлены спецификой композиции как системной учебно-творческой деятельности, имеющей свои принципы, общие и внутрижанровые закономерности, методы, средства и приемы. Композиция является важнейшим компонентом в структуре подготовки специалиста художественного профиля за счет аккумуляции идейно-смысловых, формально-образных и процессуальных аспектов творческой деятельности. Рассмотренные дидактические положения обучения композиции педагогов-художников призваны содействовать раскрытию внутренней диалектики учебного-творческого процесса, служить базисом для выстраивания стратегии продвижения студентов к будущей профессиональной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Романенко, Л.Е. Теоретико-методологические основы содержания изобразительного искусства в школе: проблемы, подходы к конструированию методики / Л.Е. Романенко // Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и дизайн в системе художественного образования: материалы VII Междунар. научн.-практ. конф., Витебск, 24 нояб. 2011 г. / Вит. гос. ун-т; под ред. Д.С. Сенько. – Витебск: УО «ВГУ имени П.М. Машерова», 2011. – С. 3–10.
2. Ковалев, А.А. Формальный метод в поисково-организационном этапе работы над реалистической композицией: монография / А.А. Ковалев. – М.: Прометей, МПГУ, 2005. – 120 с.
3. Неменский, Б.М. Мудрость красоты: о проблемах эстетического воспитания [Текст]: кн. для учителя / Б.М. Неменский. – М.: Просвещение, 1981. – 192 с.
4. Сенько, Д.С. Композиция как творческий процесс и композиционная деятельность / Д.С. Сенько // Искусство и культура. – 2018. – № 1(29). – С. 80–86.
5. Сенько, Д.С. Диагностика творческих способностей студентов по композиции / Д.С. Сенько // Поддержка одаренности – развитие креативности: материалы междунар. конгресса. Витебск, 22–27 сент. 2014 г.: в 2 т. / Вит. гос. ун-т; редкол.: И.М. Прищепа (гл. ред.), О. Грауманн, М.Н. Левзнер. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова. – Т. 2. – С. 195–199.

Поступила в редакцию 19.03.2020

Хроніка мастацкага жыцця

* * *

18 сакавіка ў Мастацкім музеі (філіял УК “ВАКМ”) адкрылася юбілейная выстава Міхася Ляўковіча “Дзе Ты – там Я”. Міхась Васільевіч Ляўковіч скончыў мастацка-графічны факультэт Віцебскага педагагічнага інстытута імя С.М. Кірава ў 1976 годзе (вучыўся ў Л.С. Анцімонава, А.Г. Арлова). А з 1976 па 2015 год працаваў старшым выкладчыкам жывапісу, малюнка і кампазіцыі на кафедры выяўленчага мастацтва. У 1983 і 1989 гадах вучыўся ў Маскве ў народнага мастака СССР К.М. Максімава. Сябра Саюза мастакоў РБ, старшыня суполкі мастакоў “Віцебская акварэль” з 1995 па 2011 г.

Міхась Ляўковіч – вядомы беларускі мастак, яркі прадстаўнік Віцебскай мастацкай школы, працуе ў розных жанрах – у акварэлі і алейным жывапісе. На выставе, прымеркаванай да 70-гадовага юбілею мастака, былі прадстаўлены творы рознага часу, у тым ліку абстрактныя кампазіцыі апошніх гадоў. Можна вылучыць гістарычныя палотны (“Альгерд у Віцебску” (2014), “Падарожжа ў мінулае” (2009)); партрэты (“Бабуля Аляксандра” (1997), “Бабуля Наталля” (1997), “Партрэт матулі” (2000), “Партрэт Святланы” (1991), “Партрэт дачкі Марыі” (2011), “Рамантычны партрэт Святланы” (2011), “Партрэт Раісы Грыбовіч у ролі Рагнеды” (2001), “Пятро Ламан у ролі Несцеркі” (2019–2020); пейзажы і нацюрморты (“Залаты звон” (2007), “Нацюрморт на сіняй шафцы” (2018–2019), “Букет для Святланы” (2020) і інш.).

Сёння цэнтральнае месца ў творчасці мастака займаюць асацыятыўныя кампазіцыі, сярод якіх на выставе глядач мог убачыць “Nuevo Tango. Новае танга” (2020), “Кастрычнік дэкарацыі расставіў” (2020), “Летняе сонцастаянне” (2017), “Пераўтварэнне–II” (2017), “У след за зімовым рэхам” (2018), “Вясныя пералівы” (2020), “Серэнада” (2020), “Церпкае віно” (2020).

Міхась Ляўковіч узнагароджаны медалём “За заслугі ў выяўленчым мастацтве” Беларускага саюза мастакоў, ганаровым медалем С.-Пецярбургскага таварыства акварэлі імя Бенуа. Творы мастака знаходзяцца ў дзяржаўных і прыватных калекцыях Беларусі, Украіны, Германіі, Францыі, Іспаніі, Італіі, ЗША, Чэхіі, Польшчы, Расіі, Літвы, Латвіі і інш. За апошнія 15 год М. Ляўковіч быў удзельнікам каля пяцідзясяці міжнародных і рэгіянальных выстаў, у тым ліку біенале акварэлі ў Віцебску, Полацку, Мінску, Каўнасе, Іспаніі, С.-Пецярбургу, Петравадску, Стамбуле.

* * *

27 сакавіка ў Мастацкай галерэі г. Шаўляй (Літва) была разгорнута персанальная выстава дацэнта кафедры выяўленчага мастацтва М. Цыбульскага, у якой прадстаўлена больш за 30 кампазіцый, выкананых ў тэхніцы гуашы. Але ў сувязі з пандэміяй каронавіруса амаль што зманцэраваная экспазіцыя не змагла адкрыцца для наведвання глядачоў і была прадстаўлена ў віртуальным фармаце, на сайце мастацкай галерэі ŠIAULIŲ DAILĖS GALERIJA.

* * *

Пераможцай конкурсу Федэрацыі еўрапейскіх фатографіў стала беларуска, ураджэнка Віцебска Дар’я Матросова, у недалёкім мінулым выпускніца мастацка-графічнага факультэта ВДУ. Дар’я стала абсалютнай пераможцай конкурсу і прызнана “Лепшым прафесійным еўрапейскім фатографам–2020”. Яна першая жанчына-фатограф, якая атрымала гэтае званне, а таксама першы фатограф з Усходняй Еўропы. Таксама Дар’я стала пераможцай у намінацыі “Ілюстрацыя, лічбавае і выяўленчае мастацтва”. У гэтым годзе ў конкурсе прынялі ўдзел больш за 2200 фотаработ з 29 розных краін. Цырымонія ўзнагароджання павінна была адбыцца ў Рыме. Але з-за каронавіруса вынікі былі падведзены анлайн.

* * *

1 красавіка ў Музеі гісторыі і культуры г. Наваполацка адкрылася выстава “Творца Дэбют”, складзеная з дыпломных работ студэнтаў мастацка-графічнага факультэта ВДУ імя П.М. Машэрава.

* * *

30 красавіка ў Музеі гісторыі прыватнага калекцыяніравання адбылася прэзентацыя выставачнага праекта “Маршалы Перамогі”. На выставе прадстаўлена ваенна-гістарычная мініяцюра, аўтарам якой з’яўляецца Ігар Васільевіч Гарбуноў – дацэнт кафедры дызайну МГФ ВДУ імя П.М. Машэрава. Цэнтральнае месца ў экспазіцыі займаюць мініяцюрныя фігуркі маршалаў Савецкага Саюза (Г.К. Жукава, К.К. Ракасоўскага, Л.А. Говарава, І.С. Конева, Р.Я. Маліноўскага, А.М. Васілеўскага, Ф.І. Талбухіна, К.А. Мерацкова, І.Х. Баграмяна). На выставе аўтар таксама прадставіў фігуркі ўдзельнікаў Руска-японскай вайны, Балканскіх войнаў, войнаў у краінах Усходняй Еўропы 1918–1922 гг., а таксама фігуры ўдзельнікаў Першай і Другой сусветных войнаў розных краін свету (усяго больш за 100 фігур) у ваеннай уніформе.

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
Михаила Левковича «Серебряная пати́на дня».*

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 г.

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.