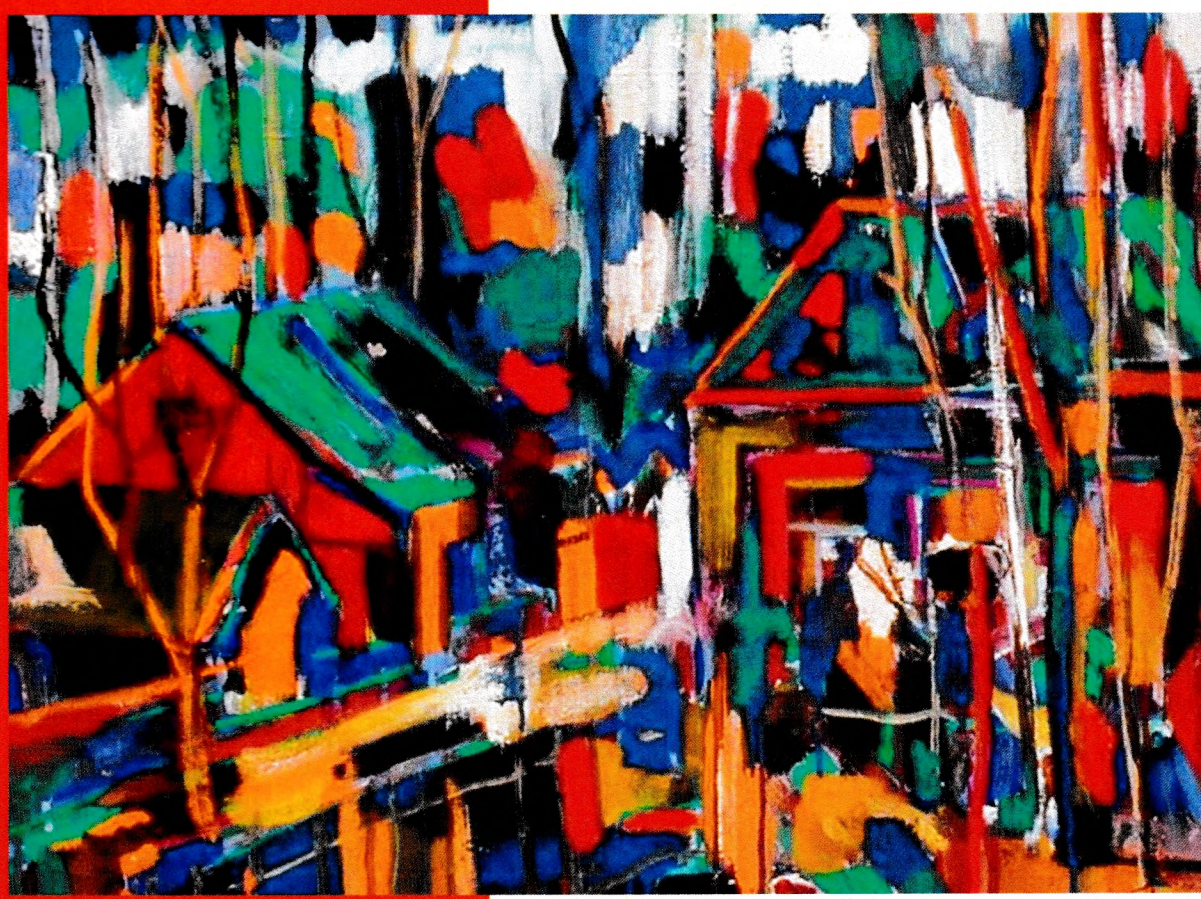
ISSN 2222-8853

ИК

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

искусство и культура



№ 1(37) 2020

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИЗДАЕТСЯ С ЯНВАРЯ 2011 ГОДА
ВЫХОДИТ ЧЕТЫРЕ РАЗА В ГОД

№ 1(37) 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. Габрусь, 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, культурологической 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 JORNAL
"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 Literska (Poland), Ivona Liuba (Poland),
Gabriela Shvitek (Poland), Vitali Boichuk (Ukraine),
Viacheslav Babiyak (Russia), Mikhail Kiselev (Russia)

Journal "Art and Culture" is included in the List of scientific publications of Belarus for publication 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 16.03.2020 г. Формат 60 x 84 $^{1}/_{8}$. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 12,09. Уч.-изд. л. 9,51. Тираж 100 экз. Заказ 29.

© Учреждение образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова», 2020

Искусствоведение

Лисов А.Г., Свистунова Е.Г. Проблемы изучения ранней биографии скульптора Осипа Цадкина 5

Шкирандо Ф.И. Белорусские и зарубежные источники о жизни и творчестве Болеслава Томашевича 11

Цыбульскі М.Л. Алег Арлоў: сэнс жыцця ў самаадданым служэнні мастацтву 16

Кенигсберг Е.Я. Проект межрегионального развития в области современного искусства NEMOSKVA как концептуальный ресурсный центр современного искусства 25

Ефремова И.В. Эклектика в современных балах (к вопросу особенностей режиссерской интерпретации проекта «Большой Новогодний бал» Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь) 32

Шпарло С.Л. Функции и формы деятельности музеев, библиотек, домов культуры: общее и особенное 39

Ковалёк И.А. Эволюция изразцового искусства на территории Беларуси 43

Луговский А.Ф. Кросс-культурный аспект дизайн-деятельности в условиях глобализации 48

Культурология

Морозов И.В. Моральный закон Дома, или Мгновечность соло личности (к 130-летию рождения Константина Мельникова) 52

Слемнев М.А., Табачков А.С. Разрушение символов культуры как проявление регресса истории 59

Педагогика

Сусед-Виличинская Ю.С. Музыкально-педагогический проект «Белорусский композитор Я.Е. Косолапов» 65

Федьков Г.С. Художественное воспитание в формировании духовно богатой личности учащегося 75

Дорожко А.А. Организационно-педагогические условия формирования музыкальной культуры учащейся молодежи 79

Потапенко А.М., Потапенко Н.В. Информационные технологии в профессиональной подготовке студентов специализации «Графический дизайн» 85

Хроника 89

Art History

*Lisov A.G., Svistunova E.G. I*nvestigation Issues of Sculptor Osip Tsadkin Early Biography 5

Shkirando F.I. Belarusian and Foreign Sources about Life and Creative Activity of Boleslav Tomashevich 11

Tsybulski M.L. Aleg Arlou: the Sense of Life in Selfless Service to Art 16

Kenigsberg E.Ya. The Project of Interregional Development in the Field of Contemporary Art NEMOSKVA as a Conceptual Contemporary Art Resource Centre 25

Efremova I.V. Eclecticism in Modern Balls (on the Issue of the Peculiarities of the Director's Interpretation of the Project “Big New Year’s Ball” of the National Academic Bolshoi Opera and Ballet Theatre of the Republic of Belarus) 32

Shparlo S.L. Functions and Forms of Museum, Libraries, City Halls Activities: the General and the Special 39

Kovalek I.A. Evolution of Tile Art on the Territory of Belarus 43

Lugovskiy A.F. Cross-Cultural Aspect of Design Activities in the Globalization Conditions 48

Cultural Studies

Morozov I.V. The Moral Law of the House or Multieternity of the Personality Solo (on Konastantin Melnikov’s 130th Birthday) 52

Slemnev M.A., Tabachkov A.S. Destruction of Symbols of Culture as a Manifestation of the Regress of History 59

Pedagogics

Sused-Vilichinskaya Yu.S. Musical and Educational Project “Belarusian Composer Ya.E. Kosolapov” 65

Fedkov G.S. Art Education in Shaping Spiritually Rich Student Personality 75

Dorozhko A.A. Organizational and Pedagogical Conditions for the Formation of Musical Culture of Students 79

Potapenko A.M., Potapenko N.V. Information Technologies in the Professional Training of Graphic Design Students 85

Chronicle 89

CONTENTS

УДК 7.036:929:730

Проблемы изучения ранней биографии скульптора Осипа Цадкина

Лисов А.Г.,* Свистунова Е.Г.**
**Творческое общественное объединение «Белорусский союз художников», Витебск*
***Учреждение культуры «Музей "Витебский центр современного искусства"», Витебск*

В статье сделана попытка освещения ранней биографии одного из ярких представителей авангардного искусства 20 века, скульптора Осипа Цадкина в свете новых архивных документов и его связи с Витебском и местной художественной школой. Главным источником биографии художника остается автобиографическая книга скульптора «Молот и резец». Сведения, почерпнутые из нее, являются образцом мифотворчества и вызывают в последние годы закономерные вопросы у исследователей творчества Цадкина. Ранняя биография мастера не подкреплена должным образом архивными документами. Важнейшую роль и перспективу новой интерпретации происхождения скульптора дает выявленный в Национальном историческом архиве Беларуси посемейный список.

Новые источники, касающийся витебского периода жизни скульптора Осипа Цадкина, позволяют уточнить его дату рождения, состав семьи и социальное положение его родителей. Для полной реконструкции его ранней биографии необходим дальнейший тщательный архивный поиск документов.

Ключевые слова: *Цадкин Осип, скульптура 20 века, Витебск, художественная школа.*

(Искусство и культура. – 2020. – № 1(37). – С. 5–10)

Investigation Issues of Sculptor Osip Tsadkin Early Biography

Lisov A.G.,* Svistunova E.G.**
**Artistic Public Union "Belarusian Artists Union", Vitebsk*
***Establishment of Culture "Museum «Vitebsk Contemporary Art Center»", Vitebsk*

Attempt is made to highlight early biography of one of the bright representatives of the 20th century vanguard art sculptor Oaip Tsadkin considering new archive documents and his connection with Vitebsk and local art school. The main source of the artist's biography remains his autobiography book "Hammer and Cutter". Data obtained from it are a pattern of myth making and have recently caused logical questions on the part of Tsadkin creativity researchers. The artist's early biography is not supported by archive documents. The most important role and perspective of the new interpretation of the sculptor's origin is played by the family list found in the National History Archive of the Republic of Belarus.

The new sources connected with Vitebsk period of sculptor Osip Tsadkin's life make it possible to identify the date of his birth, his family members and social status of his parents. To completely reconstruct his early biography further scrupulous archive search of documents is necessary.

Key words: *Tsadkin Osip, 29th century sculpture, Vitebsk, art school.*

(Art and Cultur. – 2020. – № 1(37). – P. 5–10)

О происхождении и ранней биографии скульптора Осипа Цадкина известно мало. Едва ли ни единственным источником сведений является его собственная книга воспоминаний, которая не подкреплена должным образом документами [1]. При достаточно пристальном изучении версии биографии, предложенной самим художником, как отмечают в настоящее время исследователи, можно поставить под сомнение многие его свидетельства о себе, в т.ч. основные: о месте и дате рождения, а также происхождении его родителей. Критические высказывания по поводу автобиографической версии раздавались из уст даже тех европейских историков, которые целиком и полностью опирались на указания самого скульптора и не очень хорошо были знакомы с реалиями жизни российского общества, российского еврейства конца 19 – начала 20 в. Подвергнуто сомнению

Адрес для корреспонденции: e-mail: alisov@tut.by – А.Г. Лисов

сообщение художника о том, что он родился в городе Смоленске. Эта информация не находит связи с другими свидетельствами о получении им общего образования и первоначальной художественной подготовки. Первым своим учителем в искусстве Цадкин называет не кого-то из смоленских художников-педагогов, но академического живописца из Витебска Юделя Пэна, который открыл путь к творчеству для многих художников-евреев. Одним из его учеников, как известно, был Марк Шагал, с которым Цадкин близко общался в годы учебы [2; 3]. Отталкиваясь от официальной версии биографии, документальное подтверждение сообщений Цадкина попытался найти для своей книги «Смоляне в искусстве» смоленский историк Сергей Яковлев [4; 5]. Очерк о художнике в его книгу в итоге не вошел. Одна из причин этого кроется в том, что ни документов о рождении и учебе Цадкина, ни сведений о его родителях, его родственниках автору в смоленских архивах выявить не удалось. Об этом можно судить по переписке, которую вел историк с художником [6].

Целью статьи является интерпретация выявленного в фондах Национального исторического архива Беларуси (НИАБ) документа в свете известных сведений о происхождении и ранней биографии Осипа Цадкина.

Проблема подтверждения даты и места рождения художника. Противоречивые высказывания самого Осина Цадкина все больше подвигали биографов к тому, чтобы называть местом его рождения Витебск. На связь с Витебском косвенно указывают не только его собственные рассказы об учебе в школе рисования и живописи художника Пэна, близком общении с другими его учениками – Марком Шагалом, Лазарем Лисицким, Михаилом Либаковым, Рувимом Мазелем, но и некоторые открывшиеся в последние годы документы. Нам уже пришлось писать об этом, хотя публикация известна скорее усилиями англоязычных коллег, которые на нее ссылаются [2].

Долго не удавалось найти документального подтверждения официальной даты рождения Цадкина. И сегодня во многих изданиях все еще фигурируют ее неверные варианты: в одних случаях это 4-го, а в других случаях – 14-го июля 1890 г. [7, с. 23] Здесь неправильными оказываются и год, и месяц, и день рождения художника. Источником ошибки является он сам, что можно было бы первоначально объяснить стремлением избежать призыва на службу в армию по воинской повинности. Призыв мог бы препятствовать его отъезду на учебу за границу. После первого возвращения оттуда в 1908 г. Цадкин должен был попасть в списки призывников. Как свидетельствуют некоторые исследователи, он же указывал в других документах этого времени, которые заполнял в Европе, правильную дату своего рождения. Это может быть доказательством того, что он эту дату знал и умышленно искажал в ряде случаев.

Сложность подтверждения даты рождения Осипа Цадкина прямым документом – записью о рождении – состоит в том, что художник вносил путаницу еще и в вопрос о конфессиональной принадлежности своих родителей – были они по вероисповеданию иудеями или приняли православие? С.М. Яковлев проделал большую работу в смоленских архивах, где документы о рождении сохранились сравнительно неплохо, и не получил результата. Несмотря на собственные указания Цадкина, не было выявлено никаких документальных подтверждений связи его и его семьи с городом Смоленском. Соответствующие документы по городу Витебску в большинстве своем утрачены, и надежды выявить первоначальную запись о рождении Цадкина в книгах общественного раввината и православных приходов города нет. Однако за последние годы удалось найти ряд косвенных документов, позволяющих подтвердить подлинную дату рождения художника. Эти документы позволяют также более определенно высказаться о происхождении и социальном статусе его родителей, а также составе семьи. Обо всем этом Осип Цадкин сам либо умалчивал, либо направлял будущих биографов по заведомо ложному следу. Некоторые из документов публикуются в этой статье впервые. Сейчас мы уже можем говорить про целый массив документальных источников.

Продолжая исследование, начало которому было положено одним из авторов более 20 лет назад, результаты которого изложены в давней публикации [2], мы готовы предложить сегодня более стройную и достоверную версию ранней биографии скульптора.

О причинах автобиографического мифотворчества. Наверное, сначала нужно кратко сказать о причинах мифотворчества Цадкина, впрочем, и не только его, но и других художников-евреев, которые стремились в Европу для получения образования, не доступного для них в Российской Империи, и создавали там себе новые биографии. Как правило, они были выходцами из черты оседлости, где им было предписано проживать. И не имели возможности получить высшее образование в столичных городах, Санкт-Петербурге и Москве, а также в городах центральной России. Отправляясь учиться в Европу, они,

остерегаясь конфессиональных преследований, отрекались от своего еврейского происхождения, религии, меняли имена на христианские, русифицированные, пытались создавать легенды о принадлежности своих родителей к интеллигентской среде. Все это оказывается очень типично, характерно не только для Цадкина, но и для многих других евреев из белорусских городов черты оседлости, отправлявшихся учиться искусству в Париж, Берлин, Лондон. И позднее это обстоятельство заставляло евреев с осторожностью относиться ко всякого рода свидетельствам о себе. Нередко европейские биографы, не очень хорошо знакомые с российскими реалиями рубежа 19 и 20 вв., оказываются не в состоянии критически воспринимать и оценивать создаваемые творческой фантазией их автобиографические легенды.

Цадкин сообщал о том, что родился в Смоленске в семье преподавателя древних языков. Отец представляется в воспоминаниях художника как светский интеллектуал, человек книги, имевший обширную домашнюю библиотеку. Из его свидетельств не удается, однако, сделать вывод о том, в каком учебном заведении города он занимал должность педагога. В тогдашнем губернском Смоленске преподавание древних языков осуществлялось в классической гимназии и духовных учебных заведениях. Положение государственного служащего предполагало для отца принятие православия, что, в свою очередь, должно было отразиться на положении его детей. Соответствующий пост отца должен был фиксироваться в ежегодном издании «Памятных книжек Смоленской губернии». Изыскания С.М. Яковлева в «Памятных книжках» и документах учебных заведений Смоленска конца 1880-х – 1890-х гг., как уже говорилось, результата не имели. Подобные наши изыскания, относящиеся к «Памятным книжкам» губернского города Витебска этого же времени, тоже оказались безрезультатны. Как выясняется из других, выявленных позднее свидетельств, социальное положение отца художника было совсем иным. Он, как и все его дети, традиционно принадлежал к иудейскому вероисповеданию.

Не сообщает Осип Цадкин достоверного имени отца, в одних случаях называя себя в переписке с С.М. Яковлевым по отчеству Алексеевичем, т.е. предлагая называть отца русифицированным именем Алексей [6]. В других случаях известны отцовские фотографии, где он назван именем Ефим [8].

В автобиографии Цадкин пишет о том, что его мать Софи происходила из семьи шотландских кораблестроителей, переселившихся в Россию во времена Петра I, и даже называет ее родовую фамилию. В одних случаях она звучит как Лестер, в других – Лейнсен. Происхождением родственников матери он объясняет свой выбор в стремлении отправиться за границу для получения образования именно в Англию, где в портовом городе Сандерленде жил, как он сообщает, его дядя, брат матери. Британской исследовательнице Кетти Корбет удалось выяснить, что это также оказалось плодом фантазии. В Англии действительно проживал его дядя, но не брат матери, а брат отца Джозеф, перебравшийся туда несколькими годами ранее его самого и упоминавшийся в 1901 г. в местной газете Сандерленда [9; 10].

О происхождении и родителях. Сегодня мы можем говорить о происхождении художника и его семье более определенно, отказавшись от фантазий и предположений, опираясь на документы и свидетельства. Отец его, Цадкин Аарон Мордухович, имел происхождение из традиционной иудейской семьи. Фамилия Цадкин с другими ее вариантами, в т.ч. Садкин, является достаточно распространенной как среди витебских, так и среди полоцких евреев. Одним из объяснений ее происхождения может быть отношение к хасидским праведникам, цадикам. Среди витебских Цадкиных были местные жители, традиционным занятием которых являлась, по большей части, торговля. Но были и те, кто занимался сплавом леса по реке Двине. В мемуарах скульптора проскальзывают сообщения о том, что дед его владел в Витебске паромной переправой, что кто-то из родственников торговал лесом, а сам юноша в детстве находил себе занятия на берегу реки Двины, где складировался лесоматериал, готовый к сплаву. Не случайно в этом традиционном занятии предков ищут интерес скульптора к дереву как материалу его творчества.

Аарон Цадкин был 1862 или 1863 года рождения, исходя из документа, относящегося к 1917 г., «Ведомости о купцах 1 и 2 гильдии г. Витебска», в котором отмечено, что ему на тот момент исполнилось 54 полных года [11].

Согласно семейному преданию он был набожным человеком, каждый день ходил в синагогу, никогда не был крещен, а после смерти похоронен по еврейскому обряду. В старости он носил кипу. При этом про него вспоминали как про человека, действительно, очень начитанного, весь дом которого был заставлен книгами. До революции он занимался торговлей. Правда, о характере торговой деятельности сказать определенно пока

не возможно. Согласно упомянутому документу Аарон Цадкин был приписан ко 2-й гильдии, что является свидетельством совсем небольшого торгового оборота. Очевидно, он вел мелкую торговлю. В упомянутой «Ведомости о купцах..» указано, что при регистрации капитала им предъявлено не было. После революции он торговал хлебом на местном Большом Полоцком рынке, где семья арендовала лавку. В документах послереволюционного времени существует путаница, которая происходит из-за того, что отец художника имел двойное имя Шолом-Аарон, из-за чего в одних случаях он правильно назван Шолом-Арон Мордухович, а в других – Шолом Аронович, т.е. его второе имя ошибочно в них превращено в отчество.

Жена Аарона Цадкина, мать скульптора, Фрейда-Ципа Абрамовна согласно тому же посемейному списку имела возраст 50 лет, т.е. была 1866 или 1867 г. рождения. Согласно преданию у нее не было никаких британских корней, что является выдумкой. Она была местного происхождения, занималась домашним хозяйством, а также клеила кульки и по утром носила их на рынок, предлагая продавцам для фасовки товара. Фрейда-Ципа Цадкина прожила большую жизнь, однако стала жертвой Холокоста, погибла в период Великой Отечественной войны и погребена в общей могиле.

О семье. Цадкины были традиционной многодетной еврейской семьей. Будущий скульптор, получивший при рождении имя Иосель, с которым он фигурирует в ученических документах Витебского училища, а также с другим вариантом этого же имени – Шмуйла, был старшим ребенком в семье. В документах городского училища [12], а затем и в посемейном списке за 1917 г., на который мы уже ссылались, указана верная дата его рождения по старому стилю русского календаря – 28 января 1888 г. У Иоселя были 3 брата: Моисей, родившийся 2 апреля 1892 г., Мордух – 14 августа 1893 г. и Абрам, родившийся 31 июля 1906 г., самый младший ребенок в семье; а также 3 сестры (близнецы Мариам и Фаня, родившиеся в 1898 г., и Роза – 26 марта 1902 г.).

Об учебе в городском училище. В 1900–1904 гг. Иосель Цадкин учился в Витебском городском четырехклассном училище. В училище поступали преимущественно дети представителей небогатого городского населения, которые составлявшие около 65% учеников. Плата за обучение была относительно небольшой и составляла 8 рублей в год, в то время как в гимназиях она составляла 50 и более рублей в год. За дополнительную годовую плату в один рубль в учебном заведении можно было учиться ремеслу в специальном ремесленном классе, чем пользовались, по преимуществу, беднейшие ученики училища, вынужденные заботиться о приобретении будущей профессии. В 1900–1902 гг. в одном классе с Цадкиным учился Мовша (в будущем Марк) Шагал, в 1900–1901 гг. – Авигдор Меклер. Оба позднее были его товарищами по учебе в школе рисования и живописи художника Пэна. В отличие от них Цадкин был энергичен, активен. Однажды ему был объявлен педсоветом училища выговор «за беспокойное поведение во время перемены» и снижена оценка по поведению [13]. Он, в сравнении с товарищами, единственный обучался дополнительно в ремесленном классе, осваивал столярно-токарное ремесло. Этой возможностью ни Мовша Шагал, ни Авигдор Меклер воспользоваться не захотели. Занятия в ремесленном классе проходили три раза в неделю. И здесь вновь можно говорить об особом отношении скульптора к дереву, навыки работы с которым он приобрел в юношеские годы.

В июне 1904 г. Цадкин завершил обучение в училище, о чем получил соответствующее свидетельство за № 400: «Предъявитель сего Иосель Аронов Цадкин, окончивший курс наук в Витебском четырехклассном городском училище в 1904 г., во время пребывания в означенном училище с 1900–1901 по 1903–1904 учебный год обучался столярно-токарному мастерству в ремесленном при названном училище классе и с удовлетворительным успехом прошел положенный курс сего мастерства» [14].

Контакты с Марком Шагалом. Цадкин одновременно с Шагалом, Меклером, Лисицким, Либаковым учился искусству у Пэна. В переписке с С.М. Яковлевым Шагал и Цадкин оба засвидетельствовали свои взаимные контакты этого периода. В письме к историку Марк Шагал писал: «Цадкина я знал как ученика городского училища, где я был с ним в одном классе. По его просьбе я был у него раза два дома, где он жил у своих родителей недалеко от моей улицы. Он хотел мне показать свои работы» (На письме дата – 17 июня 1968 г.) [5, д. 34, л. 173]. Тогда же Осип Цадкин в очередном письме к С.М. Яковлеву делился своими впечатлениями от работ Шагала. Он писал о посещении дома бывшего одноклассника: «Шагал жил у матери, владевшей бакалейной лавкой вблизи вокзала. Комната его была сплошь увешана и заставлена картинами, напоминавшими вывески портняжной мастерской, парикмахерской и табачной лавчонки, но в примитивности и безыскусственности которых было что-то, что и удивляло,

и заставляло улыбаться» [2, с. 183]. В круге учеников Пэна, вероятно, более близко Цадкин сошелся с Лазарем Лисицким, о чем могут свидетельствовать их более поздние контакты в Париже.

Отъезд в Великобританию. Семейным преданием опровергается утверждение о том, что в 1905 г. по решению отца Иосель был отправлен в Англию к двоюродному брату матери Джону Лестеру. Как выясняется, вопреки родительской воле он сбежал из дома вместе с младшим братом. Вероятно, следует предположить, что этим братом был Мордух, биография которого позднее не прослеживается, в отличие от другого брата Мовши-Моисея. Согласно преданию тайной семьи Цадкиных стало то, что младший брат «сгинул без следа», о чем не было принято говорить вслух, о чем «шептались по углам». Это была запретная тема.

Британская исследовательница Кетти Корбет подробно изучала период пребывания Цадкина в Шотландии, в Сандерленде [10]. Она провела большую работу по критическому анализу автобиографического описания, на которое в той или иной мере опираются все биографы художника. Дядя скульптора Джозеф (Джон) купил ему инструменты для деревообработки и поспособствовал дальнейшему приобретению навыков работы с материалом. Однако он сам был мастером-ремесленником и хотел видеть в этом перспективу для своего племянника. Официальная биография повествует, что Цадкин учился в Сандерленде в пансионе, посещал художественную школу.

От ремесла к искусству. Определяющим шагом к искусству был, опять же, самовольный отъезд в Лондон, где Цадкин поступил на работу в столярную мастерскую. Но в Лондоне же с 1907 г. он занимался на вечерних курсах в Политехнической школе, в 1909 г. изучал резьбу по дереву в Школе искусств и ремесел. В летние месяцы 1908 г. Цадкин оказался способен вернуться ненадолго на родину в Витебске, где его ожидали необходимые и тягостные объяснения после самовольного бегства. Он вернулся, чтобы немного побыть в семейном кругу и чтобы вновь отправиться в Лондон, где он, вероятно, еще около года провел в Центральной школе искусств. В Витебске состоялась его встреча с друзьями юности. Об этой встрече он сам написал, вспоминая спустя годы об одном из своих товарищей, Лазаре Лисицком [15]. Приезды на родину в 1908–1910 гг. очевидно укрепили в Осипе Цадкине мысль о том, что путь к настоящему искусству лежит через Париж. Туда стремились и другие ученики Пэна.

Как сообщает Жиану со слов самого Цадкина, осенью 1909 г. художник отправился из Лондона в Париж: с рекомендательным письмом графа Давыдова к директору Национальной школы изящных искусств он уехал учиться в столицу Франции. В это время в Париже уже жил его витебский соученик Авигдор Меклер, сын состоятельного витебского купца, который помогал ему осваиваться на новом месте. Он встречал Цадкина на Северном вокзале и на омнибусе помог добраться до одного из отелей в Латинском квартале [16, с. 29].

В Париже Цадкин стал первоначально заниматься у Ж.-А. Энжалбера, но разочаровался в академических методах преподавания и прекратил занятия. В летние месяцы он по-прежнему наведывался на родину. Так продолжалось вплоть до начала Первой мировой войны, когда скульптор был окончательно отрезан от нее фронтами боевых действий. Документы свидетельствуют о продолжавшейся переписке с родными и близкими. В архиве художника Юделя Пэна, который принадлежит собранию Витебского областного краеведческого музея, сохранилось адресованное ему открытое письмо Цадкина, написанное во время войны. На письме дата: 16 ноября 1916 г. В нем скульптор интересуется судьбами тех своих соучеников, с которыми начинал учиться искусству в мастерской провинциального витебского академиста Пэна. Он пишет: «Дорогой Юрий Моисеевич, как живете, поживаете? Я солдат в Русском Амбулансе во Франции и пишу с фронта. Как и что живете-делаете? Как наши друзья – Лисицкий, Любаков, Мозель, Меклер и Шагал живут? Ради Бога, ответьте. Буду так рад узнать что[-нибудь] про всех. Я здоров, но надоело все – одно безобразие кругом. Холодно душе. Хотелось бы, чтоб кончилось. Работаете ли Вы и что делаете? Напишите. Ваш Цадкин» [17].

Заключение. Таким образом, выявленные в Национальном историческом архиве Беларуси новые источники, касающийся витебского периода жизни скульптора Осипа Цадкина, позволяют уточнить его дату рождения, состав семьи и социальное положение его родителей. Для полной реконструкции его ранней биографии необходим дальнейший тщательный архивный поиск документов. И хотя в посемейных списках могли быть неточности, так как нередко сведения о годах и датах рождения часто записывались со слов или «по наружному виду» самих опрашиваемых. Несмотря на это данный документ заслуживает самого пристального внимания.

Биографические документы требуют выявления, публикации и интерпретации историков искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Zadkine, O. Le Maillet et le Ciseau. Souvenirs de ma vie / O. Zadkine. – Paris: Éditions Albin Michel, 1968. – 221 pp.

2. Лисов, А. Цадкин и Витебск / А. Лисов // Шагаловский сборник: материалы I–V Шагаловских дней в Витебске (1991–1995). – Витебск: Издатель Н.А. Паньков, 1996. – С. 176–187.

3. Хмельницкая, Л. Витебское окружение Марка Шагала / Л. Хмельницкая // Бюллетень Музея Марка Шагала. – Вып. 13. – Витебск, 2005. – С. 55–63.

4. Яковлев, С.М. Смоляне в искусстве / С.М. Яковлев. – Смоленск: Изд-во «Московский рабочий», 1968. – 334 с.

5. Яковлев, С.М. С кем и куда? / С.М. Яковлев // Край Смоленский. – 1995. – № 5–6. – С. 59–64.

6. Государственный архив Смоленской области. – Ф. р-1063 (личный архивный фонд Яковлева С.М.). Оп. 1.

7. Lecombre, S. Ossip Zadkine: l'oeuvre sculpté / S. Lecombre. – Paris: Editions des Musees de la Ville, 1994. – 708 pp.

8. Marchal, G.-L. Osip Zadkine. La sculpture. Touteune Vie / G.-L. Marchal. – Paris, 1992. – P. 7.

9. Corbett, C. Ossip Zadkine: The Reinvention of an Émigré Sculptor / C. Corbett // Modern Sculpture and the Question of Status / Edited by Cristina Rodríguez-Samaniego and Irene Gras). Barcelona: Publicacion si Edicions de la Universitat de Barcelona, 2018.

10. Corbett, C. New documents relating to the Biography of Ossip Zadkine, with an update on Zadkine's time in England, 1906–1910.

11. Национальный исторический архив Беларуси (НИАБ). – Ф. 2640 (Витебская казенная палата). Оп. 1. Д. 582. Л. 70. Об–71.

12. НИАБ. – Ф. 2670 (Витебское городское четырехклассное училище). Оп. 1. Д. 48. Л. 4. Об., 18. Об–19.

13. Протокол заседания педагогического совета от 20 декабря 1901 г. // НИАБ. – Ф. 2670. Оп. 1. Д. 40. Л. 110–110 об.

14. Протокол заседания педагогического совета от 20 декабря 1901 г., // НИАБ. – Ф. 2670. Оп. 1. Д. 204. Л. 6.

15. El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften / Ubergeben von Sophie Lissitzky-Kuppers. – Dresden: Verlag der Kunst, 1967. – S. 356–357.

16. Jianou, I. Ossip Zadkine / I. Jianou. – Paris: Arted Editions d'Art, 1964. – 207 pp.

17. Фонды Витебского областного краеведческого музея, Витебск, КП 15755/104.

Поступила в редакцию 10.02.2020

УДК 7.03:75(476.5)“18”

Белорусские и зарубежные источники о жизни и творчестве Болеслава Томашевича

Шкирандо Ф.И.
ВФ УО ФПБ «Международный университет “МИТСО”», Витебск

На основе новейших белорусских и зарубежных публикаций и интернет-сайтов автор анализирует жизненный и творческий путь белорусского художника XIX ст., поляка по национальности, Болеслава Томашевича, представляет наиболее полную биографию одного из самобытных художников Витебщины XIX века, творчество которого тесно связано со становлением и развитием Витебской художественной школы. Впервые вводятся в научный оборот издания на польском языке, в которых печатались работы мастера или есть сведения о нем. В статье также представлены биографические факты о семье художника.

О многих деталях жизни Болеслава Томашевича автору удалось узнать из переписки с его правнучкой по линии сына Яна Юстыной Масько-Осядач, проживающей в Польше. Некоторые страницы жизни и творчества Б. Томашевича еще требуют своего изучения. Среди них работа художника в Старой Руссе и в журнале «Kraj», участие в различных художественных выставках и конкурсах, судьба его работ, точное время смерти.

Ключевые слова: *Болеслав Томашевич, живопись XIX века, художники Витебщины, Витебская художественная школа.*

(Искусство и культура. – 2020. – № 1(37). – С. 11–15)

Belarusian and Foreign Sources about Life and Creative Activity of Boleslav Tomashevich

Shkirando F.I.
Educational Establishment of the Federation of Trade Unions of Belarus “International University «MITSO»”, Vitebsk

On the basis of newest Belarusian and foreign publications and the Internet sites the author analyzes the life and creativity of the 19th century Belarusian artist, a Polish Boleslav Tomashevich, and presents a most complete biography of one of the original artists of Vitebsk Region of the 19th century whose creativity is closely linked with the maturation and development of Vitebsk art school. For the first time publications in Polish are introduced into scientific circulation, in which works by the artist were published or which contain data about him. The article also presents biography facts about the artist’s family.

The author managed to learn a lot of details of Boleslav Tomashevich’s life from his correspondence with the grand granddaughter from his son Yan’s line Yustyna Masko-Osiadach who lives in Poland. Some pages of B. Tomashevich’s life and creativity still require studies. Among them are the artist’s work in Staraya Russa and in the magazine “Kraj”, participation in different art exhibitions and contests, the destiny of his works, the exact time of his death.

Key words: *Boleslav Tomashevich, the 19th century painting, artists of Vitebsk Region, Vitebsk art school.*

(Art and Cultur. – 2020. – № 1(37). – P. 11–15)

Жизненный и творческий путь белорусского художника XIX в., поляка по национальности, Болеслава Томашевича тесно связан со становлением и развитием Витебской художественной школы и вместе с тем недостаточно исследован. В последнее время интерес к жизни художника обусловлен появлением ряда новых публикаций о нем. На выставке, посвященной юбилею Виленской рисовальной школы, в г. Вильнюсе в 2017 году среди работ выпускников были представлены и работы Б. Томашевича. Благодаря переписке

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

автора статьи с правнучкой художника удалось узнать многие неизвестные ранее страницы его жизни и творчества.

Цель статьи – на основе новейших белорусских и зарубежных публикаций и интернет-сайтов проанализировать жизненный и творческий путь белорусского художника XIX ст., поляка по национальности, Болеслава Томашевича.

Литературно-краеведческий сборник «Из окрестностей Двины» («Z okolic Dźwiny»). Одним из первоначальных источников сведений о художнике Б. Томашевиче и его работах стал литературно-краеведческий сборник «Из окрестностей Двины» («Z okolic Dźwiny»). В данном издании рассматриваются персоналии целого ряда мастеров изобразительного искусства, имеющих польские корни. В свое время с предложением издать эту книгу выступил известный в Витебске адвокат, краевед и коллекционер Вацлав Петрович Федорович (1848–1911). Еще в 1909 году он обратился ко многим лицам польского происхождения прислать для будущей книги свои материалы. На этот призыв отозвались более сорока человек. Среди них были литераторы, композиторы, художники, врачи, юристы, общественные деятели и «кресовая шляхта» – патриоты своей малой родины.

Представители многих национальностей вписали не одну яркую страницу в историю Придвинского края XIX – начала XX века. Были среди них и поляки из местного дворянства. Об этом убедительно свидетельствует коллективный литературно-краеведческий сборник «Из окрестностей Двины» («Z okolic Dźwiny») 1912 года. Большого формата и хорошо иллюстрированная книга объемом 275 страниц была, в сущности, альманахом тех авторов, которые родились или жили тогда на территории Витебской губернии, идентифицировали себя с польской национальностью и писали на польском языке. Поскольку в губернской типографии в соответствии с царской политикой деполонизации Северо-Западного края Российской империи запрещалось иметь польский латинский шрифт, издание увидело свет в типографии Юзефа Завадского в Вильне. Царским властям не понравился свободолюбивый тон многих материалов сборника. Сразу после выхода его начались конфискации.

В наше время «Z okolic Dźwiny» – библиографическая редкость. Только один экземпляр книги хранится в Российской национальной библиотеке в Санкт-Петербурге. Ни в одной из белорусских библиотек этого издания нет. В фонде редких книг научной библиотеки ВГУ имени П.М. Машерова есть его ксерокопия. Это подарок профессора Варшавского университета Александра Барщевского, который неоднократно приезжал к нам на научные конференции. Относительно недавно книга была выложена в интернете на одном из польских сайтов [1].

Художник Б. Томашевич родился в Двинском уезде, который с 1802 года вместе с еще двумя уездами Латгалии (Двинский (Даугавпилсский), Режицкий (Резекненский) и Люцинский (Лудзенский)) входил в состав Витебской губернии. Болеслав Томашевич часто бывал в Витебске, давал здесь частные уроки рисования и, вероятно, был знаком с Вацлавом Федоровичем. Вот почему он принял активное участие в подготовке этой книги: оформил титульную обложку, написал портреты виленского епископа Эдварда фон Роппа [1, с. 85] и польского композитора Игнация Падеревского [1, с. 131]. В этом издании есть краткие сведения о его творчестве, автопортрет 1904 года и репродукции двух его картин [1, с. 129–130]. Это «Землевладелец после возвращения из Монте-Карло» и «Вымирающий тип».

Автопортрет 1904 года интересен прежде всего тем, что он находился в имении Болеслава Томашевича в Краславском крае. Такие портреты позволяют с разных сторон проанализировать мировоззрение и взгляды человека той или иной эпохи, его представления о тайнах жизни и метафизической природе времени и человеческой судьбе. Во взгляде художника мы видим уверенность и одновременно некоторую грусть, как бы предчувствие трагического конца его жизни.

Поскольку произведения Болеслава Томашевича печатались в российских и польских иллюстрированных журналах того времени, которые издавались в Петербурге и Вильно, можно предположить, что там есть и публикации о нем. В польско-язычном журнале «Kraj» (Петербург) художник некоторое время возглавлял отдел иллюстраций. Только в томе № 38 этого журнала за 1901 год имеются четыре иллюстрации художника. Недавно нам удалось найти рисунок Б. Томашевича «Когда утихла буря» в виленском журнале «Tygodnik Wileński», 1911, № 6, с. 10.

Белорусские источники о жизни и творчестве художника. Краткие сведения о жизни и творчестве Болеслава Томашевича имеются в белорусских печатных источниках 1970–2012 годов. Это три энциклопедии: Белорусская советская энциклопедия [2, с. 220], Энциклопедия литературы и искусства Беларуси [3] и Белорусская энциклопедия

[4], книги Л.Н. Дробова [5], А.В. Русецкого и Ю.А. Русецкого [6], статьи Г.П. Исакова [7], В.И. Рынкевича [8], М.Л. Цыбульского [9].

Из вышеназванных источников следует, что Болеслав Томашевич родился 2 октября 1863 года в имении Колунь (сейчас Калупе) Двинского уезда в бедной семье. Детство и юность художника прошли в имении Арендоль (современное название Арендоле). После окончания Двинского реального училища он поступает в Виленскую рисовальную школу. Этот факт подтверждают каталог, изданный в Вильнюсе в 2017 году и посвященный выпускникам этой школы [10], а также статьи В.И. Рынкевича [8] и М.Л. Цыбульского [9].

В 1883 году Томашевич поступает вольнослушателем в Петербургскую академию художеств [11]. В академии он учился у известного педагога П.П. Чистякова. Не имея денег для учебы, Томашевич зарабатывал на жизнь частными уроками. Получив звание художника в 1886 году, он долгое время искал место учителя рисования в каком-либо уездном городе. Наконец ему это удалось. Некоторое время художник работал в Старой Руссе (Новгородская губерния), затем вернулся на родину.

В составе археологической комиссии Б. Томашевич много путешествовал по Беларуси, бывал в Витебске, Ошмянах, Гольшанах, Креве и других белорусских городах и местечках, делал там зарисовки народного быта и одежды белорусов, местных храмов, писал этюды, давал частные уроки рисования. В 1888 году за свои работы был отмечен на конкурсе археологического общества. Рисунки и акварели Томашевича помещались в петербургских журналах «Нива» и «Kraj». Гравюры с его работ печатали и виленские журналы.

В июле 1896 года художник побывал в Креве, в результате чего появилась серия рисунков с изображением замка и самого местечка. Как раз в это время готовилась к выходу книга Чеслава Янковского «Ошмянский повет». Рисунки Томашевича были взяты в качестве иллюстраций к книге [12]. Среди них: «Ошмяны. Парафиальный костел в 1894 г.», «Жупраны. Костел», «Гольшаны. Общий вид. Улица», «Гольшаны. Останки бывшего дома Сапеги», «Костел в Гольшанах», «Шулойть на Березине», «Костел в Вишневе», «Олавина (сейчас Ола. – *Ф.Ш.*), приток Березины», «Костел в Налибоках», «Усадьба в Квятковцах», «Костел в Деревной», «Дом Сырокомли в Залучье», «Костел в Ивье», «Костел в Субботниках» и другие.

Болеслав Томашевич одинаково хорошо проявил себя во многих жанрах: писал картины, пейзажи, портреты, бытовые композиции. Однако наиболее известны его композиции, выполненные в стиле бытового жанра: «Не пущу», «Варка варенья», «После обедни», «Шалуны», «Белоруска», «На каникулах», «Встреча», «Охота на уток», «С петрушкой в провинциальном городке».

В композиции «После обедни» рядом с храмом изображены нищие, которым проходящая мимо нарядная барышня подает милостыню. На втором плане видна фигура помещицы, созерцающей происходящее. Действие в картине развертывается по диагонали – нищие на переднем плане, барышня – в центре. Взгляд зрителя акцентируется именно на ней. Художник обращает внимание на добродетели, противопоставляя ее злу и жестокости.

Во всех белорусских изданиях, в которых представлены работы мастера, есть пометки, что местонахождение их неизвестно. Относительно рисунка «Новый год» в № 1 «Нивы» за 1900 год на с. 9 есть пометка, что он находится в собственности журнала. Большое место в произведениях Болеслава Томашевича занимает изображение быта так называемого «среднего сословия» – зажиточных крестьян, богатых ремесленников и торговцев. Художник хорошо знал их быт и нравы. Характерна в этом плане композиция «Варка варенья». Процесс варки варенья представлен здесь как своего рода священнодейство, как символ благополучия узкого мещанского мира. Вокруг стола, на котором стоит большой таз с вареньем, беседуют провинциальные модницы. Здесь же и «дегустатор» – элегантный кавалер в шляпе и с тростью под мышкой. Его, конечно, меньше всего интересует варенье, его взгляд устремлен на молодых и красивых поварих.

Зарубежные источники о творчестве Б. Томашевича. О признании и организационных способностях Б. Томашевича можно судить по факту, приведенному в книге «Z okolic Dźwiny». Когда возникла идея создания в Варшаве Академии художеств, друзья-художники и многие влиятельные лица уговаривали его стать ее руководителем. Однако проекту не суждено было сбыться. Б. Томашевич возвращается в Двинский уезд, становится землевладельцем и продолжает заниматься искусством. Принимает активное участие в художественных выставках в Вильно, пишет картины для местных католических храмов, для некоторых представителей рода Броэль-Плятеров изготавливает экслибрисы. В библиотеке Литовской академии наук имени Врублевских можно увидеть его экслибрис графа Генриха Броэль-Плятэра. Как сообщает один из латвийских интернет-сайтов,

в Пустиньском римско-католическом костеле (Краславский район) и сегодня находятся алтарные картины Болеслава Томашевича «Святой Юрий» и «Святой Архангел Михаил» (1898) [13]. В интерьерах католических храмов в Букмуйже, Ландскороне и Пиедруе тоже есть работы художника. Об этом пишут в своей книге «Наследие сакральной архитектуры и искусства в историческом Краславском районе» (2015) Рута Камински и Анита Бистере [14]. По сообщению правнучки Юстыны Масько-Осядач, одна работа Б. Томашевича находится в костеле в Индрице и одна в боковом нефе костела в Краславе (портрет святого Станислава Костки).

Последняя по времени и, возможно, единственная после 1915 года коллективная художественная выставка, на которой экспонировались работы Болеслава Томашевича, была развернута 05.10. – 26.11.2017 года в Вильнюсе в национальной галерее искусств. Она была приурочена к открытию международной научной конференции «Виленская рисовальная школа (1866–1915) и ее международное значение». На выставке было представлено 350 экспонатов живописи, графики и скульптуры 69 преподавателей и выпускников этой школы, среди которых был и Томашевич [15].

В вильнюсском каталоге «Academie de Vilna. Vilnius Drawing School 1866–1915. Exhibition Catalogue. Complited by dr. J. Širkajte. Vilnius, 2017, P. 340» представлена одна из работ Б. Томашевича 1894 года. Составители назвали ее «Портрет мужчины. Холст, масло. Размер 71х62 см.». По нашему мнению, это мог быть кто-то из хорошо знакомых художнику представителей рода Бройль-Плятеров. Судя по возрасту мужчины на портрете, это один из владельцев имения Арендоле граф Станислав Плятер-Зиберг (1828–1896).

Генеалогия рода Болеслава Томашевича. В 1898 году художник женился на Хелене Эмилии Деглау (1874–1929) (16). Эмилия получила от своей приемной матери графини Софьи Буйно в качестве приданого имение Станиславово [17]. Здесь у них родилось четверо детей: дочь Мария, потом сыновья Генрик и Ян, последней родилась дочь Зофья (по мужу Маковская) (1916–2007). Некоторые наследники по ее линии проживают в Польше, некоторые в Латвии. Наследники по линии сыновей живут в Польше, наследники по линии дочери Марии (в замужестве Соколовой) – в Латвии.

Творчеством, только не живописным, а литературным занимался старший сын художника Генрик Томашевич. В 1928 году он был издателем и редактором первого польского журнала «Dzwon» и корреспондентом Польского телеграфного агентства в Латвии. С 1 ноября 1931 г. по 13 мая 1934 г. был редактором польской газеты, а потом журнала «Nasz Głos» в Даугавпилсе. Возглавлял «Zjednoczenie Polskie» («Польское объединение»). Был одним из авторов книги по истории Латгалии «Краеведческо-исторические материалы», изданной в Даугавпилсе в 1938 году. В ноябре 1940 г., после установления советской власти в Латвии, был арестован и выслан в лагеря, где и умер [18]. Его дочь Кристина живет в Варшаве. Ее сын Марек Пфютцнер, правнук художника, является доктором физических наук, профессором физического факультета Варшавского университета, членом-корреспондентом Польской академии наук [19].

Второй сын художника Ян Томашевич до Второй мировой войны проживал в родительском имении Станиславово. После войны вместе с семьей переехал в Польшу в город Легница. Правнучка по его линии Юстына Масько-Осядач составила генеалогическое дерево рода Томашевичей, начиная с родителей художника, собрала фотографии многих его картин и родовой фотоархив, в 2012 году встретилась с детьми Зофьи Маковской, проживающими в Краславе, посетила то место, где когда-то в Станиславово находился семейный дом Томашевичей. С автором данной статьи она поделилась некоторыми материалами о жизни своего прадеда и его наследников. По ее информации Б. Томашевич дружил с Фердинандом Рущицем.

О том, что Болеслав Томашевич до женитьбы часто приезжал в Станиславово и показывал там репродукции своих картин и рисунков, пишет в своих воспоминаниях и старшая сестра известной польской поэтессы Казимиры Иллакович Барбара Зан-Червиёвска (1886–1974) [20]. Дело в том, что Эмилия и Казимира были приемными дочерьми графини Софьи Буйно и жили вместе с приемной матерью в Станиславово. Когда Эмилия выходила замуж, графиня решила поделить имение между двумя приемными дочерьми: Эмилии отдать усадьбу с землей и хозяйством, а Казимире – лес. Однако Томашевич (возможно, он женился главным образом из-за приданого) оказался в переговорах о приданом Эмилии таким неуступчивым, что графиня Буйно согласилась с ним. Он утверждал, что имение без леса потеряет половину стоимости и перестанет быть экономически независимым. Графиня решила отдать Станиславово Эмилии вместе с лесом,

а Казимире помочь получить такое образование, которое обеспечит ей жизненный успех в любом случае [21].

Сведения о Б. Томашевиче обрываются в начале Первой мировой войны. Ни в одном из белорусских и зарубежных источников нет данных о годе смерти художника. После революции 1917 года Двинский уезд остался в составе России. А в ней тогда действовал стереотип поляка-пана, идеологического врага. Тем более, если этот поляк был дворянином и имел имение. В 1918 году Б. Томашевич был арестован, и больше члены семьи его не видели. Упомянутый нами интернет-сайт годом смерти художника называет 1918 год. По сообщению Юстыны Масько-Осядач, в Латвии он был официально признан умершим в 1920 году. Возможно, это было связано с наследственными делами.

Заключение. В имении Арендоле, которое в 2000 году купили супруги Арвидс и Фаимя Турлайсы, помнят о художнике. Когда они узнали о том, что здесь в юности жил Б. Томашевич, они связались с его правнуками. Летом 2020 года здесь должна состояться конференция, посвященная жизни и творчеству мастера. А пока Турлайсы с помощью латвийского государства занимаются реставрацией имения, поскольку оно является архитектурным памятником государственного значения.

Безусловно, некоторые страницы жизни и творчества Болеслава Томашевича еще требуют своего изучения и уточнения. Это и работа художника в Старой Руссе и в журнале «Kraj», участие в различных художественных конкурсах и выставках, судьба его работ, точная дата смерти.

ЛИТЕРАТУРА

1. Z okolic Dźwiny. Księga zbiorowa [Электронный ресурс]. – Witebsk, 1912. – 275 s. // Sląska Biblioteka Cyfrowa – Режим доступа: https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/23363/edition/21617?language=de. – Дата доступа: 17.05.2019.

2. Тамашэвіч Баляслаў Цітавіч // Беларуская савецкая энцыклапедыя: у 12 т. – Мінск, 1974. – Т. 10. – С. 220.

3. Дробаў, Л.Н. Тамашэвіч Баляслаў Цітавіч // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі: у 5 т. – Мінск: БелЭн, 1987. – Т. 5. – С. 234.

4. Дробаў, Л.Н. Тамашэвіч Баляслаў Цітавіч / Л.Н. Дробаў // Беларуская энцыклапедыя: у 18 т. – Мінск: БелЭн, 1998. – Т. 15. – С. 412.

5. Дробов, Л.Н. Живопись Белоруссии XIX – начала XX в. / Л.Н. Дробаў; под ред. А.И. Мальдиса. – Минск: Выш. шк., 1974 – С. 137, 284–287, 295, 311.

6. Русецкий А.В., Русецкий Ю.А. Художественная культура Витебщины: Поозерье, Подвинье, Верхнее Поднепровье (в контексте восточнославянских и западно-европейских культурных процессов): монография. – Витебск: Изд-во ВГУ имени П.М. Машерова, 2008. – С. 413.

7. Ісакаў, Г.П. Пра мастацкае жыццё Віцебскага краю: (канец XIX – пачатак XX стагоддзя) / Г.П. Ісакаў // Роднае слова. – 2002. – № 3. – С. 87.

8. Рынкевіч, У.І. Віленская рысавальная школа І.П. Трутнева / У.І. Рынкевіч // Мастацкая адукацыя і культура. – 2004. – № 3. – С. 24.

9. Цыбульский, М. В трудах, вере, служении отечеству / М. Цыбульский // Витебский курьер. – 2012. – 15 марта. – С. 11.

10. Lituanian Art: Bolesław Tomaszewicz [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.lietuvosmenas.com/authors/124. – Дата доступа: 02.05.2019.

11. Российский государственный исторический архив (РГИА). – Фонд: Академия художеств, крайние даты: 1883 г. – Личное дело Б. Томашевича: Ф. 789. Оп. 11. Д. 106.

12. Powiat Oszmiański: materiały do dziejów ziemi i ludzi / zebrał i wydał Czesław Jankowski. Cz.1-4. Petersburg-Kraków, 1896–1900 [Электронный ресурс] Краязнаўчы блог Аляксандра Камінскага. – Режим доступа: www.kreuski.blogspot.com/2017/06/blog-post_15.html. – Дата доступа: 04.06.2018.

13. Туристический сайт Латгалии: Пустиньский римско-католический костел Вознесения Св. Девы Марии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.latgale.travel/listing/пустиньский-римско-католический-костел/ – Дата доступа: 25.04.2016.

14. Pora, Ю. Книга для будущих поколений / Ю. Pora// Краславас Вестис. – 2016. – № 1. – С. 4.

15. Wyjątkowe wystawy sztuki [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.pogon.lt/wiadomosci/2186-wyjatkowe-wystawy-sztuki.html. – Дата доступа: 10.06.2019.

16. Boleslaw_Tomaszewicz [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.myheritage.com/names/boleslaw_tomaszewicz. – Дата доступа: 02.05.2019.

17. Хмельницкая Людмила. Не для себя. Софья Буйно из рода Плятер-Зибергов (1847–1909) и Казимира Иллакович (1888–1983) // Віцебскі сшытак. – 2017. – № 5. – С. 148, 161.

18. Erik Jekabsons. Wydawnictwa i prasa polska na Łotwie w latach 1918–1940 // Bialostocczyzna. – Nr3-4/2000. – S. 82–83, 87–88.

19. Marek Pfutzner [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://pl.wikipedia.org/wiki/Marek_Pfutzner. – Дата доступа: 14.07.2019.

20. Barbara Zan-Czerwijowska. Kazimiery Iłłakowiczówny lata dzieciństwa i młodości // W drodze. – 1991. – № 4. – S. 89–91.

21. Barbara Zan-Czerwijowska. Kazimiery Iłłakowiczówny lata dzieciństwa i młodości // W drodze. – 1991. – № 5. – S. 78.

Поступила в редакцию 10.02.2020

УДК 7.071:75(476.5-25)

Алег Арлоў: сэнс жыцця ў самаадданым служэнні мастацтву

Цыбульскі М.Л.
Установа адукацыі "Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава", Віцебск

Дадзены артыкул прысвечаны аналізу асноўных этапаў жыцця і творчасці вядомага беларускага мастака А.Р. Арлова, асаблівасцяў яго жывапісу і асноўных прынцыпаў педагагічнай дзейнасці. Алег Алоў (1934–1995) пачаў працаваць на мастацка-графічным факультэце Віцебскага дзяржаўнага педагагічнага інстытута ў 1966 годзе. Мастак прыехаў у Віцебск пасля заканчэння Рыжскага вучылішча імя Я. Разэнталя і Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута. А. Арлоў прысвяціў выкладчыцкай працы ўсё сваё жыццё, працуючы на факультэце Віцебскага педінстытута з 1966 па 1994 год.

У артыкуле на падставе знойдзеных аўтарам архіўных матэрыялаў, успамінаў яго калег і вучняў, запісаў гутарак з мастаком і яго сябрамі разглядаюцца асобныя перыяды жыцця і працы на кафедры малюнка і жывапісу, творчыя вандроўкі А. Арлова, жывапісныя і педагагічныя прыярытэты, удзел у мастацкіх выставах. Аналізуецца стылістыка жывапісных твораў мастака, які ў сваіх кампазіцыях аддаваў перавагу складаным рытмам, колеравым кантрастам і эфектнай пластыцы.

Асобная ўвага нададзена творчаму аб'яднанню "АСА", у якое ўваходзілі А. Арлоў, А. Салаўёў і Л. Анцімонаў. Трох мастакоў аб'ядноўвала фанатычная любоў да мастацтва, ракурс бачання яго глабальных задач, апантанасць да творчасці і эксперыментаў.

Ключавыя словы: *мастацка-графічны факультэт, мастакі Віцебска, Віцебскі дзяржаўны педагагічны інстытут, Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава, жывапіс.*

(Искусство и культура. – 2020. – № 1(37). – С. 16–24)

Aleg Arlou: the Sense of Life in Selfless Service to Art

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

The article deals with the analysis of basic stages of life and creative activity of a famous Belarusian artist A.R. Arlou, features of his painting and main principles of his pedagogical activities. Aleg Arlou (1934–1995) started working at the Art Faculty of Vitebsk State Pedagogical Institute in 1966. The artist came to Vitebsk after the graduation from Ya. Razental School in Riga and Belarusian State Institute of Theater and Arts. A.Arlou devoted his whole life to teaching, working at Vitebsk Pedagogical Institute from 1966 to 1994.

On the basis of found by the author archive materials, reminiscences by his colleagues and students, written down talks with the artist and his friends, some periods of the life and work at the Department of Drawing and Painting, A. Arlou's creative trips, painting and pedagogical priorities, participation in art exhibitions are considered. The stylistics of the artist's paintings is analyzed who paid special attention in his works to complicated rhythms, colored contrasts and effective plastics.

Special attention is paid to the creative union "ASA" which included A. Arlou, A.Salauyeu and L. Antsimonau. The three artists were united by fanatic love for art, the angle of its vision of global tasks, devotion to creativity and experiment.

Key words: *Art Faculty, Vitebsk artists, Vitebsk State Pedagogical Institute, Vitebsk State P.M. Masherov University, painting.*

(Art and Cultur. – 2020. – № 1(37). – P. 16–24)

У першай палове 1960-х на мастацка-графічным факультэце Віцебскага дзяржаўнага педагагічнага інстытута адбываліся сур'ёзныя кадравыя змены ў складзе выкладчыкаў. Маладое пакаленне, якое ў першую чаргу папоўніла калектыў кафедры малюнка і жывапісу, складалі не толькі былыя выпускнікі гэтага факультэта, але і выхаванцы іншых мастацкіх школ. Сярод новых выкладчыкаў былі двое мастакоў, што спачатку

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

разам вучыліся ў Рыжскім вучылішчы імя Я. Разэнталя, а пасля заканчэння Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута па накіраванню прыехалі ў Віцебск. Гэта былі Алег Арлоў і Яўген Красоўскі. Працаваць на мастака-графічны факультэт яны трапілі з інтэрвалам у два гады: Яўген Красоўскі ў 1964, а Алег Арлоў у 1966 годзе. Яўген Красоўскі дзевяць гадоў выкладаў на кафедры, а Алег Арлоў прысвяціў выкладчыцкай працы ўсё сваё жыццё.

Жыццё і творчасць абодвух мастакоў практычна не даследаваны. У дачыненні да асобы выдатнага жывапісца і педагога Алега Арлова гэта праблема сёння здаецца малавырашальнай, бо згублена літаральна ўся жывапісная спадчына гэтага мастака. З досыць вялікай колькасці работ, якія былі напісаны А. Арловым, захаваліся адзінкі. Ён быў даволі сціплым, замкнёным, пагружаным у сябе чалавекам, таму і сяброў, людзей, якія б маглі расказаць аб ім, вельмі мала. І разам з тым гэта была цікавая і неардынарная асоба творцы і педагога.

Мэта артыкула – прааналізаваць асноўныя этапы жыцця і творчасці вядомага беларускага мастака А.Р. Арлова, асаблівасці яго жывапісу і асноўныя прынцыпы педагагічнай дзейнасці.

Напачатку жыццёвага шляху. Алег Арлоў нарадзіўся 18.07.1934 года ў в. Старасакольнікі Новасакольніцкага раёна Пскоўскай вобласці, у сям'і рабочых – Рыгора Ціханавіча Арлова (1898) і Пелагеі Ігнацьеўны (1903). Праз тры гады ў гэтай сям'і нарадзіўся яшчэ адзін сын, малодшы брат Алега – Руслан. Калі пачалася Вялікая Айчынная вайна, бацька пайшоў служыць, а маці з дзецьмі была эвакуіравана ў г. Кімры Калінінскай вобласці, дзе яны пражывалі да 1945 года. Пасля дэмабілізацыі бацькі з Савецкай Арміі сям'я Арловых пераехала спачатку ў Валакаламск, а потым у г. Харкаў, дзе Алег скончыў 5 класаў. З 1948 па 1950 год пражываў у г. Апочка Вялікалукскай вобласці.

Пасля заканчэння ў 1950-м годзе сямі класаў Алег Арлоў разам з бацькамі пераязджае ў Рыгу. Сям'я пасяляецца на вуліцы Вецмілгравіс 1 лінія, дом 11, кв. 17. Мала хто ведае, што Алег Арлоў, як патомны марак, спрабаваў паступаць у марское вучылішча і спадзяваўся звязаць свой лёс з морам, але ж не склалася. Магчыма, гэта было звязана з яго станам здароўя. Ці не таму пазней у асабістых лістах і анкетах ён заўжды пісаў – "неваеннаабавязаны"?

У 1950 годзе Алег Арлоў паступае ў мастацка-рамесніцкае вучылішча № 17. Менавіта ў рыжскім вучылішчы ён упершыню сустракаецца з Леанідам Анцімонавым, з якім пазней будзе сябраваць усё сваё жыццё. "Мы разам вучыліся ў рамесніцкім вучылішчы на аддзяленні альфрэйшчыкаў – маляроў вышэйшай кваліфікацыі, – узгадваў Л. Анцімонаў. Праўда, я ўжо заканчваў вучобу, а Арлоў толькі паступіў вучыцца. Пасля я паступіў у вучылішча прыкладнога мастацтва ў Рызе (імя Я. Разэнталя), куды праз некалькі гадоў прыехаў вучыцца і А. Арлоў. Так што жыццё наша доўгі час праходзіла побач"[1].

З 1950 па 1952 год Алег Арлоў вучыцца ў Рыжскім мастацка-рамесніцкім вучылішчы, а па заканчэнні (з ліпеня 1952 года) крыху больш года працуе ў будаўнічым трэсце № 21 г. Рыгі. Адначасова ён вучыцца ў вячэрняй школе працоўнай моладзі № 12. У сувязі з камандзіроўкай на будаўніцтва Маскоўскага дзяржаўнага ўніверсітэта на нейкі час ён перарывае вучобу у школе... Вярнуўшыся з Масквы, вырашае паступаць ў Рыжскае вучылішча прыкладнога мастацтва. Тры гады вучобы ў гэтай установе на мастацка-педагагічным факультэце (1953–1955) плаўна перацякаюць у вучобу ў Рыжскім мастацкім вучылішчы імя Яна Разэнталя (1955–1958).

Рыжскае мастацкае вучылішча імя Яна Разэнталя. Сярод аднакласнікаў А. Арлова былі вядомыя сёння латвійскія мастакі: Індуліс Ландаус, Дзінтарс Цымокс, Іраіда Зарына, Яніс Зэміціс, Петэрыс Постажс, Арніс Брунаўс і інш. Шэраг з іх пазней прыйшлі выкладаць у Рыжскае мастацкае вучылішча імя Я. Разэнталя і Латвійскую мастацкую акадэмію. На адным курсе з А. Арловым вучыўся і вядомы беларускі мастак Я. Красоўскі.

Успамінаючы гады вучобы ў Рызе, Арлоў адзначаў: "У нашага пакалення была вялікая ахвота да вывучэння мастацтва, мы былі цалкам захоплены творчасцю. Часам складвалася ўражанне, што навучэнцы ў гэты перыяд літаральна «хварэлі» жывапісам. Мы былі шчаслівыя, мы адчувалі сябе мастакамі! Для нас жывапіс быў энергіяй, запалам, нашым поглядам на свет"[2]. Разам са сваімі сябрамі Алег Арлоў наведваў выставы, слухаў публічныя дэбаты аб выставах маладых мастакоў, хадзіў паўсюль, дзе "жыло мастацтва". Сярод навучэнцаў былі папулярныя антыкварныя крамы і кнігарня "Globuss", дзе ім былі даступныя кнігі па сучаснаму мастацтву з Усходняй Германіі.

Важным фактарам для арганізацыі адукацыйнага працэса было тое, што ўвосень 1954 года вучылішча пераехала ў адно крыло будынка Акадэміі мастацтваў. Навучэнцы

[1]Успаміны Л. Анцімонава. Запісаны аўтарам артыкула ў 1997 годзе.

[2] Запіс гутаркі з Алегам Арловым, 1984 год.

вучылішча маглі назіраць за працай студэнтаў Акадэміі, нярэдка малявалі разам з імі, бачылі, як яны займаліся эксперыментамі. Атмасфера ў цэлым была вельмі прыязнай і дэмакратычнай. "Мы не проста там вучыліся, мы там у поўным сэнсе жылі. А пасля заняткаў часта заставаліся ў майстэрнях"[3].

У гэты перыяд змест адукацыі ў вучылішчы ў цэлым быў дастаткова традыцыйным для савецкага часу і заснаваны на навучанні з натуры, на акадэмічных традыцыях, метадзе сацрэалізму. Мастацтва было адлюстраваннем савецкай рэчаіснасці, а таму тэмы кампазіцый, дыпломных работ былі ідэалагічна "правільнымі". "Спадчына не толькі авангарду, але нават і імпрэсіянізму не прыгадвалася, – узгадваў А. Арлоў. Мы амаль нічога не ведалі пра творчасць Ван Гога, Сезана, ці Маціса. Я заўжды вельмі любіў чытаць, але школьны бібліятэчны фонд быў досыць абмежаваным. Нават у Акадэміі кнігі пра імпрэсіяністаў можна было атрымаць толькі з дазволу прарэктара. Тым не менш, асабліва «неутаймаваныя» навучэнцы спрабавалі эксперыментатаваць з жывапісам і формай нібыта інтуітыўна"[4].

Сур'ёзныя змены ў вучылішчы пачаліся, калі А. Арлоў ужо быў на старэйшых курсах. Яны былі абумоўлены «свежым паветрам» перыяда Адлігі, якая набліжалася ў канцы 1950-х гадоў. "Гэта было вялікім уздымам для нас, – успамінаў аднакурснік Арлова Індуліс Ландаус. Успрыманне стала змяняцца – можна было адразу адчуць, што ў школу прыходзяць новыя павевы" [1, с. 78]. Разам са старэйшым пакаленнем педагогаў у вучылішчы пачалі выкладаць маладыя мастакі, якія думалі і малявалі больш свабодна. Сярод маладых педагогаў, якія набылі сімпатыі вучняў і паўплывалі на А. Арлова, быў Эдгарс Ілтнэрс (Edgars Iltners; 1925–1983). Ён прыйшоў выкладаць у вучылішча імя Я. Разэнталя пасля заканчэння аддзялення жывапісу (майстэрня О. Скулмэ) Латвійскай акадэміі мастацтваў. Адмаўляючы вопыт перадзвіжнікаў, Э. Ілтнэрс, як і іншыя маладыя педагогі, быў прыхільнікам заходнееўрапейскага мастацтва; цікавіўся сучаснымі тэндэнцыямі ў яго развіцці. Алег Арлоў узгадваў, што "у вучылішчы пасля знікнення інфармацыйнай блакады маладыя настаўнікі ахвотна расказалі сваім вучням шмат пра мастацтва імпрэсіянізму і постімпрэсіянізму. Нашы педагогі былі патрабавальныя да нас, але разам з тым, адчувалася атмасфера творчай свабоды"[5]. Больш увагі ў шматлікіх працах студэнтаў таго часу стала надавацца колеру, прастаце формы, абагульненню. "Настаўнікі сапраўды натхнялі вучняў, – адзначае аднакурснік Арлова І. Ландаус. Большасць навучэнцаў эксперыментавалі, як маглі" [1].

Безумоўна, пасля смерці Сталіна, роля партыйнасці, ідэалогіі ў мастацтве зменшылася, паўплывала гэта і на сістэму навучання ў вучылішчы імя Я. Разэнталя. Шмат што ў жыцці і мастацкіх працэсах стала больш вольным, менш кананічна пачалі ўспрымацца прынцыпы сацыялістычнага рэалізму. Пашырыўся тэматычны дыяпазон дыпломных работ, але ілюстрацыйнасць працягвала дамінаваць у арсенале сродкаў выразнасці. Дырэктар вучылішча Карліс Буш з начальніка турмы, як яго аднойчы празвалі вучні, стаў даволі гуманным дырэктарам і настаўнікам, які ў сваім выкладанні кампазіцыі распавядаў і аб рэвалюцыйным вопыце свайго юнацтва [1, с. 77].

Важную ролю ў прафесійным станаўленні жывапісцаў адыгрывалі пленэрныя практыкі. На старэйшых курсах яны праводзіліся паза межамі Рыгі. Большасць жывапісных і графічных работ выконваліся навучэнцамі з натуры. Але не згасала цікавасць навучэнцаў і да падкрэслена творчых работ, сярод якіх у асноўным былі партрэты і пейзажы, дзе маладыя мастакі спрабавалі зрабіць тое, чаго не маглі сабе дазволіць у вучылішчы. Павялічыўся фармат работ, больш выразнай стала адлюстраванне рамантычных настрояў. Школа стрыманага па колеры, "шэрага" жывапісу паступова сыходзіла ў мінулае.

Апошні год навучання ў вучылішчы імя Я. Разэнталя таксама ўключаў у сябе выкладчыцкую практыку. Але нярэдка гэта было даволі ўмоўна – навучэнцы праводзілі пару гадзін малявання ў агульнаадукацыйнай школе, і на гэтым усё заканчвалася.

Нягледзячы на даволі высокі ўзровень падрыхтоўкі ў вучылішчы, далёка не заўсёды нават самыя таленавітыя выпускнікі траплялі ў Акадэмію. Большасць выпускнікоў па заканчэнні вучылішча працавалі настаўнікамі малявання, або афарміцелямі ў разнастайных цэнтрах культуры. У 1958 годзе скончыў Рыжскае мастацкае вучылішча імя Яна Разэнталя і Алег Арлоў, атрымаўшы спецыяльнасць настаўніка чарчэння і малявання.

Пасля заканчэння вучылішча А. Арлоў амаль два гады працаваў маляром 5 разрада на электратэхнічным заводзе "ВЭФ". Аднак ў пачатку 1960 года мастак пераехаў у Мінск, дзе ўладкаваўся на працу настаўнікам малявання і чарчэння ў СШ № 18. У гэтым жа годзе А. Арлоў паступіў на вячэрняе аддзяленне факультэта жывапісу ў Беларускі дзяржаўны

[3] Запіс гутаркі з Алегам Арловым, 1984 год.
[4] Там жа.
[5] Там жа.

тэатральна-мастацкі інстытут. Вучобу спалучаў з працай у школе.

Вучоба ў Беларускім дзяржаўным тэатральна-мастацкім інстытуце. Гэты перыяд у жыцці мастака, на жаль, маладаследаваны. Вядома, што Алег Арлоў падае дакументы на вячэрняе адддзяленне па спецыяльнасці "Жывапіс", якое было адкрыта ў БДТМІ яшчэ ў 1959 годзе ў адпаведнасці з распараджэннем Савета Міністраў БССР (№ 855-р ад 8 ліпеня 1959) [2]. Пасаду рэктара Беларускага тэатральна-мастацкага інстытута з 1960 па 1964 год займаў Павел Масленікаў. Але заканчваў вучобу Арлоў, калі рэктарам ужо стаў В. Захараў. Кафедру жывапісу у час навучання А. Арлова ўзначальваў Віталь Цвірка (1956–1963), які да таго ж у 1961–1967 гг. быў сакратаром праўлення Саюза мастакоў СССР, а ў 1962–1963 гг. выконваў абавязкі старшыні Саюза мастакоў БССР. У 1963 годзе кафедру жывапісу ўзначаліў Іван Ахрэмчык.

Адным з педагогаў Алега Арлова ў інстытуце быў вядомы беларускі жывапісец і графік Аляксандр Мазалеў (1910–1970). У мінулым выпускнік Віцебскага мастацкага тэхнікума і Ленінградскага інстытута пралетарскага выяўленчага мастацтва (сярод яго настаўнікаў А. Савіных і А. Асмёркін) А. Мазалеў быў выдатным каларыстам і меў вялікі вопыт выкладчыцкай працы. З 1956 года да самай сваёй смерці ён выкладаў у Беларускім тэатральна-мастацкім інстытуце. А з 1962 года ўваходзіў у склад праўлення Саюза мастакоў БССР.

Жывапіс у А. Арлова таксама выкладаў вядомы мастак-манументаліст Май Данцыг (1930–2017). Скончыўшы ў 1952 годзе Мінскае мастацкае вучылішча, у 1958 – Маскоўскі мастацкі інстытут імя Сурыкава М. Данцыг з 1958 года працаваў у Беларускім дзяржаўным тэатральна-мастацкім інстытуце.

Відавочна, што адначасова вучыцца на вячэрнім аддзяленні і працаваць было для А. Арлова няпростай справай. Магчыма, гэта стала прычынай пераходу мастака ў 1961 годзе на іншую працу – настаўнікам маляванння ў мінскую школу № 6. У канцы навучання Алег Арлоў атрымаў спецыяльнасць мастака-жывапісца, педагога. Дыплом (дыплом Ц № 999750) быў падпісаны старшынёй ДЭК вядомым мастаком Ф. Мадоравым. Разам з А. Арловым у 1966 годзе Беларускі тэатральна-мастацкі інстытут закончыў і жывапісец Яўген Ясьвін, які таксама прыехаў працаваць у Віцебск.

Віцебск: мастацка-графічны факультэт. У 1966 годзе па накіраванні А. Арлоў прыехаў у Віцебск працаваць у педагагічны інстытут. У адпаведнасці з загадам № 209 па Віцебскім дзяржаўным педагагічным інстытуце імя С.М. Кірава (ад 29 жніўня 1966 года) Алег Арлоў быў прызначаны выкладчыкам кафедры малюнка і жывапісу. Маладому выкладчыку было прадстаўлена і пражыванне ў інтэрнаце па вул. Фрунзэ, 29 у пакоі № 107. "Жылі мы з ім па суседстве ў інтэрнаце для выкладчыкаў, – узгадвае А.Чміль. Яго пакой быў і жыллём, і майстэрняй. Абстаноўка была аскетычнай і простай – мінімум мэблі і выгод. Шмат карцін і эцюдаў, якія стаялі прыпёртымі да сцяны. Зато ён меў невялікую, але "смачную" бібліятэку па мастацтву і класіцы. І добрую калекцыю вінілавых пласцінак"[6].

З 1963 года на мастацка-графічным факультэце ўжо працаваў вядомы А. Арлову Леанід Анцімонаў. А ў 1964 годзе ў Віцебску ўжо абаснаваўся аднакурснік Арлова па мастацкай вучэльні Я. Разэнталя Яўген Красоўскі. Таму, здаецца, этап адаптацыі да Віцебска, новага месца жыхарства і працы для маладога мастака і выкладчыка не быў цяжкім і складаным. Анатоль Чміль успамінаў: "Першае ўражанне пры сустрэчы з Алегам Арловым было зманлівым – знешні выгляд і ўнутраны свет былі дыяметральна супрацьлеглымі. За знешняй суровасцю хавалася тонкая і чуллівая натура самотнага чалавека. Можа не зусім самотнага, але сяброў у яго было не шмат: А. Салаўёў, у меншай ступені Л. Анцімонаў, У. Гаўрышаў, праўда, з ім Алег часта «пікіраваўся». Не скажу, што мы з Мемусам былі яго сябрамі, але меў зносіны ён з намі часта і ахвотна. Да нас ён часта заходзіў увечары, размаўлялі аб розным, але ў асноўным пра мастацтва. А калі прыходзіў Мемус – сядзелі дапазна. Алег Арлоў быў не шматслоўны, але выказваўся лаканічна і дакладна. Мы разглядалі альбомы, часопісы па мастацтве (ён выпісваў балтыйскія, польскія, румынскія), часам па-добраму спрачаліся..."[7].

Адзін з ключавых параметраў, які на розных этапах вызначаў цікавасць Алега Арлова да творчасці, быў яго настрой. Не выпадкова ў вялікай колькасці лістоў свайму вучню і сябру Мікалаю Тарандзе ён адзначае: "У мяне ўсё нармальна. Настрой ёсць" (1974.15.11). Ці наадварот літаральна праз месяц піша: "Настрой, як калі" (1974.24.12). Рэплікі пра настрой сустракаюцца ў лістах шматкроць: "Настрой у мяне так сабе. Хоць у агульным сэнсе ўсё добра" (1974.25.10); "Настрой ёсць, здароўе таксама" (1976); "Настрой рабочы"... Настрой для Алега Арлова – своеасаблівы эквівалент натхнення, да якога ён адносіцца

[6] З успамінаў Анатоля Чміля. Запіс 09.02.2020.
[7] Там жа.

вельмі трапяткова: “Прабач, што не прыехаў, – піша ён М. Тарандзе, хацеў, але перабіў бы той настрой, які зараз ёсць для працы” (1975.15.12).

Калі зноў жа меркаваць па лістах, якія А. Арлоў накіроўвае ў адрас свайго сябра, то ў 1970-я гады ён нярэдка хварэе: “То прастыў, то нешта яшчэ” (1973). “Пачынаючы з мая месяца пераследуюць адны няўдачы, – піша Арлоў у іншым лісце. Хаджу ў паліклініку.” (1974.15.10). Але ў цэлым мастак даволі аптымістычны: “Галоўнае – трэба заўжды трымацца. Адзінае выратаванне – гэта праца. Яна вылечвае ад усіх хвароб” (1978.30.12).

Нягледзячы на стан здароўя, Алег Арлоў разам з М. Тарандой у 1974 годзе адпраўляецца ў пленэрную вандроўку па Палессю. Захавалася некалькі фотаздымкаў з гэтай паездкі. Пазней на працягу некалькіх гадоў мастак будзе захоплены тэмай Палесся. У пачатку 1977 года ён напіша: “Пачаў яшчэ адно палатно пра Палессе (...) Два вырашаюцца, а адно ідзе са скрыпам” (1977.25.01). А праз паўгода ў чарговым лісце М. Тарандзе адзначае: “Завяршыў палатно для выставы і раму пафарбаваў. Трэба завяршыць «Легенду пра Палессе». Думаю пра трэцяе палатно. Яно патрэбна для цэльнасці” (1977.24.09). І літаральна праз месяц дадае: “Працаваў увесь час. Здаецца знайшоў сюжэт для трэцяга палатна пра Палессе” (1977.27.10).

У сваіх разважаннях аб месцы мастака ў свеце А. Арлоў выглядае даволі спакойным, стрыманым і зусім не амбіцыйны: “Атрымаў лісты ад сяброў. Адны маюць поспех у жыцці, іншыя не зусім. Кожны робіць тое, на што здольны. Так што кожнаму сваё дадзена.” І разам з тым ён вельмі патрабавальны як да сябе, так і да творчасці сваіх калег: “26 (снежня) будзем адкрываць выставу работ мастакоў Віцебскай вобласці. Работ многа, але якасць не зусім. З аднаго боку, сумна за сяброў, а з іншага – калі ж яны зразумеюць, што так рабіць нельга” (1975.26.12).

Вандроўкі, разнастайныя паездкі натхняюць А. Арлова на творчасць. “Быў у Ленінградзе, Пскове, Рызе. Крыху падзарадзіўся...” – піша А. Арлоў у лісце ад 08.11.1974. “Засталіся ўражанні. Працаваць не працаваў, больш глядзеў, вандраваў. Настрой быў такі. Напэўна гэта таксама трэба рабіць” (1977.11.08). Мастак рэгулярна ездзіць да сваіх бацькоў у Рыгу: “Езджу туды, каб іх наведаць і самому зарадзіцца” (1977.25.01). “Быў у Рызе, – піша А. Арлоў у чарговым лісце. Падрыхтаваў пяць палотнаў. Пару палотнаў ужо пачаў. Пакрысе будзем працаваць” (1975.15.12).

У 1976 годзе на мастацка-графічным факультэце адбыўся падзел кафедры малюнка і жывапісу на дзве кафедры (загад № 148 ад 02.09.1976) і А. Арлоў аказваецца на кафедры малюнка і методыкі выяўленчага мастацтва на пасадзе старшага выкладчыка. “Ужо ў той час была ў Алега Арлова адна маленькая слабасць: калі яму было нецікава – ён сумаваў і часта драмаў, асабліва на сходах і пасяджэннях кафедры, таму і сядзеў заўсёды на апошніх радах, часам мог храпянуць, але яму гэта даравалася”[8].

У 1978 годзе разам з М. Тарандой А. Арлоў ізноў адпраўляецца вандраваць, але зараз ужо па Літве. Калі меркаваць па перапісцы, паміж імі у гэты ж час ідзе размова аб атрыманні А. Арловым кватэры. “Калі мы раз’ехаліся па кватэрах і Алег Арлоў атрымаў майстэрню, – піша А. Чміль, нашы сустрэчы сталі больш рэдкімі, але больш змястоўнымі. Ён прыводзіў да нас А. Салаўёва, прыходзіў А. Мемус і гэтыя «вячоркі» заканчваліся раніцай. У майстэрню да сябе Алег запрашаў не часта, паказваў няшмат, нібыта да нечага рыхтаваўся. Аднойчы падыйшоў да мяне і так хітра, таямніча запрасіў у майстэрню. Перадаць уражанні ад убачанага не спрабую – гэта было ўзрушэнне: ён паказаў мне здаецца ўсё, ці амаль усё: і старыя, і новыя творы. Гэта быў ЖЫВАПІС!!! А Алег даставаў усё новыя і новыя палотны. Мы маўчалі, і я зразумеў: ён спавядаўся не мне, а свайму прызванню...”[9].

У архіўных дакументах зафіксаваны творчы адпачынак, які быў прадстаўлены старшаму выкладчыку кафедры жывапісу і гісторыі мастацтва А. Арлову (з 01.11.1979 па 01.02.1980) для “завяршэння работы па падрыхтоўцы да абласной мастацкай выставы, прысвечанай 60-годдзю ЛКСМБ Беларусі”. У пачатку верасня 1980 г., у сувязі з ліквідацыяй кафедры малюнка і методыкі выяўленчага мастацтва і стварэннем кафедры выяўленчага мастацтва Алег Арлоў становіцца старшым выкладчыкам кафедры выяўленчага мастацтва, а ў 1988 – дацэнтам гэтай кафедры. Трапіць у Саюз мастакоў А. Арлову ўдаецца толькі ў 1984 годзе. У гэты час ён піша сябру: “Хвароба па-мойму адступіла. Другі месяц як кінуў паліць, не стала больш такіх прыступаў як былі раней” (1984.10.06). Ён марыць аб арганізацыі ў 1985 годзе сваёй юбілейнай выставы: “На будучы год буду рабіць персанальную выставу сваіх работ” (1984.10.06). На жаль, дакладна высвятліць, ці ўдалося мастаку зрабіць, гэта нам не ўдалося.

Алег Арлоў выкладаў на мастацка-графічным факультэце Віцебскага педагагічнага інстытута імя С.М. Кірава з 1966 па 1994 год. З загаду аб прадстаўленні А. Арлову творчага

[8] З успамінаў Анатоля Чміля. Запіс 09.02.2020.
[9] Там жа.

адпачынку для завяршэння нізкі гарадскіх пейзажаў (з 01.02.1991 па 30.04.1991) мы даведваемся, што ён яшчэ знаходзіцца на пасадзе дацэнта кафедры. Але ж разам з тым з 24.06.1993 – ён зноў становіцца старшым выкладчыкам кафедры выяўленчага мастацтва.

Хвароба, якая напаткала Алега Арлова, была цяжкай і невылечнай: пухліна мозга. "Ён пачаў губляць зрок, часам без старонняй дапамогі не мог прайсці ў дзверы. Да яго 60-годдзя кафедра арганізавала праводзіны на пенсію, было шмат цёплых слоў, але ён сядзеў сумны і безуважны. Я сядзеў побач і дапамагаў яго руцэ знайсці чарку..."[10]. Даведка Віцебскай МРЭК, выдадзеная ВТЭК 04.08.1994 сведчыць, што Арлоў мае I групу інваліднасці па зроку, непрацаздольны і патрабуе пастаяннага догляду. "Потым былі бальніца, аперацыя і фінал – у дзень Вялікадня"[11]. Зямны шлях мастака завяршыўся 22 красавіка 1995 года ў Віцебску .

Творчыя і педагагічныя прыярытэты. Усё жыццё А. Арлова было прысвечана творчасці і мастацтву. Удзельнікам мастацкіх выстаў ён стаў з 1966 году – часу заканчэння мастацкай установы. Адна з першых адказных для Арлова выстаў – Першая справаздачная выстава твораў мастакоў-педагогаў Віцебскага дзяржаўнага педагагічнага інстытута імя С.М. Кірава адбылася ў 1967 годзе. Сярод твораў жывапісу, якія займалі цэнтральнае месца на дадзенай выставе, работы Арлова вылучаліся ўпэўненай мадэліроўкай формы, лаканічнасцю вобразаў, экспрэсіяй, неардынарнасцю жывапісных прыёмаў. "Камерныя творы мастака адрозніваюцца кампазіцыйнай вастрынёй задумы і ўнутранай дынамікай" [3]. Шэраг фігуратыўных кампазіцый, што былі прадстаўлены на выставе А. Арловым, звярталі ўвагу на своеасаблівае каларыстычнае бачанне рэальнасці, дынамічную манеру пісьма, эмацыйную выразнасць і эксперыментальны характар яго твораў. Аўтарская манера, безумоўна, вылучала гэтага маладога мастака, на фоне існуючай тут жывапіснай школы. Яго палотны выглядалі даволі свабоднымі і, нягледзячы на невялікія памеры, манументальнымі і кампазіцыйна завершанымі. Гэта датычыцца і эскізаў, напісаных мастаком карцін "Канцлагер" і "Клятва байцоў". Канешне ж, уражвалі гледачоў і партрэтныя эцюды ("Скрыпач", "Жаночы партрэт" (пастэль), "Аўтапартрэт"). Сярод пейзажных твораў Арлова ў экспазіцыі быў прадстаўлены эцюд "Ускраіна горада".

У жывапісе Алег Арлоў заўжды аддаваў перавагу складаным рытмам, асноўную ролю адводзіў колеравым кантрастам і эфектнай пластыцы. Нават, у, здавалася б, ангажаваных сюжэтах мастак выяўляў на дзіва яркія якасці жывапісца, ператвараючы сацыяльна знакавы матыў у экспрэсіўна арганізаваную каларыстычную прастору.

На абласную мастацкую выставу 1968 года, прысвечаную 50-годдзю БССР і КПБ, Алег Арлоў прадставіў тры работы. Акрамя пейзажнай кампазіцыі "Восень. Поўдзень" (172х103), былі на ёй і два партрэты: "Партрэт студэнта" (87х70) і "Партрэт дзяўчыны" (80х58). Сярод твораў 1960–1970-х гадоў захавалася інфармацыя пра пейзажы А. Арлова, сярод якіх: "Разбураны горад" (1960), "Раніца ў Дуброўне" (1960), "Восень" (1967), "Поўдзень" (1967), "Пейзаж у Лескавічах" (1970), "Лучоса" (1970), "Каток у Віцебску" (1970), "Яхты" (1970), "Віцебшчына – азёрны край" (1979). Вядомыя і партрэты – "Партрэт маці" (1967), "Аўтапартрэт" (1970), "Жаночы партрэт" (1979), "Партрэт дзяўчыны" (1968) і тэматычныя кампазіцыі "Вялікая Айчынная вайна 1941–1945", "Віцебшчына гераічная і працоўная" (абодва – 1968), "Дэманстрацыя" (1971), "Памяць маці" (1974), "Песні Чылі" (1975).

Так здарылася, што з досыць вялікай колькасці твораў, якія былі напісаны Алегам Арловым, захаваліся лічаныя адзінкі. Самая вялікая калекцыя твораў гэтага выдатнага каларыста, захопленага эксперыментатара і бязмерна закаханага ў жывапіс чалавека, знаходзіцца ў мастацкай галерэі г. Полацка [4]. У калекцыі мастацкай галерэі захаваліся раннія працы А. Арлова, напісаныя ў 1960–70-я гады. У першую чаргу, гэта замалёўкі і эцюды старой Рыгі, якія выкананы з выкарыстаннем гуашы і пастэлі [5, с. 16]. Упэўнена пасаджаныя ў фармат фрагментарныя матывы старога горада захапляюць мастака, перш за ўсё, магчымасцю рытмічна адлюстраваць настрой пейзажу. Колер пракладзены нераўнамерна і досыць умоўна. Найбольш выразны ліст "Старая Рыга" (1969,) у якім кампазіцыя вылучаецца прасторавай умоўнасцю, дэкаратыўнасцю і графічнасцю. У працы "Віцебск" (1970), дзе адлюстраваны вельмі папулярны матыў з выявай старой часткі горада з ратушай, мастак пагружае нас у вячэрні веснавы настрой, што ствараецца спалучэннем ружовых, жоўта-вохрыстых і блакітных колераў.

Шэраг кампазіцый 1980-х нібыта падкрэсліваюць словы вядомага нямецкага гісторыка і тэарэтыка мастацтва, філосафа Вільгельма Ворынгера: "Імкненне да абстракцыі з'яўляецца следствам вялікай

[10] З успамінаў Анатоля Чміля. Запіс 09.02.2020.
[11] Там жа.

унутранай трывогі чалавечай асобы" [6]. У жывапісе Алега Арлова гэтага часу адметнымі становяцца асацыятыўнасць, эмацыйная выразнасць, рытмічная складанасць кампазіцыі, імпрэсіяністычная сакавітасць колеру, дынамічная манера пісьма. У працах 1980-х гадоў А. Арлоў часта падкрэслена экспрэсіяністычны, карыстаецца амаль адкрытымі фарбамі, наносячы іх то пэндзлем, то мастыхінам, то выціскаючы іх на палатно адразу з тубы. Характэрна, што ў абстрактных кампазіцыях, напрыклад "Карнавал", мастак не акцэнтуе кампазіцыйны цэнтр колерам, хутчэй наадварот, "раскідвае" плямы аднаго колеру па ўсім палатне, ствараючы мазаічны арнамент з розных па форме і пластыцы мазкоў. Насупраць зварот да фігуратыўнай вобразнасці цягне за сабой і зусім іншы характар трактоўкі жывапіснай плоскасці, некалькі іншы спосаб нанясення фарбы на палатно. У "Легендзе" (1980) пераважаюць вертыкальныя рытмы і больш стрыманыя колеравыя кантрасты. У кампазіцыі прысутнічаюць напружаны белы колер і светлая охра, якія надаюць вобразнасці некаторую загадкавасць.

У шэрагу пейзажаў мастак паслядоўны ў сваім імкненні, абапіраючыся на рэальныя ўражанні стварыць у карціне зусім самастойнае колеравае асяроддзе. У "Гарадку" (1980) А. Арлоў нібыта знарок падкрэслівае пластыку, каляровае поле і рытміку кожнага жывапіснага мазка. Адмаўляючыся ад прасторавых характарыстык і прапрацоўкі формы, мастак у колеравым хаосе разам з тым захоўвае графічную канструкцыю.

Работа Алега Арлова "Вясна" (1980) даволі незвычайная па сваёй эмацыйнай выразнасці. Тут няма звыклых, амаль сімвалічных для жывапісу гэтай пары года фарбаў, якія перадаюць этап абуджэння прыроды ад зімовага сну. Але затое пераважае магутнае аранжаважоўтае свячэнне, узмоцненае вібрацыяй розных адценняў белага. Гэта нават не фармальны пейзаж, а настрой цёплага сонечнага дня, тэмпераментна "агучаны" ў фарбах. Больш асацыятыўны "Красавік" (1980), у якім дамінуючыя градацыі белага ўзмацняюцца гучаннем пяшчотных адценняў ружовага, блакітнага і жоўтага. Прыгаданыя вышэй творы, як і значная большасць з твораў мастака, зробленыя нібыта на адным дыханні.

Сярод вядомых твораў А. Арлова 1980 – пачатку 1990-х "Стары замак" (1980), "Восень у Беліцы" (1981), "Зіма ў Здраўнёве" (1985), "Плошча Перамогі" (1990), "Рыга" (1993), "Стары Полацк" (1993), "Старая Беліца" (1993 г.); партрэты мастакоў А. Салаўёва, А. Мемуса (абодва – 1980); "Вызваленне вязняў фашызму" (трыпціх), "Прысвячаецца У. Высоцкаму" (1984); нацюрморты – "Бэз" (1985), "Рамонкі" (1985) і іншыя.

У сваіх творах Алег Арлоў спрабаваў перадаць свае ўнутраныя пачуцці, пульсіруючае адчуванне навакольнай рэальнасці. У экспрэсіўным хаосе буйных, энергічных мазкоў часам адгадваюцца тэмы і фрагменты з рэальнага жыцця мастака. Разам з тэмай, якой бы яна не была высокай і значнай, А. Арлоў заўжды імкнуўся да таго, каб глядач бачыў у карціне "аголены жывапіс" [7, с. 22].

Успаміны пра выкладчыцкую дзейнасць А. Арлова большасці яго былых студэнтаў супадаюць у галоўным: нягледзячы на сваю нешматслоўнасць, ён быў выдатным педагогам, вучыў любові да мастацтва і адказнасці за сваю творчасць. "Я быў адным з першых яго дыпломнікаў, – адзначае жывапісец Мікалай Таранда. І ўсім, чаго я дасягнуў у мастацтве, я абавязаны майму настаўніку." Ганаровы прафесар ВДУ імя П.М. Машэрава, адна са стваральніц мастацкага факультэта ў Даўгаўпілскім педагагічным універсітэце, доктар педагогікі, прафесар Аляксандра Шляхава, узгадваючы пра А.Р. Арлова, падкрэслівала: "Для мяне, выпускніцы мастацка-графічнага факультэта 1971 года гэта знакавая асоба. Арлоў быў куратарам нашай групы, выкладаў і малюнак, і алейны жывапіс. Ён сапраўды быў вельмі мудрым педагогам і таленавітым мастаком. Ва ўсялякім разе, маё паняцце пра малюнак, жывапіс склалася толькі дзякуючы яго спакойнай, нешматслоўнай, але канкрэтна мэтанакіраванай методыцы. Запомніла яго як вялікага прафесіянала, кампетэнтнага выкладчыка, таленавітага малявальшчыка і, своеасабліва-гарманічнага у каляровых адносінах, жывапісца. Нягледзячы на стрыманасць, нешматслоўнасць і некаторую замкнёнасць, Арлоў адрозніваўся заўсёды непадробнай чуласцю і тонкім уважлівым падыходам да кожнага студэнта, што выклікала асаблівую павагу да яго. Асабіста я, з-за яго маўклівага характару, успрымала Алега Рыгоравіча як чалавека, надзеленага нейкай Боскай сілай, якая выклікала ў мяне некаторую асцярожнасць у зносінах з ім. Ён для мяне быў і застаецца незабыўным таямнічым Чалавекам, справядлівым Педагогам і таленавітым Мастаком, за што яму Вялікі дзякуй"[12].

Творчае аб'яднанне "АСА": Арлоў, Салаўёў, Анцімонаў. Нефармальная творчая група "Аса" з'яўляецца ў мастацкай прасторы Віцебшчыны у сярэдзіне васьмідзесятых гадоў, калі "мода" на незалежныя творчыя аб'яднанні

[12] З успамінаў Аляксандры Шляхавай (Ластоўскай), 2020 год.

са сваімі праграмамі і мэтамі становіцца ўсеагульнай. Для трох віцебскіх мастакоў аб'яднанне ў групу хутчэй фармальны крок. Яны даўно знаёмыя і добра ведаюць адзін аднаго. Арлоў быў знаёмыя з Анцімонавым яшчэ па рыжскім перыядзе яго жыцця, а пра Салаўёва даведаўся яшчэ пад час навучання ў Мінску ў тэатральна-мастацкім інстытуце. Трох мастакоў аб'ядноўвала фанатычная любоў да мастацтва, ракурс бачання яго глабальных задач, апантанасць да творчасці і эксперыментаў. "Мы арганізоўвалі групавыя і персанальныя выставы і імкнуліся дапамагчы, як маглі, адзін аднаму. І ў той жа час былі ўпэўненыя, што мастак – з'ява асабліва індывідуальная, і што яго творчы патэнцыял залежыць толькі ад асабістых якасцяў і таленту"[13].

Сярод трох сябраў А. Салаўёў карыстаўся ці не найвялікшым аўтарытэтам. З 1965 года ён ўжо з'яўляўся сябрам Саюза мастакоў СССР, а з 1973 па 1977 год – узначальваў праўленне Віцебскага аддзялення Саюза мастакоў СССР. Выпускнік Ленінградскага вышэйшага мастацка-прамысловага вучылішча імя В. Мухінай і Беларускага тэатральна-мастацкага інстытута, ён не толькі добра ведаў гісторыю і традыцыі сусветнага мастацтва, але і быў мастаком шырокага творчага дыяпазону, якому ўжо ў той час у роўнай меры былі падуладныя жывапіс, графіка, манументальна-дэкаратыўнае мастацтва і сцэнаграфія.

Пасля заканчэння БТМІ творчы лёс Аляксандра Салаўёва звязаны з Віцебскам, з Беларускім дзяржаўным акадэмічным тэатрам імя Якуба Коласа, якому мастак-пастаноўшчык Аляксандр Салаўёў прысвяціў больш за трыццаць гадоў жыцця. Але ж нягледзячы на вялікую занятасць у працы над эскізамі да спектакляў, жывапіс для мастака заўсёды быў асновай творчасці.

Многія лічаць, што з прыездам А. Салаўёва у Віцебск у сярэдзіне 1960-х тут зарадзілася новая хваля авангарда. Так ці інакш, светапогляд мастака, яго інтэлект, цэльнасць яго творчай натуры, яго эмацыянальны і экспрэсіўны жывапіс, багатая творчая фантазія дазволілі згуртавацца вакол А. Салаўёва многім маладым выпускнікам мастацка-графічнага факультэта. Невыпадкова выпускніца МГФ, а пазней выдатны выкладчык акварэлі Валянціна Ляховіч у інтэрв'ю віцебскаму тэлебачанню ў дачыненні да А.А. Салаўёва падкрэсліла: "Усе мы былі фактычна яго вучнямі". Важнымі станавіліся нават простыя сустрэчы і сумесныя абмеркаванні работ. Не выпадкова і А. Арлоў, як важную падзею ў сваім жыцці адзначаў у лісце М. Таранджэ: "Глядзеў з Салаўёвым работы..." (1976.23.04).

Сустрэчы трох мастакоў, трох сяброў заўсёды пачыналіся і заканчваліся размовамі пра мастацтва. На мяжы шасцідзесятых-сямідзесятых гадоў мінулага стагоддзя ў Саюзе мастакоў СССР усё яшчэ працягваецца барацьба супраць авангардысцкіх кірункаў у мастацтве і «тлятворнага ўплыву Захаду». На мастацкіх выставах усё часцей з'яўляліся творы, якія выходзілі за межы сацыялістычнага рэалізму. Таму адной з актуальных тэм для абмеркавання была размова пра незалежнасць творчасці і свабоду ў мастацтве.

У цэнтры дыскусій трох мастакоў – працэс творчасці, дэманстрацыя новых работ. Размовы заўсёды вельмі эмацыйныя і гранічна насычаныя спрэчкамі. Безумоўна, часцей разважаюць пра пошукі і эксперыменты Аляксандра Салаўёва, яго графічныя серыі і жывапісныя палотны, якія мастак плануе паказаць на выставах. Звычайна гэтыя творы псіхалагічна неардынарныя і лаканічныя, вельмі эмацыйныя і тэмпераментныя. Мастак ніколі не быў скаваны ніякімі рамкамі: ні часавымі, ні стылістычнымі. А яшчэ, ці не заўжды мог дакладна і ёміста славесна фармуляваць сваю пазіцыю ў мастацтве. Нярэдка галоўным апанентам у спрэчках аказваўся таксама нястомны эксперыментатар Л. Анцімонаў. У такіх дыскусіях нешматслоўны Алег Арлоў часцей слухач і назіральнік за творчымі эксперыментамі сяброў. Гэта зусім не перашкаджала яму выпрацоўваць уласныя прыярытэты ў мастацтве і накіроўваць іх на пошукі ўласнай творчай манеры.

Калі вялася падрыхтоўка да чарговага спектакля, А. Салаўёў часам нават зачытваў сябрам фрагменты сцэнарыя, дзяліўся з імі сваімі развагамі, ілюструючы думкі імгненнымі замалёўкамі. Здольнасць А. Салаўёва па-філасофску асэнсоўваць змест п'есы, знаходзіць арыгінальнае мастацкае рашэнне прыцягвалі да яго асобы мастакоў. У ходзе работы над афармленнем спектакля Аляксандр Салаўёў стварaў велізарную колькасць замалёвак і эскізаў. Некоторыя з іх былі зусім не звязаны са зместам п'есы, але ўражвалі вобразнай завершанасцю.

Як і А. Арлоў, А. Салаўёў шмат чытаў. Нешта з купленага ім ў кнігарнях у час асабістых вандровак, напрыклад у тую ж Прыбалтыку, ці знойдзенае ў бібліятэцы нярэдка аказвалася ў цэнтры абмеркавання. Падобныя абмеркаванні натхнялі мастака на пошукі новых вобразаў. Прыкметна, што для абодвух мастакоў прыцягальнай была мова сімвалаў і метафар.

[13] Электронны варыянт неапублікаванай кнігі – рукапісу Л. Анцімонава пра творчасць А.А. Салаўёва.

Зрэдку Арлову і Анцімонаву шанцавала і яны маглі назіраць за працай А. Салаўёва. Было бачна, што Аляксандру Салаўёву сама праца дастаўляе задавальненне, ён стварае палатно лёгка, нібыта гуляючы з мастацкімі матэрыяламі. Алега Арлова як прыхільніка экспрэсіўнага жывапісу не магла не прыцягваць такая манера творчасці. Ну і, канешне ж, яго захаплялі насычанасць колераў, выкарыстанне фактур, дынамічная выразнасць кампазіцыйнага ладу ў салаўёўскіх эксперыментах. У многіх жывапісных палотнах да таго ж уздымаюцца сур'ёзныя праблемы светаўладкавання, барацьбы за ідэалы чалавека.

У сваіх успамінах трое сяброў нярэдка ўзгадваюць Латвію. Ім усім знаёмыя і блізкія мастакі гэтага краю, як і мастацтва Прыбалтыкі. Пра сувязь А. Арлова і Л. Анцімонава з Латвіяй мы ўжо пісалі. Аляксандр Салаўёў таксама пасля дэмабілізацыі прыехаў у Латвію, у горад Мадонна, дзе ў той час жыла яго маці. Працаваў там некаторы час мастаком у раённым Доме культуры. Даводзілася працаваць і вучыцца ў школе рабочай моладзі.

У сярэдзіне 1980-х, з пачаткам перабудовы ў краіне, адна за другой прайшлі выставы мастакоў рускага авангарда, больш даступнай стала літаратура пра іх творчасць. Арлоў і яго два сябры з захапленнем вывучалі працы гэтых майстроў, абмяркоўвалі, спрачаліся, імкнуліся зразумець сутнасць абстракцыі ў мастацтве. "Мы стараліся наведваць буйныя выстаўкі і музеі, галерэі Масквы, Ленінграда, Вільнюса, Рыгі, – пісаў Л. Анцімонаў у сваіх успамінах. І, па магчымасці, выязджалі туды ўтрох. Пры гэтым кожны з нас меў сваю ўласную творчую праграму"[14]. Аляксандр Салаўёў быў у той час ці не адзіным віцебскім мастаком, які адкрыта шукаў свой шлях у лірычнай абстракцыі.

Заключэнне. У шэрагу выдадзеных у апошнія гады даведнікаў артыкул пра А. Арлова прысутнічае, але, на жаль, адноль-кава сціпла апісвае яго жыццё і творчасць [8, с. 229]. Зразумела, што ў дачыненні да кароткіх і лаканічных персаналій, што рыхтуюцца для падобнага тыпу выданняў, гэта натуральна. Але ж жыццё і творчасць гэтага выдатнага мастака не павінна быць абмежавана толькі "рэплікай" аб яго лёсе і творчасці. Паступова ў дачыненні да А. Арлова гэты бар'ер, здаецца, мы пачынаем пераадольваць, адкрываючы ўсё новыя старонкі яго жыцця і творчай біяграфіі. Аднак сапраўдная праца, хочацца спадзявацца, яшчэ наперадзе. Менавіта яна ў будучым можа дапамагчы зразумець велічыню творчай асобы А. Арлова, і вызначыць яго месца як мастака і як педагога ў развіцці Віцебскай мастацкай школы другой паловы XX стагоддзя.

ЛІТАРАТУРА

1. Astahovska, Ieva. Skola: Jaòa Rozentâla Rîgas mâkslas vidusskolas vçsture / Ieva Astahovska; tulk. Lîva Ozola; mâksl. Edgars Groðevs; fotogr.Raimo Lielbriedis. – Rîga: Neputns, 2006. – 248 lpp.: il., îîm., faks. ; 23×31 cm.

2. Белорусская государственная академия искусств: история [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://bdam.by/about_academy.php – Дата доступа: 1.10.2019.

3. Первая отчетная выставка художников-педагогов Витебского государственного педагогического института им. С.М. Кирова: каталог. – Витебск: Типография им. Коминтерна, 1967. – 16 с.

4. Цыбульскі, М.Л. Першая справаздачная выстава твораў мастакоў-педагогаў. Віцебск 1967 год / М.Л. Цыбульскі // Искусство и культура. – 2017. – № 4. – С. 5–13.

5. Цыбульский, М. Олег Орлов: Мир экспрессии и цветовых ассоциаций / М.Л. Цыбульский // Художественная галерея в Полоцке / авт.-сост. Л. Лысенко. – Минск: Рекламно-издательское унитарное предприятие «Рифтур», 2009. – С. 58–63.

6. Воррингер, В. Абстракция и вчувствование. Современная книга по эстетике. Антология / В. Воррингер. – М.; Л.: Искусство, 1957. – 604 с.

7. Эмерлинг, Л. Джексон Поллок / Л. Эмерлинг. – М.: Арт-Родник, 2006. – 96 с.

8. Цыбульский, М.Л. Орлов Олег Григорьевич / М.Л. Цыбульский // Регионы Беларуси: энцикл.: в 7 т. / редкол.: Т.В. Белова (гл. ред.) [и др.]. – Минск : Беларус. Энцыкл. імя П. Броўкі, 2011. – Т. 2: Витебская область. Кн. 2. – С. 229.

Паступіў у рэдакцыю 06.02.2020.

[14] Электронны варыянт неапублікаванай кнігі – рукапісу Л. Анцімонава пра творчасць А.А. Салаўёва.

УДК 7.036:069.9(470+571)

Проект межрегионального развития в области современного искусства NEMOSKVA как концептуальный ресурсный центр современного искусства

Кенигсберг Е.Я.
Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

Статья является первым искусствоведческим исследованием проекта NEMOSKVA, который реализуется ГЦСИ в составе РОСИЗО в 2018–2022 гг. как долговременная многосоставная платформа. Первый этап проекта прошел в регионах Российской Федерации в 2018 г. и включал локальные исследования актуальной культурной ситуации в ряде городов России, передвижной международный симпозиум группы интернациональных экспертов, трансформируемую выставку «Большая страна – большие идеи», экспонировавшуюся в точках остановки передвижного симпозиума, лекционные и дискуссионные мероприятия, ревю идей художественных проектов. Анализ первого года деятельности проекта NEMOSKVA позволил выявить стратегическую направленность проекта по формированию международного профессионального сообщества, объединившего ведущих российских и зарубежных специалистов сферы современного искусства, по популяризации и продвижению современного российского искусства на основе изученной специфики культурной и художественной среды, по развитию партнерства в сфере современного искусства.

Ключевые слова: *современное искусство, выставка, симпозиум, проект, ГЦСИ в составе РОСИЗО, Алиса Прудникова, анализ, идея, Большая страна – большие идеи, эксперт.*

(Искусство и культура. – 2020. – № 1(37). – С. 25–31)

The Project of Interregional Development in the Field of Contemporary Art NEMOSKVA as a Conceptual Contemporary Art Resource Centre

Kenigsberg E.Ya.
Educational Establishment “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk

The article is the first art history study of the NEMOSKVA Project which is implemented by the NCCA as part of ROSIZO in 2018–2022 as a long-term multicomponent platform. The first stage of the Project took place in the regions of the Russian Federation in 2018 and included local studies of the current cultural situation in a number of Russian cities, a mobile international symposium of a group of international experts, a transformable exhibition “Big Country – Big Ideas” exhibited at the stopping points of the mobile symposium, lectures and discussion events, and reviews of the ideas of art projects. The analysis of the first year of the NEMOSKVA Project activity made it possible to reveal the strategic focus of the Project on the formation of an international professional community that brought together leading Russian and foreign experts in the field of contemporary art, on the popularization and promotion of contemporary Russian art on the basis of the studied specifics of the cultural and art environment, on the development of partnership in the field of contemporary art.

Key words: *contemporary art, exhibition, symposium, project, NCCA as parts of ROSIZO, Alisa Prudnikova, analysis, idea, Big Country – Big Ideas, expert.*

(Art and Cultur. – 2020. – № 1(37). – P. 25–31)

Москва – столичный город с широкой панорамой культурных событий. Первичная идея проекта NEMOSKVA, выдвинутая в 2006 г., заключалась в представлении Москвы немосквичами. С течением времени Москва перестала быть монополистом

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

в сфере культуры и искусств и вынуждена конкурировать с другими городами Российской Федерации, имеющими не менее насыщенные и не менее интересные культурные программы. Там образом, вследствие смещения приоритетов произошла трансформация идеи проекта, что повлекло за собой смену вектора исследования.

Современное искусство, по мнению С.С. Троценко, президента Фонда поддержки современного искусства «Винзавод», советника министра культуры Российской Федерации, «является важным фактором развития территорий» [1, с. 20]. Проект NEMOSKVA, стартовавший в 2018 г., призван инициировать межрегиональное взаимодействие в сфере современного искусства, выстроить систему связей для продвижения региональных художников и кураторов, исследования региональных ситуаций, налаживания профессионального диалога. Дипломатия является одной из важных функций культуры, и одной из задач проекта названо создание новых возможностей для международного сотрудничества [2; 3].

Автор идеи – искусствовед и куратор Алиса Прудникова, в течение 11 лет руководившая Уральским филиалом Государственного центра современного искусства (ГЦСИ), комиссар и художественный руководитель Уральской индустриальной биеннале, возглавляющая с конца 2016 г. вновь созданную дирекцию по региональному развитию РОСИЗО, куда вошли все филиалы ГЦСИ, – стала комиссаром проекта. Следует заметить, что понимание роли куратора и комиссара в России отличается от принятого в Беларуси. Если в Республике Беларусь комиссар, как правило, отвечает за техническую и финансовую составляющие проекта, а куратор – за идейное и концептуальное наполнение, взаимодействие с художниками, творческую составляющую, то в Российской Федерации, по словам А. Прудниковой, комиссар – идеолог и вдохновитель проекта, а кураторские задачи – «вести коммуникацию с художниками, организовывать пространство и так далее» [4].

Целью данного исследования является анализ стратегических компонентов проекта межрегионального развития в области современного искусства NEMOSKVA.

Проект межрегионального развития в области современного искусства NEMOSKVA имеет подзаголовок «Искусство регионов» и реализуется в 2018–2022 гг. как продолжительная поликомпонентная платформа. Первый этап проекта был реализован в 2018 г. Его начальной составляющей стал экспертный анализ актуальной культурной ситуации, проведенный в ряде городов Российской Федерации. Локальные исследования специалистов охватили Архангельск и Мурманск, Владивосток, Владикавказ, Воронеж, Екатеринбург, Ижевск, Иркутск, Казань, Калининград, Краснодар, Красноярск, Крым, Нижегородскую область и Нижний Новгород, Новосибирск, Омск, Пермь, Петрозаводск, Ростов-на-Дону, Самару, Санкт-Петербург, Саратов, Сочи, Томск, Тюмень, Улан-Удэ, Челябинск, Хабаровск. Каждое из исследований, сосредоточенное на вопросах современного искусства, включает краткие географический, политический, экономический, этнографический обзоры и развернутый анализ общего характера развития современного искусства: факторы влияния на культурную среду, действующие культурные институции, характеристики культурных процессов, мотивацию творческой деятельности, образовательные и вузовские программы в области культуры и искусства, опыт реализации межрегиональных проектов и др. Заключительная часть исследования – краткий список наиболее значимых художников современного искусства города и / или региона. Экспертами локальных ситуаций выступили сотрудники филиалов ГЦСИ в составе РОСИЗО, кураторы, искусствоведы, имеющие длительный и успешный опыт работы в местных и международных проектах.

Анна Ильченко, куратор фонда V-A-C (Москва), считает, что необходимо понять, «как устроены современные формы культурной экспансии, как выглядит ее связь с социоэкономическими процессами, влияющими на развитие регионов, что неизбежно приводит нас к взаимоотношениям между субъектами “метрополии” и “доминиона”. Специальный интерес представляют существующие механизмы культурной и национальной самоидентификации, степень проявления в них локальных идентичностей, особенно исходя из обширного наследия самоколонизации, советизации и последствий постсоветских трансформаций» [5].

Международный симпозиум. Следующей частью первого этапа проведения проекта стал международный симпозиум – турне интернациональной группы экспертов с остановками в 12 городах, преимущественно по ходу Транссибирской магистрали. Симпозиум был организован для расширения представления о современном искусстве в регионах, создания новых возможностей сотрудничества между зарубежными кураторами и российскими художниками. Основной задачей профессионального экспертно-художественного диалога являлось выявление и определение

современности в локальном российском контексте. В рамках симпозиума в каждом городе маршрута состоялись лекции, дискуссии, встречи с художниками, была показана трансформируемая передвижная выставка «Большая страна – большие идеи», ревю идей художественных проектов.

Экспертная группа симпозиума включала более 60 известных специалистов в области современного искусства – представителей России, Италии, Литвы, Латвии, Пакистана, Великобритании, Германии, Чехии, Индии, Румынии, Португалии, Швеции, Швейцарии, Польши, США, Бельгии, Франции. Это кураторы крупных международных проектов, искусствоведы, авторы публикаций о современном искусстве, исследователи Антонио Джеуза, Рияс Кому, Алиса Прудникова, Кестутис Куизинас, Михал Новотный, Габи Нгкомбо, Пол О'Нил, Надим Самман, Инке Арнс, Кейт Фаул, Дитер Рулстрате и др. Экспертное сообщество было разделено на три группы: первая работала с 12 по 20 августа 2018 в Москве, Нижнем Новгороде, Перми, Екатеринбурге и Тюмени, вторая – с 18 по 28 августа 2018 в Тюмени, Омске, Новосибирске, Томске, Красноярске и Иркутске, третья – с 27 августа по 8 сентября 2018 в Иркутске, Улан-Удэ, Хабаровске и Владивостоке.

Передвижной симпозиум по задумке комиссара проекта Алисы Прудниковой имел ряд собственных задач, самой важной и амбициозной из которых была интеграция международных экспертов в поле современного искусства Российской Федерации. Предполагалось, что приглашенные эксперты заинтересованы в сотрудничестве с Россией и готовы стать своеобразными проводниками между западноевропейскими культурными институциями и российскими региональными художественными инициативами. Еще одной задачей была коммуникация экспертов с локальными российскими кураторами, которая могла бы инициировать диалог о современном искусстве настоящего и будущего времени в стране.

Три экспертные группы проекта были поставлены в уникальную ситуацию сосуществования и командной работы в замкнутом пространстве поезда, бесконечно идущего из пункта А в пункт Б от Москвы до Владивостока. Необходимость постоянного знакомства с новой культурной ситуацией и быстрой оценки произведений художников и кураторов сменялась обсуждениями увиденного в буквальном смысле слова в узком кругу путешествующих экспертов. Интеллектуальное общение является неотъемлемой частью профессии и куратора, и искусствоведа, и арт-критика, и художника, но оно нередко ограничено жесткими временными рамками и обязательствами. В ситуации передвижного симпозиума эти границы оказались размытыми, что не только вызвало к жизни обсуждения и дискуссии, монологи и полилоги, лекции и интервью по самым разным вопросам, в числе которых «эксперименты с современностью и сопространственностью в России» [3], но и дало ценную возможность живого общения.

Сегодня, по утверждению организаторов проекта, «актуальная философская мысль и критическая теория сходятся на ощущении, что категория времени подверглась серьезным онтологическим изменениям, а это, в свою очередь, привело к тому, что поменялась природа современного произведения. Вариативность, постоянная адаптация к новым пространствам и проектам делает его "неизбежно незавершенным", что можно расценивать как концептуальный ресурс» [3].

Передвижная однодневная выставка идей. Еще одна составляющая первого этапа проекта, однодневная выставка «Большая страна – большие идеи», экспонировавшаяся в точках остановки передвижного симпозиума, была создана куратором Александром Буренковым, главным специалистом дирекции регионального развития ГЦСИ в составе РОСИЗО, как мобильное представление пятнадцати наиболее интересных идей нереализованных проектов современного искусства, авторами которых выступили художники из регионов Российской Федерации. Экспозиция, выполненная в виде мобильной инсталляции, включала рабочие модели, наброски, эскизы, документации.

«Этнографический музей "Русская утопия"» Кирилла Котешова – бесконечно расширяющаяся и пополняющаяся экспозиция, представляющая собой «масштабную диораму с бесконечной хтонической панорамой горизонта, натыкающейся на возникающие миражи утопических проектов русских конструктивистов Леонидова, Крутикова, Татлина и многих других – от Башни III Коммунистического интернационала до летающего города Георгия Крутикова» [3].

Проект «Guestbook, книга жалоб и предложений» Ивана Галузина и Глафиры Северьяновой посвящен особенностям коммуникации между зрителем и художником с помощью книги отзывов. «MINE» Юрия Гудкова рассматривает проблему принятия решения. Проект «Мука изображения» арт-группы «Провмыза» – художественное исследование философских понятий «видимое»

и «невидимое», «определенное» и «неопределенное», «внешнее» и «внутреннее» путем изменения пространства и объектов, содержащихся в нем. Процессы формирования идентичности новых поколений выявляет «Тихая трансмиссия» Елизаветы Чухланцевой.

Людмила Калиниченко в своем проекте «500 метров_онлайн», документируя процессы жизнедеятельности человека в реальном и виртуальном пространстве, выстраивает промежуток между ними. В проекте «Расщепление лишнего с помощью звука» Кирилл Крючков изучает возможность экологического благоустройства окружающей среды с помощью акций, сочетающих игровую танцевальную ситуацию со сбором мусора. Изменениям окружающей среды посвящены «Фиалки из мертвой земли» Алексея Мартинса, «Психозойская эра» Павла Отдельнова, «Landschaften» Сергея Потеряева. «Клуб дайвинга "Дельфин"» Стаса Багса – игра в перевертыш, рассуждение на тему иррациональности привычных вещей в абсурдной ситуации.

«Двор как художественная ситуация» – опыт лабораторного художественного исследования Андреем Сяйлевым ограниченного пространства одного из старых дворов Самары. При реализации проекта паблик-арта к участию будут привлечены жители двора, что позволит создать локальное сообщество, формирующее местную художественную ситуацию.

Проект «Без названия (Манифест)» микро-арт-группы «Город Устинов» построен на вовлечении зрителя в художественную практику с помощью выработанного группой языка «микро-искусства». Куратор выставки Александр Буренков считает, что в этом «маленьком, очень скромном проекте, который важен для художественного процесса» существенна «игровая ситуация – обращение с микрочастицами при помощи пинцета за столом – это иронический подход, который снижает пафос выставки» [6].

«Миф», как и большинство кураторских и художественных проектов Артема Филатова, связан с сохранением памяти и изучением исторического наследия, а именно исчезающей деревянной застройки городов. Владимир Чернышев в проекте «Заброшенная деревня» исследует вопросы сохранения деревенской культуры, «обращается к проблемам памяти и забвения, трансформации мифа и восприятию смерти, а также ищет новые форматы создания и презентации искусства вне институционального контекста» [3].

Трансформируемая выставка «Большая страна – большие идеи», в соответствии со стратегией ее комиссара и куратора, представив разнообразие художественных позиций действующих авторов российского современного искусства и показав потенциальные возможности художественных процессов в регионах, стала краеугольным камнем для создания актуального образа современного искусства России, местом взаимодействия региональных и международных экспертных групп.

Комиссар проекта А. Прудникова на представлении проекта в Томске говорила о том, что «Большая страна – большие идеи» – «это не выставка произведений. Это выставка художественных идей, форматов, направлений, которые волнуют художников. Это перспективы того, как могут быть реализованы проекты на темы экологии, окружающего пространства, городской среды, детства, взросления, разделения жизни на онлайн – оффлайн. Те темы, которые витают в воздухе, и у художников есть много идей на их счет, но нет условий для реализации. Денег на продакшн, куратора для проработки, институции, где этот проект выставить. Поэтому миссия нашего проекта – архиважная» [6]. В последовавшей дискуссии профессор Института искусств Томского государственного университета Дмитрий Галкин сказал, что «сам проект NEMOSKVA по существу, конечно, запоздалый, но все же отражает тренд на развитие современной культуры в регионах. Хорошо, что сейчас активно идет поиск какой-то модели для нашей страны» [6].

Ревю идей художественных проектов. Составной частью выставки и симпозиума стало ревю идей художественных проектов, в рамках которого художники регионов России получили возможность представить экспертным группам проекта NEMOSKVA идеи своих нереализованных творческих проектов и обсудить их с кураторами. Все идеи пополняли архив выставки «Большая страна – большие идеи», за счет чего выставка носила трансформируемый характер, ее экспозиция различалась от города к городу, поскольку постоянно дополнялась и расширялась локальными проектами. Прошедшие кураторский отбор наиболее интересные проекты в перспективе будут включены в последующую выставочную программу проекта NEMOSKVA. Важно, что сайт проекта содержал четкие инструкции для художников по оформлению идеи проекта и портфолио. Сара Уилсон, профессор Института искусств Курто в Лондонском университете (Великобритания), считает, что «благодаря ревю у нас появилось ощущение того, что происходит в актуальном искусстве

прямо сейчас, в этот момент!» [3]. Отдельные авторы получили предложения участвовать в кураторских проектах, приглашения в зарубежные арт-резиденции.

В ходе проекта Дитер Рульстрате, куратор и преподаватель Нойбауэрской коллегии по культуре и искусству при Университете Чикаго (Бельгия), убедился в том, что «люди периферии работают лучше, создают более новаторское современное искусство. Ведь для них это борьба, драка. Им приходится идти в гору. На этом сопротивлении всегда появляется что-то стоящее». Александр Буренков, куратор выставки, обратил внимание на то, что «культурные сцены разных регионов не взаимодействуют друг с другом, и художники умудряются устанавливать собственные параллельные коммуникации вопреки отсутствию налаженных институциональных» [3].

Электронная база современного искусства. Частью проекта NEMOSKVA стала электронная база современного искусства регионов Российской Федерации. Сбор информации о региональных кураторах, художниках, творческих группах был начат весной 2018 г. С этой целью предлагалось заполнить электронную анкету, подав краткую биографию, перечень индивидуальных и групповых выставок, описание авторских проектов, иллюстративные фото-, видео-, аудиоматериалы. Планируется создание интернет-платформы регионального творческого сообщества, благодаря чему авторы, получив индивидуальный мини-сайт на английском и русском языках, смогут напрямую контактировать с международными творческими институциями, получать новейшую информацию о разнообразных возможностях для художников, информировать сообщество о своих новых проектах.

Сяоюй Вэн, младший куратор Музея Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке (США), считает, что «у региональных художников есть способность говорить на глобальном языке искусства. Не нужно стереотипировать местный контекст, как это происходит сейчас в некоторых местных коммерческих галереях. Нужно привлекать международных кураторов и художников – вертикальные связи важны точно так же, как и горизонтальные» [3].

Просветительская программа. В каждом из городов, где была запланирована остановка международного передвижного симпозиума, проводились открытые лекции и дискуссии по наиболее актуальным практическим и теоретическим вопросам современного культурного поля. Тематически дискуссии затрагивали новейшие художественные и культурные практики регионов, территориальную специфику современной культуры и искусства Российской Федерации и некоторых регионов мира, влияние крупных проектов современного искусства на развитие территорий, проектную глокальность и картографирование глобализации, поиск идентичности художников, новые культурные центры, российский и зарубежный опыт преодоления внутренних границ. Заключительная дискуссия была посвящена рассмотрению вопросов специфики культурного ландшафта России по итогам симпозиума проекта NEMOSKVA.

Лекционная программа передвижного симпозиума включала ряд открытых выступлений приглашенных экспертов о современном искусстве. Михал Новотный, директор Центра современного искусства FUTURA в Праге, в Нижнем Новгороде говорил о том, как современное искусство может быть открыто настоящему и прошлому людей и городов [7]. В Перми Кристиана Пол, главный куратор и директор Центра дизайна Шейлы К. Джонсон, куратор музея Уитни, познакомила слушателей с проблемами, возникающими при столкновении дигитального искусства с традиционными музейными залами [8].

Выступление в Екатеринбурге Валентинаса Климашаускаса, программного директора Рижского центра современного искусства, было посвящено новейшим выставочным практикам XXI века, отказывающимся от пространства традиционного и стремительно устаревающего «белого куба» [9]. В Тюмени независимый куратор Моника Шевчик рассказывала о роли современного искусства на быстроразвивающихся территориях [10]. Омская лекция Софии Викторино, руководителя образовательных и общественных программ в галерее Whitechapel в Лондоне, базировалась на примерах работы галереи по включению локальных городских проблем в контекст выставочной деятельности.

Куратор Жуан Лайа, выступая в Томске, сосредоточился на понимании выставки как интерфейса. Лекция исполнительного директора и куратора Гонконгского Центра современного искусства Para Site Космина Костинаса была посвящена последним трендам паблик-арта. Куратор Марина Фокидис в Красноярске говорила о том, что соединяет искусство, политику и человеческое сознание. Искусствовед и куратор Дитер Рулстрате в Иркутске рассуждал на тему «Почему нам нужно современное искусство? Зачем мы нужны современному искусству?». Директор Софийского центра современного искусства Яра Бубнова выступила в Улан-Удэ, посвятив слушателей в некоторые

особенности кураторской проектно-художественной деятельности.

Элиза Линн и Леннарт Вольф, участники кураторского коллектива KM Temporaer, в Хабаровске рассуждали о современном искусстве как об окне в постоянно меняющийся мир, основываясь на собственном опыте превращения малозначимого берлинского пространства в успешную художественную институцию. Куратор, руководитель MFA-программы по кураторству в Лондонском университете Саймон Шейх во Владивостоке говорил о кризисе культурного производства в сфере культуры, о локальном и глобальном в современной жизни художественного сообщества [11].

Таким образом, тщательно выстроенная просветительская программа симпозиума, куратором которой выступил Антонио Джеуза, руководитель научно-методического отдела РОСИЗО, затронула ключевые моменты современного культурного поля: от интеграции локального искусства в международный контекст до практического опыта реализации проектов современного искусства, от анализа наиболее актуальных мировых художественных трендов до перспективных путей развития современного искусства и культуры. Видеозаписи открытых лекций доступны на сайте Colta.ru в разделе «Мосты» [7–11]. Ведется работа по созданию фильма, основанного на документальных материалах симпозиума NEMOSKVA.

Дигитальный архив, созданный в ходе подготовки проекта и работы экспертного сообщества, стал важным источником для искусствоведческих и культурологических исследований актуальной ситуации современного искусства и культуры регионов Российской Федерации. Как указано в пресс-релизе по итогам симпозиума, «собранные в ходе симпозиума сведения о художниках регионов дополнят исследования РОСИЗО, что станет важной обобщающей базой данных для работы с российским современным искусством кураторов из России и всего мира. РОСИЗО продолжит выстраивание и укрепление каналов связей между регионами, в том числе на базе своих филиалов инициативой нового сетевого формата сотрудничества» [11].

Итогом работы экспертов стала выработка рекомендаций по развитию и продвижению современного искусства регионов Российской Федерации на основе изученной специфики культурной и художественной среды по маршруту движения симпозиума. По словам Алисы Прудниковой, «главное, что мы поняли за время работы проекта – современное искусство есть везде. Это разные форматы, медиа и технологии, но самое главное, это образ мышления, у которого нет территориальных барьеров» [3]. В начале 2019 г. по итогам проведения первого этапа был издан сборник эссе «NEMOSKVA. Дневники путешествий» [12], объединивший размышления, высказывания и фотоматериалы экспертов проекта, структурированные по маршруту движения международного симпозиума.

289 отобранных экспертами идей художественных проектов предполагается реализовать в последующей выставочной деятельности – в 2019 г. в брюссельском Центре изящных искусств BOZAR и на Венецианской биеннале планируется презентация выставки NEMOSKVA как второй этап проекта. В ноябре 2018 г. в рамках конференции «Формируя желаемые перспективы. Культурные связи в Европе и за ее пределами» в Центре изящных искусств BOZAR прошло обсуждение концепции будущей выставки NEMOSKVA [3], которая представит актуальный срез и проблематику современного искусства регионов Российской Федерации. В 2020–2022 гг. заявлены последующие этапы проекта – экспонирование выставки NEMOSKVA в Москве, регионах России, странах СНГ и БРИКС. Не вызывает сомнений, что все последующие этапы реализации проекта будут сопровождаться тщательно продуманными научными, творческими, экспертными и иными мероприятиями, публикациями.

Заключение. Анализ первого этапа проекта NEMOSKVA, включавшего локальные исследования, передвижной международный симпозиум и ряд мероприятий в регионах, позволил выявить стратегическую направленность проекта по формированию международного профессионального сообщества, объединившего ведущих российских и зарубежных специалистов сферы современного искусства, по популяризации и продвижению современного российского искусства, по развитию партнерства в сфере современного искусства.

Ожидаемым результатом проведения всех компонентов проекта межрегионального развития в области современного искусства NEMOSKVA станет расширение профессионального взаимодействия, приглашение к курированию российских проектов современного искусства зарубежных специалистов, вовлечение российских художников в поле влияния зарубежных кураторов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Современное искусство как важнейший фактор развития российской культуры: материалы симпозиума. – М.: ГЦСИ, 2015. – 68 с.

2. РОСИЗО запускает проект NEMOSKVA // Культура. РФ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.culture.ru/news/253542/rosizo-zapuskaet-proekt-nemoskva. – Дата доступа: 18.08.2018.

3. NEMOSKVA [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://nemoskva.art. – Дата доступа: 18.09.2018.

4. Алиса Прудникова: «Самая интересная тема на сегодня – культурная повестка городов на общей карте мира» // Артузел [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://artuzel.com/content/alisa-prudnikovasamaya-interesnaya-tema-na-segodnya-kulturnaya-povestka-gorodov-na-obshchey. – Дата доступа: 13.08.2018.

5. Ильченко, А. NEMOSKVA [Электронный ресурс]. Заметки по дороге // colta.ru. – / А. Ильиченко. – Режим доступа: https://www.colta.ru/articles/mosty/19186. – Дата доступа: 19.09.2018.

6. Муравьева, Л. Тут вам – NEMOSKVA! [Электронный ресурс] // Агентство новостей ТВ2 – / Л. Муравьева. – Режим доступа: http://tv2.today/Istorii/Tut-vam--nemoskva. – Дата доступа: 27.08.2018.

7. Михал Новотный: «Люди и город в ритме современного искусства» // colta.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.colta.ru/articles/mosty/18851. – Дата доступа: 17.08.2018.

8. Кристиана Пол: «Цифровое искусство на пороге традиционного музея – материалы, медиация, модели» // colta.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.colta.ru/articles/mosty/18922. – Дата доступа: 27.08.2018.

9. Валентинас Климашаускас: «Прощай, белый куб: выставочные практики для XXI века» // colta.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.colta.ru/articles/mosty/18919. – Дата доступа: 24.08.2019.

10. Моника Шевчик: «Роль современного искусства на быстроразвивающихся территориях» // colta.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.colta.ru/articles/mosty/18954. – Дата доступа: 30.08.2018.

11. Саймон Шейх: «Локальное и глобальное: как живет художественное сообщество сегодня?» // colta.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.colta.ru/articles/mosty/19100. – Дата доступа: 13.09.2018.

12. NEMOSKVA. Дневники путешествия // ГЦСИ в составе РОСИЗО / сост.: М. Анциперова, А. Буренков. – М.; 2018. – 206 с.

Поступила в редакцию 15.05.2019

УДК 793.38:792.5:7.03

Эклектика в современных балах (к вопросу особенностей режиссерской интерпретации проекта «Большой Новогодний бал» Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь)

Ефремова И.В.
Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск

Статья посвящена рассмотрению эклектики в пространственно-временном континууме современных балов. Данный вопрос освещается на примере реконструкции бальных мероприятий в Национальном академическом Большом театре оперы и балета Республики Беларусь в рамках проекта «Большой Новогодний бал». При достаточной освещенности различных граней эклектики, ракурс, связанный с изучением проблемы проявления рассматриваемой категории в режиссуре балов XXI ст., пока не становился предметом научного исследования. Настоящая статья является одной из первых попыток его освещения. В соответствии с поставленной целью автором последовательно освещаются вопросы, связанные, с одной стороны, с выявлением характерных черт бальных мероприятий минувших эпох; с другой – с рассмотрением особенностей современных реконструкций балов в аспекте их сравнения с бальной традицией и определением эклектики в качестве одной из особенностей режиссерской интерпретации проекта Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь. В заключении автор акцентирует внимание на реконструкторском характере рассматриваемого проекта, в рамках которого возможны некоторые изменения, позволяющие «осовременить» некогда одно из самых популярных социокультурных явлений, приспособив его к новым историческим и социальным реалиям. При сохранении особенностей балов Прошлого, современные бальные мероприятия проекта «Большой Новогодний бал» не являются буквальным воссозданием бальной традиции. Их главная особенность и, одновременно, ценность заключается в своеобразии режиссерской интерпретации, соединяющей в рамках одного бального действа достижения минувших столетий (объединение характерных черт разных типов и видов балов), что является наглядной демонстрацией основной тенденции нашего времени – эклектичности.

Ключевые слова: *постмодернизм, эклектика, бал, бальная традиция, бальная культура, бальное действо, бальное мероприятие, бальная реконструкция, статусность бала, композиция бала, структурные компоненты бала, режиссерская интерпретация.*

(Искусство и культура. – 2020. – № 1(37). – С. 32–38)

Eclecticism in Modern Balls (on the Issue of the Peculiarities of the Director's Interpretation of the Project “Big New Year’s Ball” of the National Academic Bolshoi Opera and Ballet Theatre of the Republic of Belarus)

Efremova I.V.
Educational Establishment “Belarusian State University of Culture and Arts ”, Minsk

The article is devoted to the consideration of eclecticism in the space-time continuum of modern balls. This issue is highlighted through the example of the reconstruction of ballroom events at the National Academic Opera and Ballet Theatre of the Republic of Belarus within the framework of the project “New Year’s Ball in Bolshoi”. If various facets of eclecticism are

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

sufficiently highlighted, the angle associated with the study of manifestations of these categories in directing balls of the 21st century has not yet been the subject of scientific research. This article is one of the first attempts to cover it. In accordance with the intended purpose the author consistently addresses the issues associated, on the one hand, with identifying the characteristic features of the ballroom events of bygone eras, on the other hand, with consideration of features of modern reconstructions of balls in terms of their comparison with the ballroom tradition and the definition of eclecticism as one of the features of Director's interpretation of the project of the National Academic Opera and Ballet Theatre of the Republic of Belarus. In conclusion, the author summarizes his findings, focusing on the reconstructive nature of the project under consideration, in which some changes are possible, which makes it possible to "modernize" once one of the most popular social and cultural phenomena, adapting it to new historical and social realities. While preserving the features of the balls of the Past, the modern ballroom events of the project "New Year's Ball in Bolshoi" are not a literal recreation of the ballroom tradition. Their main feature and, at the same time, the value lies in the originality of the Director's interpretation, combining within one ballroom action the achievements of the past centuries (combining the characteristics of different types of balls), which is a clear demonstration of the main trend of our time – eclecticism.

Key words: *postmodernism, eclecticism, ball, ballroom tradition, ballroom culture, ballroom action, ballroom event, ballroom reconstruction, ball status, ball composition, structural components of the ball, director's interpretation.*

(Art and Cultur. – 2020. – № 1(37). – P. 32–38)

Последние десятилетия XX века и начало XXI – это время глобализации, объединения в единое целое различных направлений, стилей, концепций и т.п., существовавших ранее самостоятельно и развивавшихся в собственном ключе. На смену модернизму в 1970-е гг. в Америке и Европе, а в 1990-е гг. на постсоветском пространстве пришел постмодернизм, с характерными для него доминантами в виде интерпретативного мышления, игровых форм, ироничного начала, зрелищности, использования в качестве содержательного наполнения уже готового, как правило, разнородного материала, созданного в минувшие эпохи (метод художественного заимствования). Рассмотрение последнего признака постмодерна, именуемого эклектикой, составит проблемное поле данной статьи.

Эклектика причудливо соединяет, казалось бы, совершенно несоединимые вещи. И если в XX веке эклектичность часто получала негативный оттенок (например, представителей искусства, использующих в своих произведениях цитаты из сочинений других авторов, обвиняли в безвкусице, подражательстве, бездарности, в отсутствии собственного, индивидуального авторского почерка)[1], то на рубеже прошлого и нынешнего столетий отношение к эклектике поменялось. То, что раньше считалось неприемлемым, сегодня расценивается как норма. Так, еще несколько десятилетий назад, человек, внешний вид которого демонстрировал собой стилевой «коктейль» из классических (одежда), спортивных (обувь) и модернистских (прическа) элементов, вызывал у прохожих недоумение и даже шок. Сегодня индивид, одетый подобным образом, вряд ли привлечет к себе всеобщее внимание. Как отмечает О. Жесткова, «…на смену понимания эклектики как механистического, безвкусного совмещения разностилевых элементов пришло понимание ее как органического и закономерного явления с определенной эстетической системой» [1].

В современном мире эклектичность проявляется на разных уровнях. В частности, социальная эклектика выражается в глобальном процессе миграции населения и расширении этнического спектра многих государств. В политической сфере – в тенденции к экономическому и культурному объединению Запада и Востока (например, Беларусь – Китай, Россия – Китай, Украина – Китай и др.). В области искусства черты эклектичности просматриваются в стилевой «пестроте» цитируемого материала и его объединении в одном произведении. С одной стороны, эклектика в художественном творчестве может рассматриваться нами как «откат» к прошлому, давно утратившему актуальность; с другой – как осознание этого прошлого на новом уровне, взгляд на него с позиций современных реалий.

Говоря об эклектике, представляющей по своей сути сочетание несочетаемого, необходимо отметить, что при всем «стилистическом хаосе» она обладает несколькими весьма ценными качествами. Во-первых, избирательностью в выборе используемых цитат (от греч. ekiektikos – способный выбирать, выбирающий). Во-вторых, обращением к искусству Прошлого. «Вырывая» фрагменты художественных текстов из естественного контекста и трансплантируя их на современную почву, эклектика, хоть и весьма своеобразно, способствует воссоединению культурных традиций минувших столетий и нашего времени, а значит актуализирует понятие культурной памяти.

[1] В этом плане не стали исключением и выдающиеся композиторы-классики – А.К. Глазунов, Д.Д. Шостакович и Д.Б. Кабалевский.

В этом плане особый интерес представляет преломление эклектичности сквозь призму бальной традиции, интерес к которой в современном обществе на постсоветском пространстве усиливается с каждым годом.

Целью статьи является выявление специфики отечественных реконструкций балов на примере проекта Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь (далее – НАБТ РБ или НАБТ) «Большой Новогодний бал».

Различные аспекты эклектики, составляющие ее проблемное поле, получили освещение в работах О.В. Жестковой (эклектика в музыке), Т.Ф. Давидич, Л.В. Качемцевой, А.А. Худиной, Д.П. Шульгиной (эклектика в архитектуре), А.Ф. Лосева, Л.А. Микешиной (философский эклектизм и эклектика в истории философского знания), С.С. Воронцова, Г.В. Карамышева (эклектика и социальные процессы), Л.Г. Фишмана (эклектика в политике), Ю.Н. Афанасьева, В.П. Кохановского (монографии, посвященные анализу эклектики) и др. Отдельно следует выделить имена отечественных ученых, исследовавших эклектичность в белорусской архитектуре – Ю.Ю. Захарину, А.Н. Кулагина и А.С. Шамрук. При достаточной освещенности различных граней эклектики, ракурс, связанный с изучением проблемы проявления рассматриваемой категории в рамках современных балов, пока не становился предметом научного исследования. Настоящая работа станет одной из первых попыток его освещения.

Возвращаясь к поставленной автором цели статьи, следует отметить, что она предполагает последовательное освещение вопросов, связанных, во-первых, с обозначением характерных черт бальных мероприятий минувших эпох; во-вторых, с рассмотрением особенностей современных реконструкций балов (на примере проекта НАБТ «Большой Новогодний бал») в аспекте их сравнения с бальной традицией и определением эклектики в качестве одной из особенностей режиссерской интерпретации обозначенного проекта.

Характерные черты балов XVIII – начала XX в. Перед рассмотрением вопроса характерных черт бальных мероприятий Прошлого, следует оговорить следующий момент. Он связан с тем, что, с начала XVIII ст. – времени, когда стали устраиваться первые публичные (общедоступные) балы в Европе[2], практика организации подобных торжеств перестала быть достоянием лишь привилегированных аристократических кругов, охватив самые разные социальные слои населения. Следствием обозначенного процесса демократизации бальной культуры стала определенная трансформация, которую она претерпевала в пространственно-временном континууме балов разного статуса (статусность данных мероприятий напрямую зависела от их устроителя – его принадлежности к определенным социальным кругам, положения в обществе и финансовых возможностей). Эта тенденция к социальной широкоохватности бальной культуры способствовала ее упрощению: чем менее статусным был бал, тем более простыми становились правила бального этикета, которым должны были подчиняться все присутствующие на балах гости; тем менее ритуализированным, замысловатым, сложным и многосоставным становилось бальное действо; тем более развлекательная функция в нем вытесняла функцию просветительскую, а эстетический компонент утрачивал значение доминирующего. Копии, даже самые добротные, – никогда не смогут соперничать с оригиналом, навсегда оставаясь всего лишь его слепками. А ведь менее статусные балы – это не что иное, как копии балов высокостатусных, прежде всего, придворных, представляющих собой совершенный образец рассматриваемых мероприятий. Именно при дворе монарха, по мнению О.Ю. Захаровой, составлялась грамматика бала [2, с. 2]. По аналогии с придворными, в высших аристократических кругах общества организовывались частные бальные торжества – еще одна разновидность балов высокостатусных, отличавшаяся от монарших меньшей помпезностью. В плане структуры балы знатной аристократической элиты содержали все необходимые элементы и проходили «по полной программе»[3], представляя собой некую «золотую середину» между придворными балами и менее статусными (в том числе буржуазными) бальными мероприятиями. Характеризуя последние, В.А. Мильчина отмечает, что «… представителям мелкой буржуазии хотелось вести себя так, как принято в светском обществе», что на буржуазном балу «гостям предоставляли такой же выбор, как на балу аристократическом: те, кто не хотел танцевать, играли в карты. Аристократы, конечно, относились к таким вечерам с презрением и видели в них карикатурное и вульгарное подражание великосветским приемам. Но для самой

[2] Известно, что первый публичный бал состоялся в 1715 г. в Париже в здании Оперного театра.

[3] По мнению Н.В. Сиповской, частные торжества, в сравнении с придворными, были «большей частью тождественнны им по сценарию», их модификации происходили «за счет неизбежного в ряде случаев исключения некоторых иногда очень красочных, но, по-видимому, не очень существенных компонентов» [5, с. 34].

буржуазной публики такое времяпрепровождение было чрезвычайно важным, поскольку способствовало ее приобщению к светскому образу жизни» [3, с. 235–236)]. В связи с обозначенной В.А. Мильчиной спецификой менее статусных балов напрашивается вывод о том, что в рамках одного явления (бального феномена) неизбежно происходили некоторые модификации его эталонной модели, напрямую зависящие от среды бытования (различных «ступеней» социальной иерархичной «лестницы») и, соответственно, культурного уровня ее представителей. Для нас это имеет принципиальное значение, ибо для выявления характерных черт бала необходимо понимать, что представляла собой его образцовая матрица, аккумулировавшая в себе важнейшие особенности данного явления. Для этого обратимся к программе одного из придворных мероприятий эпохи правления Екатерины Великой, а именно – бала в Таврическом дворце, проходившего 28.04.1791 г. по поводу взятия Измаила и заключения выгодного для России мира с турками. Ее приводят в своей статье «Русская музыка второй половины XVIII века в контексте ритуалов и церемониалов, празднеств и развлечений» А.В. Лебедева-Емелина и Е.М. Левашев [4, с. 60–61]. Первая часть торжества – «Бал» (по мнению автора статьи, данное название указывало, прежде всего, на господство танцевального компонента) представляла собой грандиозный торжественно-помпезный Пролог из трех разделов, включавший в себя: полонез с хором «Гром победы, раздавайся», балет сочинения г-на Пика и полонез с хором «Возвратившись из походов». Вторая часть – «Театральное представление» состояла из постановок двух французских комедий и двух балетов и выполняла развлекательно-просветительскую функцию. В структуру третьей части – «Продолжение бала» вошли исключительно танцы (с хором и без), чередующиеся по принципу темпового и образного контраста (полонез с хором, молдавский танец, «военная кадриль», аллеманда, два полонеза, малороссийская пляска с хором). Четвертая часть – «Фейерверк», – одно из самых зрелищных бальных развлечений, устраиваемых чаще всего в конце мероприятия. Пятая часть – «Ужин на 600 персон», традиционно организуемая «под конец» бального торжества, демонстрировала щедрость и состоятельность его устроителя. И, наконец, шестая часть – «Продолжение бала» выполняла функцию финала, возвращающего нас к основному развлечению на балу – танцам.

Проанализировав данную программу, мы видим, что в ней наглядно представлены все основные структурные компоненты бального действа в виде танцев, «пронизывающих» всю композицию торжества и «цементирующих» ее[4], развлечений просветительского характера (театральные представления в виде постановок французских комедий и балетов) и исключительно зрелищного свойства (фейерверк), а также праздничного ужина. Следует подчеркнуть, что приведенная программа, выполняющая функцию общего сценарного плана бала (а не его развернутого сценария!), не содержит в себе многих «подробностей», о которых нам дают представление имеющиеся описания иных бальных мероприятий (в том числе менее статусных). В круг таких «деталей» входят, с одной стороны, иные развлечения, в том числе игра в карты, «живые картины», лото, фанты и т.д.; с другой – искусство светского общения, выстроенное в строгом соответствии с этикетными нормами.

Таким образом, художественную композицию балов прошлых столетий, по мнению автора статьи, можно представить в виде целостной структуры, основанной на взаимодействии различных по своей драматургической функции композиционных элементов – составных частей бального действа в виде торжественного танцевального начала (степенные, неторопливые, подчеркнуто важные танцы церемониального характера «во главе» с полонезом), презентации тех или иных произведений искусства (как модных и известных, так и интересных новинок), общения между участниками мероприятия с возможным обсуждением только что увиденного и высказыванием своего мнения по этому поводу, продолжения танцевальной программы (исполнение более подвижных и менее церемонных танцев), развлекательно-игровой программы (карты, «живые картины», лото, фанты и пр.), продолжения танцевальной программы (исполнение быстрых танцев с ярко выраженным игровым началом), праздничного ужина и фейерверка.

Помимо классификации по статусному и иным признакам (историческому, национальному, возрастному), балы различались по степени концентрации в них элементов театральности, например, обычные балы

[4] Следует отметить, что подобный «лейтмотивный» характер танцевального компонента на балах, а также его принадлежность к разновидностям искусства подчеркивали особо значимую, доминирующую роль танцев на данных мероприятиях. Этот факт позволяет выделять танцевальное «меню» из общей развлекательной программы в отдельный, самостоятельно-самодостаточный структурный элемент бальной композиции. Кроме того, танцы, в отличие от иных развлечений на балах, обязательно предполагали необходимую предварительную подготовку к их исполнению со стороны участников данных мероприятий.

(с традиционными требованиями бального дресс-кода) с меньшей степенью проявления театрального начала, балы-маскарады (с требованиями непременного пребывания на балу в масках и, по желанию, в маскарадных нарядах) с большим проявлением театральности, и костюмированные балы, посвященные конкретной тематике (с требованиями обязательного облачения в костюмы, соответствующие теме мероприятия), в которых театральность представала в наиболее концентрированном виде.

Говоря о композиционных элементах бала, необходимо отметить, что в их состав входили как обязательные (составляющие основу любого вида бального мероприятия, например, танцы в виде основного развлечения, общение и праздничный ужин), так и необязательные (которые могли присутствовать, а могли и отсутствовать в рамках конкретного бала, например, развлекательные мероприятия различного свойства – чисто игрового, просветительского и зрелищного, в том числе фейерверки). Данная структура напоминает форму рондо, где в качестве рефрена выступает танцевальная программа, развивающаяся от чопорно-неторопливых церемониальных танцев к быстрым танцевальным композициям с ярко выраженным игровым началом. Функцию эпизодов выполняют коммуникативные и развлекательные части. Роль коды играют праздничный ужин и фейерверк. Необходимо подчеркнуть, что все перечисленные выше структурные элементы бальной композиции были направлены на получение ее участниками чувства удовольствия (прежде всего, удовольствия эстетического) от увиденного, услышанного, съеденного, выпитого, обговоренного и т.п. Иными словами, балы должны были удовлетворить «каждое из четырех… человеческих чувств – зрение, слух, обоняние и вкус» [5, с. 31]. Данный факт обусловливал собой еще одну особенность балов, связанную с максимальной степенью эстетизации бального пространства. В этой связи следует подчеркнуть особую роль комплекса искусств, составляющего основу художественного хронотопа бала.

Безусловно, выявляя специфику бальных мероприятий Прошлого, невозможно не упомянуть о дресс-коде, выполнение которого для всех участников торжества было обязательным. Бальные наряды и аксессуары к ним, с одной стороны, должны были соответствовать моде своего времени, с другой – разновидности бала (например, традиционный бал определенного статуса, костюмированный либо же маскарадный).

Особенности режиссерской интерпретации проекта НАБТ РБ «Большой Новогодний бал». Обозначив характерные черты балов минувших эпох, остановимся на специфике современных бальных реконструкций. В качестве одного из ее вариантов нами будет взят проект «Большой Новогодний бал», проводимый в Национальном академическом Большом Театре оперы и балета Республики Беларусь с 2009 г. Режиссером-постановщиком первых пяти балов проекта выступила Г.Л. Галковская[5]. В ее интерпретации бальные мероприятия Прошлого предстали в новом облике, претерпев определенную трансформацию, прежде всего, со стороны тематического наполнения, отразившего достижения XXI ст. (использование видеоконтента, фотозон, современных танцев и музыкальных композиций). Изменения затронули и композиционный «фундамент» бала – его танцевальную составляющую, в основу которой режиссером были положены три национальных разновидности бала – бал Русский (в начале мероприятия), бал Княжий / или Белорусско-Польский / (в середине праздника) и бал Венский (ближе к заключительной части торжества, сразу после встречи Нового года), что позволило подчеркнуть интернациональную суть бального феномена, способствующего объединению представителей разных национальностей и культур. Этот факт в современных реалиях приобретает особую актуальность. Бальные наряды и атрибутика, а также соответствующее «танцевальное меню» перечисленных выше трех балов, составляющих композиционный остов мероприятия, свидетельствовали о том, что режиссер опиралась на характерные модели того или иного бала, сформировавшиеся в разных странах и заимствованные ею из разных эпох. Так, в качестве образца Русского бала были взяты мероприятия рубежа XVIII – XIX вв. (екатерининские, павловские, александровские балы), Княжего – балы XVIII ст. (по подобию Радзивилловских), Венского – бальные мероприятия XIX ст.

Кроме того, проект «Большой новогодний Бал в Большом театре» соединил в рамках отдельно взятых мероприятий черты публичных балов (ибо попасть на него можно, только купив входной билет) с чертами высокостатусных мероприятий (придворных и аристократических). Последние просматриваются в обслуживании торжеств сразу несколькими оркестрами, выполняющими различные

[5] Постановщиками последующих балов проекта выступили режиссеры Большого театра Беларуси Ольга Буравлева (балы № 6–7), Дарья Потатурко и Наталья Барановская (балы № 8–10), продолжившие традиции, заложенные Галиной Галковской.

функции – фоновую, аккомпанирующую, и концертную, а также в Торжественном открытии бальных реконструкций монаршими особами, в роли которых выступили знаковые фигуры прошлого – Петр I и Екатерина Великая. Их роль в истории российского государства в целом и в истории становления и развития балов в Российской империи, в частности, трудно переоценить. Выступая в пространственно-временном континууме современных бальных реконструкций проекта в тесном тандеме, данные исторические персонажи являются символами, «передающими» эстафету бальной культуры своим потомкам.

Необходимо отметить, что одной из особенностей бальных реконструкций Г.Л. Галковской стала пронизывающая все структурные компоненты бала театрализация, объединяющая в рамках одного мероприятия характерные признаки разных балов – традиционных, костюмированных (наличие конкретной тематики у рассматриваемых празднеств, начиная с третьего бала[6], а также «присутствие» на них известных исторических персонажей) и маскарадных (обязательная выдача масок всем участникам проекта «Большой Новогодний бал»).

Как видим, все перечисленные выше особенности режиссерской интерпретации – наглядное проявление эклектичности, что всецело соответствует духу нашего времени.

Выявив специфические черты проекта, остановимся на вопросе его соотнесения с бальной традицией. Последняя предусматривала непременную танцевальную подготовку приглашенных на бал гостей посредством занятий с танцмейстером задолго до самого мероприятия. В соответствии с этим, на рассматриваемом нами проекте Большого театра Республики Беларусь, начиная со второго бала, стали организовываться специальные репетиции по разучиванию основных па танцевального «меню» будущего торжества за несколько месяцев до его начала. Обязательное соблюдение участниками балов дресс-кода (вечерние платья в пол для дам и черный фрак или смокинг для кавалеров) и приглашение на данные мероприятия военных (курсантов старших курсов Военной Академии) также «вписываются» в контекст сохранения бальной традиции.

[6] Так, тематическим лейтмотивом третьего бала стали мюзиклы, четвертого – сказки («Путешествие по сказкам»), пятого – оперы («Виват, опера!»), шестого – волшебный поезд странствий («Новогодний экспресс»), седьмого – жизнь древнегреческих богов и богинь на Олимпе, восьмого – творчество А.С. Пушкина («Золотая пушкинская эпоха»), девятого – театрально-музыкальный квест (бал не имел конкретной темы), десятого – мистический Призрак оперы (по одноименному роману Г. Леру).

Развлекательный элемент (включающий в себя и элемент концертный) на балах проекта НАБТ по своей сути не отличается от аналогичного на бальных празднествах минувших эпох с той лишь разницей, что сами развлечения на каждом конкретном бальном празднестве стали более многочисленными и разнообразными. Среди них: различные салоны-гостиные (музыкальный, поэтический, танцевальный, художественный, исторический, астрологический, восточный, рыцарский, фотосалон и др.), композиционно расположенные как между танцевальными программами Русского, Княжего и Венского балов, так и работающие параллельно с ними (а иногда и в рамках какого-либо бала); интересные шоу-программы (например, «Гарем-шоу», «Факир-шоу» и др.); программы «живого» этикета; два концерта – концерт-сюрприз (№ 1), завершающийся встречей Старого Нового года, и концерт-поздравление (№ 2) с награждением участников бала – победителей в разных номинациях. Сюда же следует отнести и концертную программу оркестра «Немига» из популярных музыкальных композиций, завершающую бальное мероприятие.

Коммуникативный компонент современных бальных реконструкций, как и в прошлые эпохи, предполагает следование этикетным нормам. Однако, учитывая, что сам этикет со временем стал более лояльным и многие его правила утратили свою актуальность, поведение и общение участников проекта «Большой Новогодний бал» сделалось менее строгим, но при этом находилось в «рамках дозволенного». Здесь, как и в давно прошедшие времена, можно решить важные вопросы, связанные с карьерой, личной жизнью, обзавестись «нужными» знакомствами и связями и т.п.

Бальную традицию в рамках реконструированных мероприятий также продолжили: буфеты, работающие постоянно на протяжении всего бала, и праздничный ужин, устраиваемый незадолго до наступления Нового года. Как и в давно ушедшие времена, балы проекта «Большой Новогодний бал» завершаются под утро, становясь ярким событием в жизни каждого их участника.

Таким образом, исходя из результатов сравнительного анализа, можно утверждать, что современные режиссерские бальные реконструкции не утрачивают связи с бальной традицией. Об этом свидетельствует как целостность и органичность их композиции, выстроенной по всем законам драматургии балов Прошлого и сохранившей в своей основе характерную для данных мероприятий структуру; так и сохранение основных функций

бального действа, призванного не только развлекать, но также образовывать, просвещать и воспитывать его участников.

Заключение. Подводя итоги, автор считает необходимым кратко обобщить их в следующих положениях:

1. В числе характерных черт бальных мероприятий минувших эпох могут быть названы:

– эстетизация бального пространства (его внешнего и внутреннего оформления) с целью доставления участникам бала удовольствия от пребывания на нем;

– соблюдение дресс-кода, соотнесенного с требованиями конкретного бала;

– наличие определенной композиционно-структурной матрицы, состоящей из следующих элементов:

- торжественного начала – открытия бального действа;
- танцевального «рефрена», в роли которого выступали различные танцы, запланированные в программе конкретного бала;
- развлекательных «эпизодов» игрового, просветительского (в их числе концертные выступления приглашенных исполнителей, постановки фрагментов опер, балетов, театральных спектаклей и т.п.) и зрелищного (фейерверк) характера;
- коммуникативных «эпизодов» (демонстрация гостями бала владением искусством светского общения), регулируемых строгими рамками бального этикета;
- праздничного ужина.

2. При сохранении всех перечисленных выше особенностей балов Прошлого, современные бальные мероприятия проекта «Большой Новогодний бал» НАБТ РБ не являются буквальным воссозданием бальной традиции. Их главная особенность и, одновременно, ценность заключается в своеобразии режиссерской интерпретации, соединяющей в рамках одного бального действа достижения минувших столетий (объединение характерных черт разных типов и видов балов), что является наглядной демонстрацией основной тенденции нашего времени – эклектичности. В этом плане и у создателей, и участников рассматриваемого реконструкторского проекта «…само художественное сознание становится хронологически раскованным, многомерным в стилевом аспекте, податливо откликающимся на все новые подключения возникающих (либо возрождаемых) свойств и ассимилирующим их» [1].

3. На новом историческом уровне, в новых социальных реалиях проект «Большой Новогодний бал» возрождает бальную культуру Прошлого, активизируя понятие культурной памяти и преемственности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жесткова, О.В. Эклектика в музыке: Трактовка явления и перспективы развития [Электронный ресурс] / О.В. Жесткова – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/v/eklektika-v-muzyke-traktovka-yavleniya-i-perspektivy-issledovaniya-1. – Дата доступа: 27.10.2019.

2. Захарова, О.Ю. История балов императорской России. Увлекательное путешествие / О.Ю. Захарова. – М.: Центрполиграф, 2016. – 61 с.

3. Мильчина, В. Париж в 1814–1848 годах: повседневная жизнь / В.А. Мильчина. – 2-е изд. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 944 с.: ил.

4. Лебедева-Емелина, А.В. Русская музыка второй половины XVIII века в контексте ритуалов и церемониалов, праздненств и развлечений / А.В. Лебедева-Емелина, Е.М. Левашев // Развлекательная культура России XVIII–XIX вв.: Очерки истории и теории [Сборник] / Рос. акад. наук; [Ред.-сост. Е.В. Дуков]. – СПб.: ДБ, 2000. – С. 43–68.

5. Сиповская, Н.В. Праздник в русской культуре XVIII века / Н.В. Сиповская // Развлекательная культура России XVIII–XIX вв.: Очерки истории и теории [Сборник] / Рос. акад. наук; [Ред.-сост. Е.В. Дуков]. – СПб.: ДБ, 2000. – С. 28–42.

Поступила в редакцию 11.11.2019

УДК [069+026/027+379.81]:351.852/855

Функции и формы деятельности музеев, библиотек, домов культуры: общее и особенное

Шпарло С.Л.
Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск

Автор рассматривает проблему сохранения и популяризации историко-культурного наследия региональными культурно-просветительскими учреждениями, сопоставляя их функции, вычленяя общее в их деятельности.

Согласно Кодексу Республики Беларусь о культуре библиотеки содействуют охране историко-культурного наследия, клубы возрождают, сохраняют и развивают национальные культурные традиции, а музеи популяризируют нематериальное культурное наследие. Несмотря на распределение функций по различным направлениям, в деятельности триады исследуемых учреждений возможно вычленить общее как в функциях, так и формах работы, что содействует созданию интегрированных форм взаимодействия региональных библиотек, домов культуры и музеев по сохранению, трансляции и популяризации историко-культурного наследия.

Ключевые слова: *музеи, библиотеки, дома культуры, историко-культурное наследие, функции, формы, культурно-просветительские учреждения.*

(Искусство и культура. – 2020. – № 1(37). – С. 39–42)

Functions and Forms of Museum, Libraries, City Halls Activities: the General and the Special

Shparlo S.L.
Educational Establishment “Belarusian State University of Culture and Arts”, Minsk

The author addresses the issue of the preservation and popularization of historical and cultural heritage by regional cultural establishments by comparing their functions and singling out the general in their activities.

According to the Code of Culture of the Republic of Belarus libraries promote the protection of historical and cultural heritage; clubs revive, preserve and develop national cultural traditions while museums popularize non-material cultural heritage. In spite of the distribution of functions according to different directions the three types of establishments have common both functions and the forms of work, which promotes the creation of integrated forms of interaction of regional libraries, city halls and museums on the preservation, transfer and popularization of historical and cultural heritage.

Key words: *museums, libraries, city (local) halls, historical and cultural heritage, functions, forms, cultural establishments.*

(Art and Cultur. – 2020. – № 1(37). – P. 39–42)

Музеи, библиотеки и дома культуры играют важную роль в сохранении историко-культурного наследия. В источнике [1, с. 551–558] автор раскрыл структурное единство этих учреждений как составляющей части всей отрасли культуры. Но, основываясь на культурологическом подходе, мы должны отметить, что данные институции (всех уровней – от региональных до республиканских) и вся отрасль культуры составляют часть общей культуры. Поэтому функции культурно-просветительских учреждений – музеев, библиотек, домов культуры, во многом будут совпадать, а отношение к ним как социокультурным институтам вызывает необходимость сближения и характерных для каждой из них

Адрес для корреспонденции: umo@buk.by – С.Л. Шпарло

форм деятельности. Общим основанием в этом процессе выступает потребность популяризации историко-культурного наследия как материального (движимого и недвижимого), так и нематериального. Именно в нем заложены и проявляются духовные ценности народа, достижения интеллектуальной культуры, разных видов искусства и т.д. Историко-культурное наследие, безусловно, важнейшая часть общей культуры, связующее звено между прошлым – настоящим – будущим, а в силу этого – объект сохранения и популяризации.

Проблемой поиска интегрированных форм актуализации культурной памяти, рассматривая оптимизацию и сближение функций его участников как главное условие, занимаются представители культурологического знания и отраслевых наук. К исследованиям в данном научном поле следует отнести работы Е.В. Комиссаровой [2] и Л.Ю. Фазлиевой [4] и др., культурологический подход использован в исследованиях С.А. Комиссаровой [3], М.Я. Дворкиной [5], Ю.Э. Комлева [6], Н.В. Бурова [7] и др. Среди отечественных исследователей, изучающих актуализацию историко-культурного наследия, можно назвать Д.И. Пригодич, С. Гаврилову, И.И. Бомбешко.

Целью данной статьи является выявление современных тенденций в деятельности культурно-просветительных учреждений по актуализации историко-культурного наследия, вычленение общего и особенного в функциях и формах работы музеев, библиотек и домов культуры посредством применения сравнительного метода, а также определение необходимости тесного взаимодействия региональных институций культуры.

Кодекс Республики Беларусь о культуре о функциях культурно-просветительских учреждений. Считаем возможным остановиться на определении функций, присущих учреждениям культуры, которые использованы в Кодексе Республики Беларусь о культуре. В ст. 51 указывается, что музеи, библиотеки, клубы относятся к группе культурно-просветительных организаций. В последующих статьях раскрываются основные задачи и принципы деятельности библиотек, цели и содержание музейной деятельности, основные принципы и цели деятельности клубов [8].

Несмотря на использование законодателем в определении целей и задач разных категорий, все-таки общие функции в деятельности триады исследуемых учреждений вычленить возможно. В разрезе изучаемой нами проблемы популяризации историко-культурного наследия такими общими функциями, согласно Кодексу, являются: для библиотек – содействие возрождению, сохранению и развитию национальных культурных традиций, обеспечение доступности культурных благ и повышение их качества, охрана историко-культурного и археологического наследия; для музеев – изучение, использование и популяризация нематериальных историко-культурных ценностей соответственно профилю музея; для клубных учреждений – развитие художественного творчества, возрождение, сохранение и развитие традиционных форм отдыха, национальных культурных традиций.

Сопоставление данных извлечений из статей Кодекса позволяет заключить, что для каждого вида культурно-просветительских учреждений одной из главных задач является возрождение и популяризация историко-культурного наследия. К сожалению, в определении объекта приложения данных функций статьи Кодекса допускают разночтения. Если библиотеки должны содействовать охране историко-культурного и археологического наследия, а клубы – возрождать, сохранять и развивать национальные культурные традиции, то музеи – популяризировать нематериальное культурное наследие. Почему именно музеям вменяется данная задача, а не клубам, не совсем понятно и не логично, то же самое можно сказать о функции библиотек.

Научные подходы к определению функций музеев, библиотек, домов культуры. Отметим, что в профильных науках в определении функций учреждений культуры присутствует достаточное разнообразие. От традиционных для *музеев*: документирования и образовательно-воспитательной, до функций сохранения, изучения, коммуникации, просвещения, образования (П. ван Менш) [9], культуросозидающей и воспитательной (Н.В. Буров) [7]. Среди разнообразных функций, присущих *клубным учреждениям*, выделим две – просветительскую и компенсаторно-релаксационную, которые по своей сути совпадают со схожими функциями музеев, той же просветительской и коммуникативной.

Почему мы выделяем просветительскую функцию, а не включаем ее в образовательно-воспитательную? Во-первых, мы поддерживаем точку зрения С.А. Комиссаровой, что в настоящее время просветительская работа среди различных групп населения фактически свернута, в телевизионных программах преобладают развлекательные, информационные передачи, … практически отсутствуют просветительские каналы, обучение в школе становится прагматичным, компьютерные программы также демонстрируют явный крен в

сторону примитивных развлекательных игровых или узконаправленных учебных программ [3, с. 161–162]. Во-вторых, очевидно, что просветительство всегда содействовало накоплению и углублению индивидуальных знаний, влияло на самостоятельное мышление человека. Недаром целая эпоха в истории получила данное название. Познать новое путем прочтения интересной книги, посещения музея или выставки, клубного мероприятия – самый эффективный способ повысить свой кругозор. Причем все эти действия индивид совершает в свободное время и важно отметить, что это является объединяющим фактором в деятельности всех культурно-просветительских учреждений.

В последнее время стали говорить о компенсаторно-релаксационной функции. Автором ее определения является И.К. Кучмаева. Для нашей темы очень важным является выделение в этой функции роли культурного наследия и его влияния на разные стороны бытия человека, в том числе на мироощущение, на формирование его личности под влиянием ценностных установок, предпочтений в культурном наследии [3, с. 119].

Исследователи в области библиотечного дела выделяют две основные функции – культурохранительную и культуротрансляционную [5, с. 153]. Несмотря на кажущееся расхождение в названии, по своей сути обе функции совпадают с рассмотренными выше функциями музеев и клубных учреждений. В разрезе изучаемой нами проблемы взаимодействия данной триады учреждений по популяризации историко-культурного наследия, обе функции библиотек обеспечивают сохранение культурной памяти, причем в доступной и понятной для всех желающих форме. Взаимопритяжение данных функций очевидно, а также очевидна и главная цель – сохранение преемственности в передаче национального языка, литературы, книжного наследия и т.д.

Трансформация подходов от институционного до культурологического в определении функций данной триады учреждений культуры, кроме иных причин, основывалась на актуализации в общественном сознании понимания необходимости охраны историко-культурного наследия, признания за его объектами национального, а в известных случаях, общемирового значения. Данное культурное поле стало центром притяжения интересов в деятельности музеев, библиотек, клубных учреждений. Особенно рельефно совпадение функций охраны, изучения, популяризации историко-культурного наследия проявляется в культурной среде регионов.

Главная роль в этом процессе, безусловно, принадлежит музею как центру научного документирования и изучения наследия, презентации его через публикации в различных средствах массовой информации, участия в научных конференциях, популяризации среди местного сообщества. В определенной мере эти функции выполняют и библиотеки, документируя такие аспекты, как состояние книжной культуры, расширяя информативные возможности через современные средства (Интернет, социальные сети) и традиционные СМИ. Элементы перечисленных выше функций присутствуют и в деятельности клубных учреждений, так как без фиксации какой-нибудь народной традиции, ее изучения, воспроизведение невозможно.

Полноценное выполнение данных функций региональными учреждениями культуры способствует главному – сохранению и преемственности историко-культурных традиций, т.е. формированию культурной памяти, расширению ее влияния на самоидентификацию местного сообщества.

Современные формы взаимодействия региональных культурно-просветительских учреждений. На наш взгляд очевидно, что региональные учреждения культуры работают в одном культурном поле, выполняют и решают, наряду со специфическими, общие функции и задачи. Условием такого сближения выступают требования современной социокультурной ситуации, антропоцентричность которой не вызывает сомнений. В источнике [10] рассматривалась такая форма взаимодействия как библиотека-музей, высказана оценка этого комплексного явления.

Но существует значительное количество иных форм и методов взаимодействия музеев, библиотек и клубных учреждений, внедренных в постоянную практику или применяющихся по ситуации. Нельзя оставить не замеченным факт наполнения новым содержанием традиционных форм работы: для музеев – новые выставки, отвечающие современным запросам, обновление экспозиций и содержания экскурсий, лекций и т.д.; для библиотек: представление документов, встреч с деятелями науки и культуры; для клубов – изменение содержания игровой и развлекательной деятельности, любительских объединений.

Отметим, что в региональных учреждениях культуры, деятельность которых охватывает небольшую территорию, имеет место значительное количество одинаковых форм деятельности. К примеру, такие формы как разработка новых туристических маршрутов по Республике Беларусь, салонные вечера,

творческие встречи, художественные выставки, организация экскурсий и многое другое могут применяться всеми учреждениями культуры.

В области трансляции историко-культурного наследия каждое из культурно-просветительских учреждений использует свои формы, отчасти уже отмеченные выше. Но для большей эффективности, зрелищности, воздействия на местное сообщество с целью обеспечить с его стороны не только пассивное эмоциональное восприятие, но и активное участие значение имеют общие культурные мероприятия в рамках региона. Они могут быть самыми разнообразными: от общественных, к примеру местные «Дожинки» или «Купалле», культурно-бытийных, например, «Пчелка», «Аўсюкі» до историко-культурных, как «Меч Брачислава», рыцарские праздники в Мстиславле, Новогрудке и т.д.

Очевидно, что столь масштабные проекты не могут быть реализованы без привлечения всех региональных культурных сил как объективной основы. Но без проявления субъективного фактора, т.е. частной инициативы, любой проект обречен на провал. Именно активность и заинтересованность определенной личности, чаще всего представителей местных властных структур или узкого круга энтузиастов, является отправной точкой для проведения массового культурного мероприятия. Сейчас многие из них стали широко известны не только в регионах и в республике, но и за ее пределами, к примеру «Рыцарскі фэст» в Мстиславле, или «Меч Брачыслава» в Браславе. Начинались они как празднование «Дня города», а переросли в интереснейшие и многоплановые мероприятия, в которых принимают участие все культурные силы региона.

Заключение. Сказанное выше позволяет сделать вывод, что задача популяризации историко-культурного наследия сближает функциональное предназначение региональных культурно-просветительских учреждений, вызывает необходимость креативного подхода к разработке интегрированных форм участия в данном процессе на разных его этапах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шпарло, С.Л. Региональные учреждения культуры: структурно-количественный анализ / С.Л. Шпарло // Культура. Наука. Творчеств: XIII Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 75-летию освобождения Беларуси от немецко-фашистских захватчиков, Минск, 16 мая 2019 г.: сб. науч. ст. / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств; редкол.: А.А. Корбут [и др.]. – Минск: БГУКИ, 2019. – С. 551–558.

2. Комиссарова, Е.В. Региональные учреждения культуры как трансляторы культурного разнообразия // Электронный научно-образовательный журнал ВГПУ «Грани познания» / Е.В. Комиссарова. – 2010. – № 4. – Режим доступа: http://grani.vspu.ru/jurnal/9. – Дата доступа: – 10.08.2019.

3. Комиссарова, С.А. Социально-культурная сущность клубных учреждений / С.А. Комиссарова // Вест. славянских культур. – МГУДиТ. – 2008. – С. 159–165.

4. Фазалиева, Л.Ю. Социокультурные услуги библиотеки: институциональные функции и тенденции развития / Л.Ю. Фазалиева, Е.А. Шуклина // Вестн. Сургут. гос. пед. ун-та. – 2015. – № 6. – С. 139–146.

5. Дворкина, М.Я. Функции библиотек в культуре / М.Я. Дворкина // Вестн. МГУКИ. – 2013. – № 5. – С. 152–156.

6. Комлев, Ю.Э. Музей как социально-культурный центр региона [Электронный ресурс] / Ю.Э. Комлев // Теория и практика общественного развития: электрон. период. изд. – 2011. – № 3. – Режим доступа: http//teoria-practica.ru/3-2011/kulturologiya/komlev.pdf. – Дата доступа: 04.08.2019.

7. Буров, Н.В. Музей как социальный институт культурно-исторического и нравственно-эстетического воспитания [Электронный ресурс] / Н.В. Буров // Тр. СПбГУКИ. – 2013. – Т. 195. – С. 305–307. – Режим доступа: http://cyberleninka.ru – Дата доступа: 17.08.2019.

8. Кодэкс Рэспублікі Беларусь аб культуры: 20 ліпеня 2016 г. № 413-З: прыняты Палатай прадстаўнікоў 24 чэрвеня 2016 г.: адобр. Саветам Рэсп. 30 чэрвеня 2016 г. [Электронный ресурс] // Консультант Плюс: Беларусь / ООО «ЮрСпектр», Нац. центр правовой информ. Респ. Беларусь. – Минск, 2019.

9. Менш, П. ван. К методологии музеологии / Петер ван Менш // Вопросы музеологии. – 2014. – № 1(9). – С. 15–20.

10. Шпарло, С.Л. Взаимодействие музея и библиотеки в социокультурном пространстве региона / С.Л. Шпарло // Библиотеки и музеи в современной образовательной и социокультурной среде: сохранение традиций и перспективы развития: материалы междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 75-летию фак. инф.-документ. коммуникаций Белорус. гос. ун-та культуры и искусств, Минск, 24–26 сент. 2019: в 2 ч. / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2019. – Ч. 2. – С. 179–183.

Поступила в редакцию 28.10.2019

УДК 738.81:72:7.05

Эволюция изразцового искусства на территории Беларуси

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

Изделия декоративно-прикладного искусства, в частности керамика, а именно изразцовое искусство, являются историко-культурным наследием народа Беларуси. Изразец – самостоятельное и многогранное явление цивилизации, которое следует рассматривать наряду с важнейшими элементами контекста истории искусства и культуры. Сквозь призму изразца оказалось возможным увидеть заимствование чужого культурного веяния, влияющего на изменения стилевых решений интерьера и архитектуры. Несмотря на преемственность зарубежных традиций, можно заметить устойчивость национального своеобразия белорусского изразца.

Изразцовое искусство занимает особое место и решает роль синтеза между архитектурой и декоративно-прикладным искусством, объединяя в единое художественное целое, организуя материальную и духовную среду бытия человека. Изразцы служат элементом архитектурно-декоративной керамики. Они применялись для внешней облицовки зданий и их внутреннего убранства. По своему содержанию изразцы приравнивают к произведениям искусства, которые служат источником изучения.

В данной статье рассматриваются процессы эволюции изразцового искусства на территории Беларуси, которое получает все большую популярность в настоящее время. На основе синтеза местной культуры и западноевропейских влияний готика и ренессанс, барокко и рококо, классицизм и модерн – все эти стилевые направления самобытно проявились в изразцовом искусстве.

Изразцовому искусству Беларуси на всех этапах своего развития свойственна традиционность, определяющая характер работ современных мастеров, где прослеживаются постепенная утрата утилитарных функций изразца и рост декоративных качеств внешнего вида изделия, а современные глазури придают дополнительную прочность и долговечность.

Ключевые слова: *декоративно-прикладное искусство, архитектура, керамика, традиции, изразец, наследие, технология, декорирование, керамическая масса, глазурь, рельеф.*

(Искусство и культура. – 2020. – № 1(37). – С. 43–47)

Evolution of Tile Art on the Territory of Belarus

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

Works of applied arts, ceramics and tile art in particular, are historical and cultural heritage of the people of Belarus. Tiles are an independent and various phenomenon of civilization which should be considered alongside with the most important elements of the context of art and culture history. Through the prism of the tile it is possible to see borrowings from the foreign cultural influence on the transformation of style decisions of the interior and architecture. In spite of the continuity of foreign traditions one can point out the stability of the national specificity of Belarusian tile.

Tile art occupies a special place and plays the role of the synthesis between architecture and applied art by uniting into one artistic whole, by organizing material and spiritual environment of human existence. Tiles are elements of architectural and decorative ceramics. They were used for outer plating of the buildings as well as their inner decoration. Tile contents are considered to be works of art which are worth studying.

The article deals with processes of tile art evolution on the territory of Belarus which is more and more popular at present. On the basis of local culture and Western European influence synthesis Gothicism and the Renaissance, Baroque and Rococo, Classicism and Modern, all these style trends are exhibited in tile art.

The tile art of Belarus at every stage of its development is characterized by traditionalism which determines the character of contemporary artists’ works in which gradual loss of utilitarian tile functions is traced as well as growth of decorative qualities of the piece outer look while contemporary glaze attaches additional strength and durability.

Key words: *applied art, architecture, ceramics, traditions, tile, heritage, technology, decoration, ceramic mass, glaze, relief.*

(Art and Cultur. – 2020. – № 1(37). – P. 43–47)

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

Декоративно-прикладное искусство занимает важное место в современном обществе. Сегодня оно наряду с другими видами художественного творчества призвано решать многие задачи гармонизации и эстетизации окружающей среды, ее духовного наполнения и эмоциональной окрашенности.

Искусство керамики – изготовление различных предметов из глины – древний вид народного ремесла. С незапамятных времен керамические изделия служили человеку. Они различались по виду используемого сырья, составу глазурных покрытий, способу производства, по своему назначению. В Беларуси повсюду, где имелись природные запасы глины, пригодной для обработки, мастера создавали разнообразные по форме и декору горшки, миски, кувшины, блюда, фляги, вазы и многие другие предметы, необходимые в быту. Пластичность материала, способность сохранять приданную форму, колористическое многообразие глазурей, придающих изделиям пеструю и сочную окраску, способствует тому, что керамические изделия выполняли не только сугубо утилитарную функцию, они становились произведениями искусства. Керамика различных эпох отмечена характерными чертами своего времени. Интерес к ней сохранился и в наше время. Богатство и универсальность глины всегда привлекали к себе художников самых различных направлений и стилей. Этот уникальный художественный материал, обладающий безграничными эстетическими, функциональными возможностями и техническими качествами идеально подходит для архитектуры, монументального и декоративного искусства. Только в керамике возможно органичное соединение цветовых, пластических, графических задач.

Декоративно-прикладное искусство органично соединяется с другими видами искусств, одним из которых является керамика, а именно изразцовое искусство. Изразцовое искусство занимает особое место и решает роль синтеза между архитектурой и декоративно-прикладным искусством, объединяя в единое художественное целое, организуя материальную и духовную среду бытия человека. К архитектурно-декоративной керамике относится изразцовое искусство, которое применялось для внешнего и внутреннего убранства здания. По письменным источникам на Руси использовался термин «изразец», или «образец», а в западноевропейских государствах и на территории Беларуси этот вид керамики известен как «кафель», «кафли» (от нем. *Kachel*) [4].

Цель статьи – проанализировать особенности развития изразцового искусства на территории Беларуси.

«Кафель» как изделие – полностью западноевропейское изобретение. Появившись на территории Германии в начале XIV в., он распространился по территории Европы. Имея общеевропейские черты (конструкция, технология, художественный стиль), «кафель» как вид декоративно-утилитарного изделия одновременно стал объектом художественного производства. Тем самым кафельное производство, генетически связаное с западноевропейским искусством, приобретает одновременно национальные черты и теперь является частью культурного наследия Беларуси [2].

Традиционное изразцовое искусство Беларуси имеет многовековую историю, оно появилось в первой половине XIV века и продолжает свое существование вплоть до наших дней (первые изразцы найдены археологами в Полоцке и относятся к 1308 году). Развиваясь в едином общеевропейском русле, белорусские изразцы сохраняют свой этнографический характер, привлекают технологическими и производственными достижениями и использованием тематического сюжета.

Изразец являлся одним из основных элементов убранства храмов, церквей, украшенные изразцами купола, фасады, внутренние интерьеры. При облицовке наружных и внутренних стен зданий, печей и лежанок мастерами использовались различного типа изразцы. Они искусно составлялись из изразцов фризы – декоративные горизонтальные полосы и панно, наличники и вставки. Иногда вся наружная или внутренняя стена покрывалась своеобразным изразцовым ковром, и сооружение приобретало праздничную нарядность. Изразцы можно было встретить в боярском «тереме», на стенах храма, на въездных воротах воинской крепости. Ничто не придавало избе такой роскоши, как печь, сверкавшая изразцами.

Типы белорусских изразцов. Самые ранние виды изразцов называются «горшковые», имеющие вид примитивных баночно-цилиндрических сосудов, высотой 21–24 см, диаметром 10–14 см. С развитием конструкции печей и желанием плотнее расположить изразцы друг к другу, они приобретали разные формы от высоких и узких до широких и низких: баночные, горшковые, мисковые, тарелочные, круглые и трех- или четырехлепестковые, квадратные. По технологии их изготавливали ручным способом и на гончарном круге. Изразцы не имели художественных качеств, а выполняли только

утилитарные функции – применялись для облегчения сводов и повышения теплоотдачи печей (рис. 1; 2). Их днища были нагреваемой частью, а внутренняя камера использовалась для конвекции теплого воздуха. Примеры таких изразцов найдены археологами в Полоцке, Лиде, Новогрудке.

В конце XIV – начале XV века в различных областях искусства происходит синтез местных традиций и достижений западноевропейской культуры, возникают местные разновидности романского и готического стилей. Появляется новый вид изразца – коробчатый (коробковый), он имеет с лицевой части квадратичную пластину, исходя из желания сделать изразцы одинаковыми по форме и размеру, мастера начинают использовать глиняные, позднее деревянные, а со временем – гипсовые формы, для отминки лицевой части. С задней стороны изразец имеет высокую рамку – румпу (румпа – деталь изразца, с ее помощью он вмуровывается в печь), которая изготавливается все еще на гончарном круге. Изразец с тыльной стороны выглядит в виде открытой коробки (рис. 3). Изразцы такого типа отличались значительными размерами, поэтому в румпе (для лучшего крепления) делались отверстия, через которые его нанизывали на металлический каркас. Вместе с замазкой швов между отдельными элементами заполняли глиной и румпы изразцов, что обеспечивало достаточно хорошее закрепление к кладке печи и увеличивало теплоотдачу. Изразец становится стандартизированной, строительной единицей – модулем. После отделения изразцового производства в самостоятельную ветвь, гончарная румпа набивается одновременно в форме с лицевой пластиной. Процесс замещения горшковых печных изразцов на коробчатые происходил очень медленно.

В конце XIV века появляются рельефные коробчатые изразцы, меняющие и форму самой печи, поддерживая композиционное решение архитектурной среды. Она увеличивается в размерах и становится частью интерьера жилого помещения. Печь приобретает не только утилитарную, но и художественную функции. Именно эта функция сделала кафель произведением декоративного искусства, в котором отразились особенности всех художественных стилей от XIV до XX веков. Художественные стили находятся в непрерывном развитии, смешении и противодействии, плавно переходят из одного в другой, не имея ярко выраженных границ.

Виды коробчатых изразцов. Получают распространение квадратные и прямоугольные формы изразцов. Печная облицовка складывается из большого разнообразия форм коробчатых модульных элементов – стенных, стенных половинчатых, угловых, поясовых, карнизных, а также из изразцов-перемычек, балясин, городков, медальонов, коронковых изразцов, изразцов-картушей, перемычек, ножек (рис. 4). Некоторые виды изразцов приобрели характер самостоятельных, оторванных от композиции печи, декоративных элементов. Изразцовая печь является композиционно завершенным двух- или трехъярусным сооружением.

Стенные изразцы становятся основной модульной единицей печи, квадратной или прямоугольной формы (вытянутой по вертикали). В то же время стенные изразцы имеют и угловую форму для расположения на торцах печи.

Поясковые изразцы (фризы) служат для разграничения ярусов и характеризуются прямой, угловой, вытянутой по горизонтали формой. В сечении по профилю могут быть как плоские, так и выпуклые (от S-подобного до более сложного вида) (рис. 5).

Карнизные изразцы создают переход между верхним ярусом печи к ее завершению (коронки) с вытянутой по горизонтали прямоугольной формой со сложным профилем (рис. 6).

Изразцы-коронки являются завершением печного декора и имеют фигурную резную форму. Полноценной румпы не имеют, а только крепежный шип (рис. 7).

Изразец-картуш – прямой стенный изразец квадратной или прямоугольной формы, только большого размера располагался на «зеркале» печи (в центральной части) (рис. 8).

Способы декорирования изразцов. В архитектурно-декоративной керамике наряду с готикой (в результате Люблинской унии 1569 г. с конца XVI в. усиливается воздействие польской культуры) происходит развитие ренессансного стиля. Во второй половине – XVIII в. основной стиль белорусской художественной культуры – барокко. На основе синтеза местной культуры и западноевропейских влияний оба направления самобытно проявились в изразцовом искусстве, что можно проследить через изменения декора лицевой части изразца. В зависимости от способов декорирования изразцы можно разделить на несколько групп, по витебским материалам они датируются концом XVI–XVIII в.: 1) терракотовые рельефные конца XVI–XVIII в., 2) зеленые поливные рельефные XVII в., 3) полихромные рельефные конца XVII–XVIII в., 4) полихромные расписные XVIII в.

Терракотовые изразцы – это изразцы, не покрытые глазурью, которые имеют однородную ровную окраску черепка с пористым

строением. Цвет зависит от состава глины и варьируется от светло- до темно-коричневого. В Беларуси повсеместно были распространены терракотовые изразцы, о чем свидетельствуют археологические находки в Несвижском замке (рис. 9).

Поливаные изразцы – это изразцы, покрытые глазурью, прошедшие первичный утельный обжиг. После чего проводится второй (политой) обжиг для закрепления глазурного слоя. Первые поливаные изразцы получили название «муравлёные», за сходство зеленого цвета глазури с цветом травы, например, изразцы из замка в Несвиже (рис. 10). Также встречались изразцы, покрытые коричневой и рыжей поливой. Затем появляются полихромные (разноцветные) изразцы, расписываются эмалями (глазурями): нанесение цветных эмалей (глухих полив) по рельефному орнаменту; по заранее процарапанному по сырой глине рисунку; по заранее обрисованным марганцем контурам рисунка (рис. 11; 12).

Необходимо отметить, что XVI век для изразцового искусства был новым качественным этапом, который характеризовался бурным развитием сюжетного изображения на основе использования мастерами богатых традиций предыдущих лет, обращение к общеевропейским стилям и стилевым направлениям. Именно в этот период были заложены основы блестящего расцвета изразцового искусства. Наконец, в это же время увеличилось численность ремесленников, что также сыграла положительную роль в развитии данного вида декоративно-прикладного искусства. С этого момента изразцы постепенно приобретают более сложное художественное осмысление рельефного декора, состоящего из множества сюжетных мотивов.

Разновидности сюжетов. Декор на лицевой части изразца постепенно становится неотъемлемой частью, один и тот же рисунок повторялся на терракотовых, поливаных и полихромных изразцах. Чаще использовались глазури, которые после обжига приобретали синий, зеленый, охристые и коричневые цвета. На всех видах изразцов изображались различные сюжеты: геометрический; растительный («кованный металл», «виноградная лоза»); растительно-геометрический; геральдический; изображение херувима (голова ангела с крыльями); зооморфные мотивы, что придает общей композиции роскошь и великолепие.

Наиболее ранние узоры коробчатых изразцов на лицевой стороне имели рельефы геометрического характера. Геометрический декор состоит из квадратов с диагональными полосами, четырех симметричных квадратов, кругов в квадратах (подтверждают находки из Лидского замка, датируемые XVI веком) (рис. 13).

Декор «кованный металл» широко распространен на всей территории Беларуси, о чем свидетельствуют археологические находки. Рисунок представляет собой центрический орнамент из растительных элементов в стиле кованых изделий того времени, по периметру изразца выполнена рамка (рамочный изразец). Из таких изразцов на поверхности печи собирались композиции сетчатого орнамента. Растительный декор состоял чаще всего из стилизованных цветов, стеблей, побегов растений, гроздей винограда («виноградная лоза») и т.д. с растительными элементами часто соседствуют вазы и архитектурные детали (рис. 14) [2].

С течением времени декор становится все более разнообразным, появляются объединенные композиции из геометрических и растительных элементов, например, в центре цветок, по периметру геометрический орнамент, что видно по находке из Брагинского замка (рис. 15 а), букет в вазе – Мир 1583 год, фрагмент сетчатого орнамента из ромба в центре и четвертинок цветов по углам – Витебск (рис. 15 б).

В конце XVI века появляются сюжеты: геральдические, «портретные», мифологические с изображением людей, фантастических животных и сюжетные композиции. Очень часто использовались геральдические сюжеты. Их изображение становится понятным при учете такого факта, что изразцами украшали печи и камины в домах состоятельных лиц, обычно принадлежащих к шляхетскому роду. Поэтому естественным желанием вельмож было видеть изображение своего герба, еще раз подчеркнуть этим свое происхождение. Геральдические композиции обычно совмещаются с декоративным обрамлением растительных и геометрических орнаментов, как например на плитках XVI века из Кричева, Копыси и Новогрудка (рис. 16) [2].

Еще одна группа изразцов, где изображают зверей, фантастические композиции – химеры, грифоны. Чаще всего плитками с такими изображениями украшали карнизы печей, разделительные пояски. Композиции с зооморфными изображениями строились по принципу горизонтальной зеркальной симметрии с центром посередине, которым чаще всего служил растительный элемент, по бокам располагались изображения существ напротив друг друга в одинаковых позах (существа могли быть как идентичные, так и разные). Каждый анималистический мотив обрамлялся орнаментом и

невысокими бортиками, что позволяло компоновать их в декоративные ленты (рис. 17).

В композиции с изображением людей используются несложные архитектурные детали в виде арки и двух колон, снизу надпись, которая, возможно, указывает на конкретную особу, использование такого декора получает название «портретный».

Рельеф изразцов XVI века из Логойска и Заславского замка идентичен, выполнен достаточно профессионально, он удачно вписывается в прямоугольник. Композиции с выразительно продуманными пропорциями. Изображение человека представлено в парадном костюме и головном уборе, исполнение которых требовало профессионального мастерства при выполнении рельефа для изготовления форм. Это, безусловно, произведение профессионального мастера, который выразительно проработал детали рельефного изображения с высоким технологическим качеством (рис. 18). Нашли свое отражение в изразцовом декоре и церковные мотивы – изображения херувимов (крылатое небесное существо один из наивысших ангельских чинов; символы рая), крестов, сюжетов из жития святых, библейских сцен (рис. 19).

В конце XVII в. одним из крупных гончарных центров на северо-востоке Беларуси являлся Витебск, но к концу XVIII века гончарное ремесло не выдержало конкуренции с поточным заводским производством и постепенно пришло в упадок. С.А. Милюченко писал: «Если в 1797 г. в Витебске действовала 41 гончарная мастерская, то через 30 лет здесь работало всего 14 мастеров, у которых уже не было ни подмастерьев, ни учеников» [3].

В XIX–XX вв. получили распространение изразцы, покрытые белой (иногда с различными оттенками) эмалью (непрозрачной, «глухой» поливой), через которую не просвечивался черепок, поверх этого покрытия наносился рисунок в технике «росписи по эмали», это позволило делать изразцы совершенно гладкими на ощупь, присутствовали рисунки в виде сюжетных композиций на разнообразные темы [1].

Заключение. В результате исследования можно отметить, что «кафлярство» – одна из интереснейших, но и еще малоисследованная область творчества белорусских мастеров по керамике. Трудно даже назвать город, где каменные постройки обходились без применения изразцовых печей. Интерьеры замков и дворцов, старинных усадеб, городские дома, а иногда даже крестьянские дома украшались печами, сложенными из разнообразной по форме, декора и размерах изразцов. Готика и ренессанс, барокко и рококо, классицизм и модерн – все эти стили воплотились в белорусском «кафлярстве», прошедшие долгий путь развития от неуклюжих, лепных, единичных горшечных изразцов XIV века до сложных высокохудожественных, подчиненных единому архитектурному окружению печей XIX–XX веков. Из поколения в поколение, от мастера к мастеру, от отца к сыну на протяжении веков передавались знания технологии, практические навыки, отбирались и сохранялись лучшие достижения в этом производстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ганецкая, І.У. Маёліка на Беларусі XI–XVIII ст. / І.У. Ганецкая. – Мінск: Навука і тэхніка, 1995. – 120 с.

2. Лазука, Б.А. Гісторыя беларускага мастацтва: у 2 т. / Б.А Лазука. – Мінск: Беларусь. – 2007. – Т. 1. Першабытны лад – XVII стагоддзе. – С. 170–174.

3. Милюченков, С.А. Белорусское народное гончарство / С.А. Милюченко. – Минск: Наука и техника, 1984. – 183 с.

4. Печные изразцы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.pechy.ru/belorus.html. – Дата доступа: 12.10.2019.

Поступила в редакцию 12.11.2019

УДК 7.05(477)

Кросс-культурный аспект дизайн-деятельности в условиях глобализации

Луговский А.Ф.
Черкасский государственный технологический университет, Черкассы

Поскольку кросс-культурная коммуникация по определению – это вербальное и невербальное взаимодействие представителей различных моральных систем, мировоззрений, религий и пр., вполне очевидно, что она призвана способствовать в достижении положительного результата в профессиональной деятельности на разных уровнях. Особая роль кросс-культурной коммуникации отводится тогда, если профессиональная деятельность специалистов любой сферы приобретает статус международной. В таком случае успех деятельности в значительной степени зависит не только от владения специалистами специальными профессиональными знаниями и знаниями иностранных языков, но и от знания речевого этикета, особенностей культуры страны, с представителями которой налаживаются деловые отношения, национальных стилей общения, основ международного этикета. Поэтому при налаживании деловых связей является важным знакомство с культурой страны, к которой принадлежит потенциальный партнер по бизнесу.

Ключевые слова: *кросс-культурная коммуникация, дизайн, образ, бизнес, культурная традиция.*

(Искусство и культура. – 2020. – № 1(37). – С. 48–51)

Cross-Cultural Aspect of Design Activities in the Globalization Conditions

Lugovskiy A.F.
Cherkasy State Technological University, Cherkasy

Cross-cultural communication by definition is a verbal and non-verbal interaction between representatives of different moral systems, worldviews, religions, etc. It is quite obvious, that it's used to get a positive result in professional activity at different levels. Cross-cultural communication gets a special role when professional activity of specialists in any field becomes international. In this case, the success of the activity depends not only on specialized professional knowledge of specialists and knowledge of foreign languages, but also on knowing speech etiquette, the peculiarities of the country's culture, with representatives of which business relations are established, of national communication styles, the foundations of international etiquette. Therefore, it is important to get acquainted with the culture of the country your potential business partner belongs to in establishing business relationships.

Key words: *cross-cultural communication, design, image, business, cultural tradition.*

(Art and Cultur. – 2020. – № 1(37). – P. 48–51)

Одним из инструментов налаживании деловых связей между представителями разных культур может быть дизайн. Уже в XX веке дизайн стал глобальным феноменом, охватывающим различные сферы. Язык дизайна приобрел качества универсального коммуникативного и экспрессивного средства, позволяющего овладевать навыками делового общения с представителями разных культур. Дизайн – это практическое действие, направленное на создание знакового продукта, который воспринимается пользователем, прежде всего, как смысловое образование, то есть воплощенный проектный образ [1]. То, что дизайнер не просто создает объекты, а закладывает в них какую-то идею, давно известно. Возможность прочтения этой идеи, рассмотрение ее как культурно-исторического и ситуативно обусловленного явления в определенной среде и конкретном временном измерении позволяет рассматривать дизайн как коммуникативную практику.

Цель статьи – показать на практических примерах, что дизайн призван способствовать

Адрес для корреспонденции: saga-al@ukr.net – А.Ф. Луговский

достижению взаимопонимания и успеха в общении в различных сферах человеческой деятельности и в бизнесе, в частности. Актуальность определяется необходимостью поиска эффективных коммуникативных инструментов в условиях глобализации.

Известно, что в профессионально-деловых стилях общения различных европейских стран имеются существенные различия, которые на современном этапе расширения международных контактов и сотрудничества во всех сферах следует знать и учитывать, чтобы достичь взаимопонимания и успеха [2]. Рассмотрим как эти различия экстраполируются на упомянутую выше сферу творческой деятельности – дизайн. Примерами для анализа объектов дизайна будут культовые модели автомобилей разных стран. Культовые автомобили, например суперкары, очень нишевый продукт, потому в них воплощаются последние достижения дизайнерско-инженерной мысли. Именно в них больше всего проявляются мировоззренческие, культурно-исторические особенности разных стран.

Экспрессивная культура деловых отношений. Например, регионы Средиземноморья отличаются экспрессивной культурой деловых отношений, характеризуются повышенной эмоциональностью. Поэтому и решения, в частности в бизнесе, при таких условиях принимаются достаточно быстро. Ярким представителем такой национально-культурной традиции является Италия. Возможно, именно в этой стране существует большое количество брендов, которые диктуют модные тренды в дизайне автомобилей. Так, проектный образ, воплощенный в суперкаре Pagani Huayra, призван оказывать на зрителя впечатление «механической скульптуры, созданной по образу ветра для полетов». Как и все итальянские автомобили, Pagani Huayra тоже несет черты национальной ментальности: итальянцам присуща театральность и это ярко просматривается в проектном образе суперкара… Вот в Huayra будто настежь открываются двери, при торможении появляются элероны, вся машина раскрывается и привлекает внимание – это очень быстрое и эффектное выступление. А еще в суперкаре должна быть какая-то очень эффектная деталь, и в Huayra такая деталь – двери «крылья чайки» [3].

Не менее яркие образы воплощаются в продукции известной компании Lamborghini, которая более 50 лет выпускает элитные итальянские суперкары с резкими контурами. В свое время именно одна из первых моделей Lamborghini – Miura, как считают эксперты, стала родоначальником класса суперкаров. Возможно, тогда в среде компании родился тезис, что нельзя просто следовать за тенденциями рынка, иначе не станешь победителем. Вполне вероятно, что впервые ее озвучил основатель компании Ферруччо Ламборгини. Известно, что как-то в 1960-х гг. он приобрел автомобиль известного производителя спортивных автомобилей Ferrari и настолько был недоволен им, что решил выпускать собственный с этого же потребительского сегмента. На тот момент он уже был основателем крупной компании по производству тракторов. Так, в известной мере, эмоциональное решение Ферруччо Ламборгини способствовало принятию бизнес-решения.

При формировании проектного образа модели 2010-х гг. Lamborghini Huracán компания сделала упор не только на историческом наследии, но и на уникальном итальянском дизайне. Специалисты отмечают, что часто итальянский дизайн несет в себе частичку «кича», поэтому иногда кажется, что дизайнеры Lamborghini немного «переборщили», но в этом и есть вся его суть [4]. В итоге, можно констатировать, что результатом реализации проекта Huracán стало воплощение мечты разработчиков строить эксклюзивные и высокопроизводительные автомобили для очень богатых. Цена такого автомобиля – уровень экстравагантной роскоши.

Сдержанная культура деловых отношений. Между тем, следует отметить, что начиная с 1998 года владельцем компании Lamborghini стала немецкая компания Audi AG (Volkswagen Group). И с тех пор проектный образ суперкаров формируется под влиянием немецких дизайнеров-профессионалов. Если принимать во внимание, что в немецком воплощении «профессионал» – это специалист в своей области, серьезный и ориентированный на дело, что полностью отдает себя работе, действует методично и структурировано, склонен к перфекционизму и лоялен по отношению к компании. А еще он отвечает за свои слова, выполняя все договоренности и обещания, владеет собой и держит свои эмоции под контролем, поэтому успехи Lamborghini последних лет основаны на сочетании двух различных национально-культурных традиций. При этом практика показывает, что общаться с немецкими партнерами достаточно легко, поскольку для них характерны прозрачность в коммуникации, явно высказанные пожелания и критика, четко сформулированные

требования, прямо озвученные согласие или несогласие [5].

Таким образом, немецкий дизайн – для ценителей изящной простоты, функциональности и минимализма. Он не кричит – он говорит с потребителем языком комфорта, удобства и элегантности. Как это реализуется на практике, можно видеть на примере знакового продукта немецкой автомобилестроительной отрасли – BMW. Следует отметить, что даже в конце прошлого века, когда у автопроизводителя возникла необходимость активного привлечения цифровых технологий в проектный процесс, и это в определенной степени могло спровоцировать необходимость прибегнуть к стилевым компромиссам, менеджмент BMW не изменил планов позиционирования автомобилей компании как премиум-продуктов. Потому использование цифровых технологий было согласовано со стратегическим позиционированием продукта на рынке. Создание образа продукции BMW и в дальнейшем происходило согласно устоявшейся философии: линия контура никогда не должна прерываться, даже если она пересекает места перехода различных элементов экстерьера: так создается особая игра различных формообразующих поверхностей. Кросс-культурная составляющая дизайна BMW тоже вписывается в философскую парадигму компании, поскольку потребитель в любом конце мира «...платит за BMW не только как за товар, но и берет на себя “обязательства, пришедшие из сердца”» [6].

Очень интересна специфика деловых отношений в Великобритании. Англичане отличаются, прежде всего, сдержанностью, некоторой манерностью поведения. Представители этой нации немногословны, избегают категорических утверждений или явного проявления несогласия. Отмечаются очень развитым чувством справедливости, не терпят проявлений коварства и хитрости, очень пунктуальны и этого же требуют от партнеров. При ведении дел возлагаются на честность партнеров. Большое значение придают званиям и титулам. В Великобритании до сих пор почитают аристократические традиции. Вполне вероятно поэтому британские суперавтомобили, такие как Bentley Continental GT второго поколения и Aston Martin V12 Vantage отличаются изысканным дизайном.

Аристократические черты Aston Martin подчеркивает даже фирменный знак на капоте автомобиля – это единственный случай в автоиндустрии, когда знак изготавливается ювелирами. Дизайн же автомобиля, как предполагалось, должен излучать обаяние бренда и современный стиль. В связи с этим автомобиль должен поражать красотой с первого взгляда, идеальными пропорциями и выглядеть как настоящий идеал для настоящего джентльмена [7].

При создании Bentley Continental GT перед проектировщиками ставилась задача создать образ, который воплотил бы историю бренда в современной форме. Кроме того, по мнению дизайнеров, у него на много лет заложена формула культового автомобиля: эксплуатационные характеристики, роскошь, практичность, функциональность [8].

Американская культурная традиция. Особенности делового этикета и, соответственно, общения, в отдельных англоязычных странах существенно отличаются от рассмотренного выше примера. Так, следует учитывать, что американцы всегда настроены на успех. Они довольно настойчиво пытаются реализовать свои цели, учитывая собственную выгоду. Следует также учитывать патриотизм, характерный для большинства американцев. Они сами могут критиковать свою страну, но очень негативно воспринимают это со стороны других. Это же касается и вопроса соблюдения свобод. Для американцев свобода – высшая ценность и они не потерпят никаких попыток ущемления. Эти национальные особенности наглядно воплощены в таких автомобилях, как Ford Mustang GT и Dodge SRT Viper.

В частности, формирование проектного образа Ford Mustang GT происходило под влиянием того обстоятельства, что Mustang – культовый автомобиль, который дает представление о стране и национальной гордости. Поэтому особенность этого автомобиля в том, что он превращается вместе с изменениями в американской культуре, трансформируется как истинная демократия [9].

В свою очередь, Dodge SRT Viper получил образ «супермашины для супергероя». А поскольку Viper считается культовым автомобилем, то это означает, что он не подвластен для трендов и в этом его разница, дань традиции, дань обществу, которое может меняться, но Viper – не меняется никогда [10].

Заключение. Итак, на конкретных примерах показано, что в условиях, когда в деловое взаимодействие включаются носители разных культур, уплотняются языковые контакты, ускоряются темпы общения и коммуникации, дизайн может рассматриваться как эффективное средство, способное в определенной степени решать проблемы коммуникативного характера в условиях глобализационных процессов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лола, Г.Н. Дизайн как коммуникативная практика / Г.Н. Лола // Вестн. СПбГУ. – Сер. 15. 2012. – Вып. 2. – С. 225–230.

2. Байбакова, О.О. Деякі аспекти крос-культурної комунікації / О.О. Байбакова // Науковий вісник Ужгородського національного університету. – Серія: Педагогіка. Соціальна робота. 2014. – Вип. 34. – С. 223–225.

3. Supercar Superbold, Discovery Channel [Electronic resource] – 2014. – Mode of access: http://docfilm.ck.ua/#content/view/11200. – Date of access: 25.09.2018.

4. Supercar Superbold, Discovery Channel. [Electronic resource] – 2014. – Mode of access: http://docfilm.ck.ua/#content/view/11167. – Date of access: 25.09.2018.

5. Кавальчук, А. Кросс-культурный менеджмент: как вести бизнес с немцами [Электронный ресурс] / А. Ковальчук. – Режим доступа: https://www.managerprogramm.de/wp-ontent/uploads/2014/03/Kavalchuk -How_to_do_business_with_Germans-RU.pdf. – Дата доступа: 25.09.2018.

6. Мелехов, И. Управляя цифровым дизайном на BMW [Электронный ресурс] / И. Мелехов. – Режим доступа: http://ilyamelekhov.com/thomke_bmw/. – Дата доступа: 25.09.2018.

7. Supercar Superbold, Discovery Channel [Electronic resource] – 2014. – Mode of access: http://docfilm.ck.ua/#content/view/11092. – Date of access: 25.09.2018.

8. Supercar Superbold, Discovery Channel [Electronic resource] – 2014. – Mode of access: http://docfilm.ck.ua/#content/view/11134. – Date of access: 25.09.2018.

9. Supercar Superbold, Discovery Channel [Electronic resource] – 2014. – Mode of access: http://docfilm.ck.ua/#content/view/11182. – Date of access: 25.09.2018.

10. Supercar Superbold, Discovery Channel [Electronic resource] – 2014. – Mode of access: http://docfilm.ck.ua/#content/view/11122. – Date of access: 25.09.2018.

Поступила в редакцию 27.03.2019.

УДК 72.014+72.04.01.03

Моральный закон Дома, или Мгновечность соло личности (к 130-летию рождения Константина Мельникова)

Морозов И.В.
Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск

В текущем году исполняется 130 лет со дня рождения Константина Мельникова, всемирно известного архитектора, шедевры которого вошли в мировые анналы зодчества. Однако он заслуживает, пожалуй, большего почитания за особую философию архитектурного творчества, которая зародилась среди чуждых ей позитивистских догматов «современной архитектуры» и окончательно сформировалась в результате проникновенного искательства принципиального предназначения архитектуры на фоне и тотального наступления рационально-технократической, а также жесткой пролетарско-идеологической парадигмы. В наиболее выразительном виде она воплощена в знаменитом авторском Доме, а также отражена в текстовом наследии архитектора. В них в высокохудожественной поэтической форме выражена приверженность архитектора к понятиям и критериям, которые не поддаются исчислению и не имеют однозначного вербального описания и всегда остаются под покровом тайны. Среди них – Красота, Творчество и «моральный закон», с позиций которого принципиальной сущностью и главенствующей целью Архитектуры должна стать Личность во всем обилии ее гуманистических проявлений. Собственно поэтому, несмотря на всяческие гонения, воззрения уникального архитектора пережили их и сегодня могут рассматриваться в качестве предтечи актуальной парадигмы, постклассической теории зодчества, творческой деятельности в целом.

Ключевые слова: *Константин Мельников, творчество, архитектура, Свой Дом, красота, личность, моральный закон, «современная архитектура», архитектурный язык, музыка, постклассическая наука.*

(Искусство и культура. – 2020. – № 1(37). – С. 52–58)

The Moral Law of the House or Multieternity of the Personality Solo (on Konastantin Melnikov's 130th Birthday)

Morozov I.V.
Educational Establishment "Belarusian State University of Culture and Arts", Minsk

World famous architect Konstantin Melnikov's 130th birthday is marked this year. His works are considered to be masterpieces of world architecture. At the same time he deserves bigger reverence for his special philosophy of architectural creativity which originated among positivist dogmas of contemporary architecture, which were alien to it, and which finally shaped as a result of thorough search for principle destiny of architecture on the background of total advance of the rational and technocratic as well as rigid proletarian and ideological paradigm. It is implemented most expressively in the author's famous House and also reflected in the architect's text heritage. The architect's adherence to the notions and criteria which can't be assessed and have no straightforward verbal description and are always secret, is expressed in the artistic poetic form. Among these notions and criteria are Beauty, Creativity and "Moral Law" from the point of view of which Personality in its multiple humanistic manifestations must become principle essence and main goal of the Architect. That is why, in spite of prosecutions, the unique architect's ideas outlived them and today are considered as predecessors of the topical paradigm, of the post classic theory of architecture, of the creative activity in general.

Key words: *Konstantin Melnikov, creativity, architecture, My House, beauty, personality, moral law, "contemporary architecture", architectural language, music, post classical science.*

(Art and Cultur. – 2020. – № 1(37). – P. 52–58)

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

Две вещи наполняют душу всегда новым и все более сильным удивлением и благоговением, чем чаще и продолжительнее мы размышляем о них, – звездное небо надо мной и моральный закон во мне.

И. Кант

К окончанию прошлого столетия архитектура, мировоззрение в целом пережили парадигматический поворот, за бравурным, казалось бы, неудержимым восшествием идей и образов тотального сциентизма и рациональности, безупречности «современной архитектуры» с ее культом функциональной прагматичности наступило весьма горькое разочарование. Оказалась неудачной и даже опасной «попытка сделать темой искусства механический порядок и объективизм» [1, с. 63]. Поскольку архитектурная деятельность приобрела характер «тотального» явления с ориентацией на массового математически усредненного «потребителя».

«Формы стали физически громадными, технологически виртуозными, технически вымеренными», однако весьма печально от важнейшей утраты: эти «великие формы утратили для нас свою исконную мощную способность означивать и предстают слишком громоздкими и усложненными относительно тех вялых значений, которыми мы их наделяем, и той незначительной информации, которую мы из них вычитываем. Жизнь форм кипит в этих огромных пустотах смысла или огромных вместилищах слишком маленького смысла» [2, с. 225].

Бессмыслица, «семантическая катастрофа» (А. Иконников) вызывали удручающее замешательство: города, казалось бы, – вершина цивилизации превращаются в антигуманные образования, провоцирующие отчуждение людей, апатию или, напротив, агрессивность, стойкую взаимную ненависть. В мировых городах нет больше внутренней жизни, остались только психические процессы. В то время, как «мы ничего не знаем о действительной психологии основных архитектурных форм» [3, с. 290]. Посему «современная архитектура и современные города становятся все более бесчеловечными» [4, с. 383].

…Можно ли устоять в этой безапелляционно напирающей буче и не поддаться технократическим догмам и не потеряться в обезличивающем конгломерате нагромождении форм и идей? Для этого необходима защитная самоизоляция, которая предполагает исход в единственный оазис – личностный универсум духа. Далеко не каждый способен на такой подвиг. Константину Мельникову это удалось. Правда, в гордом фактически одиночестве.

«…Я один, но не одинок: укрытому от шума миллионного города открываются внутренние просторы человека… Нахожусь в своем доме, завоеванная им тишина сохраняет мне прозрачность до глубин далекого прошлого». (Здесь и далее курсивом мысли из книги К. Мельникова «Архитектура моей жизни» [5] и отдельных выступлений мастера).

Многогранное творчество выдающегося зодчего современности сегодня актуально именно по причине потери философско-мировоззренческих и художественно-эстетических, а также морально-этических ориентиров всех аспектов миропреобразования. Так что весьма закономерно обращение к воззрениям и проектному опыту мастера в их генезисе и сопротивлении чуждым влияниям. Ведь ему реально посчастливилось поднять сугубо архитектонические проблемы на высоту духовной рефлексии, синкретично ввести их в широкий контекст личностных и социальных переживаний, преисполняя их неповторимой поэтикой и символикой, соединяя былые события и каноны с гуманистической мечтой и провидением, а реальные необходимости – со свободотворчеством…

Как же и за что творческие начинания и достижения «одиночки» и через столетие не перестали быть востребованы как всеобщее достояние?

Цель исследования – выявить истоки, самобытность и непреходящее значение теоретического и практического наследия архитектора Константина Мельникова с позиций актуальных воззрений на сущность архитектуры, смысл творчества, предназначение художника в социокультурном движении постиндустриальной эпохи.

Генезис творческого свободомыслия. Крестьянское происхождение с рождением привило Константину Мельников культ семейного Дома, который стал его пожизненной религией. Суетливая Москва не особо манила его, но провиденческое призвание взяло свое и одарила счастливым «случаем»: посвятив его в студенты художественного училища. Он учился настойчиво и последовательно живописи, архитектуре. Учился долго, все 12 межреволюционных года, когда образованная публика была поглощена переменами в мирочувствовании, перипетиями духовной культуры, возможностью Красотой спасти мир.

Ищущая натура не могла остаться в стороне от животрепещущего столкновения философских мнений и художественных идей, которые вихрем закручивались вокруг кантианского учения – этому способствовала столетняя годовщина со дня смерти И. Канта (1724–1804) – и его впечатляющая критика практического разума, с восторгом единящая нравственность и звездный небосклон. Из него следует, что существует невидимая, но неразрывная связь беспредельного Космоса и души человеческой, рождающая поэтически настроенные порывы разума и сердца. А начинается звездное небо «с того места, которое я занимаю во внешнем чувственно воспринимаемом мире, и в необозримую даль расширяет связь, в которой я нахожусь, с мирами над мирами и системами систем в безграничном времени их периодического движения, их начала и продолжительности» [6, т. 4(1), с. 499]. Творчество включает и мечтательность, и суеверие, однако мораль создает достойный мир для каждого человека, но также и для всего мира в целом, поскольку мораль направлена на «бесконечную пользу» [6, т. 4(2), с. 500]. Отсюда «прекрасное есть символ нравственно доброго» [6, т. 5, с. 375], а звездный строй для искателей Красоты – образец символической связи.

Молодой Мельников всецело проникся такими идеями и образами.

«Архитектура – это не целесообразность. Архитектура – это Красота, другой архитектуры нет и не может быть». «Красота есть высшая практическая польза».

Уважение к Личности. Благодаря этому окончательно приходит убеждение, что «Я» не прах, и пришел в жизнь не для того, чтобы неминуемо превратиться в прах, не эфемерная точка в космическом пространстве, но Личность и на «мне» держится мир творящий. Ибо сей закон «бесконечно возвышает мою ценность как мыслящего существа», обладающего свободой, независимостью от животной природы и даже от всего чувственно воспринимаемого мира...» Но есть гармоничная причастность к целому, к миру как в нас, так и вне нас. Правда, эти феноменальные свойства «не могут быть непосредственно показаны в обыденном опыте» [6, т. 4(1), с. 500].

На это способна разве что Музыка и Архитектура.

«Архитектурное искусство, как и все прочие искусства, служит только духовным сторонам жизни».

Архитектура не застывшая музыка, она животрепещуща и чувственна. Значит подобает неустанно показывать Архитектуру, *«но не тех известных рецептов, и не тех несбыточных иллюзий, а тех редкостных ощущений того неведомого, но реального, мира наших чувств».* Потому как польза не меркантильна и функция не материальна, но духовна. *«Бесценно то, что создано духом человека, не руками и даже не мозгом».*

С горечью наблюдал Мельников, как при становлении нового стиля логически-рациональные методы формообразования значительно потеснили эмоционально-художественные приемы в угоду инженерии, во имя конструктивного, экономического и технологического смысла [7, с. 6].

В 1923 году Мельникова приняли в только что созданную Ассоциацию новых архитекторов (АСНОВА), что вознамерилась строить в Москве «рациональные» здания, где зарождался «большой сталинский стиль». Мельников вскорости решительно свернул с «единственно верного» пути, выбрав свою стезю, которая подарила миру целую плеяду шедевров, увенчавших автора мировой славой. И триумфальная экспедиция в Париж, где он упивается свободой творчества, заслуженным пиететом и вознаграждением... Но все более беспокоила мечта о своем Доме, конечно же, на родине. И он вернулся.

Досужие языки разносили слух, что Мастер привез из Парижа невиданных размеров ванну, которая не влезала ни в одни «ворота». Посему и Дом строился якобы вокруг нее. Многие, понятно, принимали это за показанное роскошество. Каково на это смотреть людям, изрядно испорченным «квартирным вопросом»! Да и хватит для него уже и той, непозволительной даже для самых высоких чинов – роскоши – возможность построить свой Дом в самом центре Москвы…

Да, это была огромная ванна, напоминавшая тихий, недоступный стороннему глазу загородный пруд, чистое зеркало звездочета. Дом же он строил вокруг себя и в себе, подыскивая достойные образы и символы. До сих пор наиболее употребляемая метафора очертания плана двухцилиндрового Дома – «восьмерка». А почему не безначальноконечная лента Мебуса, или математический знак бесконечности, или, наконец, не слияние двух клеток – зачатие новой жизни? Ведь идея зарождения и вечности Жизни развивается во всем пространственно-конструктивном исполнении Дома, словно растение, тянущееся к свету. Оригинальность конструкций была вовсе не самоцелью. Важно, что получилось искомое: освобождение междуэтажных перекрытий от колонн,

стропил и балок. Так что перекрытие – единая плита-мембрана.

Однако как знать, будь в достатке финансов, будь технологии нынешние, и стала бы мембрана прозрачной линзой спаренных цилиндров-телескопов. Ведь было дело – со временем потолок несколько провис, но Мельников, похоже, был тому только рад и запретил его выпрямлять: выгнутый в виде линзы потолок лучше улавливает свет, отражая его вниз.

Исходно Дом отказался от статуса убежища, приняв храмовую общительность с духовной ипостасью бытия. Отсюда его привечающая просветленность. Он встречает всякого с Кривоарбатского переулка торжественной симметричностью композиции. В центре – единственный вход, словно приглашающие уста. Через переносицу проема – два крупных прямоугольных окна, открыто смотрящие в глаза входящим. Основная плоскость фасада – огромное окно-экран, протянувшееся на всю высоту второго этажа. Открытая душа Дома, увеченная выпуклой надписью, чья именно она. Видимо, единственное тогда поименованное сооружение для сольной Жизни человека. (Мавзолей, понятно, не в счет).

«Не вперекор и не в угоду укладу, составившему общую одинаковую жизнь для всех, я создал в центре Москвы, лично для себя, дом с надписью: "КОНСТАНТИН МЕЛЬНИКОВ АРХИТЕКТОР", настойчиво оповещающий о высоком значении каждого из нас».

«Люблю личность, уважаю личность и услаждаю личность».

…Ныне уже, пожалуй, невозможно, подсчитать, сколько могло быть окон у Дома. Называется не одна сотня. Большинство из них замурованы как самобытный задел на будущее. И как провокатор нашего воображения. Кажется, стены есть только для того, дабы дать жизнь окнам. Царство окон. Но и они нужны Ему также не обыкновенным атрибутом, но символом вселенского единения. Ибо каждое из них всевидящее Око.

Око в радостном покое
Отдыхает, как Луна;
Сердце ж алчет части равной
В тайне звезд и в тайне дна:
Пламенеет, и пророчит,
И за вечною чертой
Новый мир увидеть хочет
С искупленной Красотой.

В. Иванов. Звездное небо

Окна перекликаются друг с другом необычными переплетами, ибо они меняются от яруса к ярусу. В гостиной с большим окном-экраном как бы случайно соседствует малое окошко. Изначально его и в помыслах не было. Но как-то Мастер заметил, что сквозь этот просвет, любопытствуя, специально изогнувшись из-за соседнего высокого здания, заглядывает единственная дневная звезда по имени Солнце, Сему Мастер был благодарственно рад. А чтобы светило впредь не искало свое окно среди многих остальных, оно единственное обрело восьмиугольное очертание. Мастерская же удостоена созвездием, образующим сложный орнаментальный рисунок, заботливо обнимающим ее по всему периметру от пола до потолка и так, что коварной для художника тени не находится места.

При этой уникальной образности удивляешься, насколько Дом удобен и рационален, но особой, поэтической рациональностью. Он пронизан лучистой энергией, глубоко дышит ей, словно живое существо. И ведет вдохновенную беседу всеми фибрами своей самобытной души. О благодати общения – в гостиной. О торжестве Творчества – в мастерской. О волшебных сонных грезах – в спальне.

Посреди «бучи боевой и кипучей» Мастер не скрывал, что сон для него был неким волшебством, и непреходяще было убеждение, что цилиндрическая форма спальни наиболее благодатна для него. Правда, вразумительно не объяснял – почему? Ибо не только физиологические потребности удовлетворяет он. Несмотря на насмешки коллег, Мастер создает грандиозный проект «Зеленый город», обширное пространство для увеселений и отдыха, концентрически, как у Атлантиды Платона, окольцовывающие главный храм – «Институт изменений вида человека». И все это архитектурное событие исключительно для сна и прежде всего огромные цилиндрические спальные корпуса, что также образуют кольцо.

Борьба за Свое. *«Величие искусства Архитектуры не в высоте сооружений и не в ширине, и вообще не в каких-либо размерах, претворять нежные грезы в мощную действительность – это и есть профессия архитектора».*

«Творчество там, где можно сказать – ЭТО МОЕ».

Послушные и воинствующие апологеты пролеткультовской архитектуры, которые нашлись сразу и во множестве, такое не могли простить, преуспевая друг перед другом в унижающих упреках и клеймящих обвинениях. И все относительно «погони за эксцентрической конструкцией», создания «жилой буржуазной ячейки», пропаганды «враждебных классовых черт» и «игры «чистых» конструкций, идейно

выхолощенной и тем самым толкающей к формалистски-эстетическому созерцанию». В итоге по тем временам отделался вполне безобидным вердиктом: формалист, западник. А могли бы приписать и кантовский мистицизм, и декаданскую достоевщину, и реакционный фрейдизм с его снотолкованиями, и надменный персонализм, наконец, обозвать французским шпионом… Может, спасительной индульгенцией послужил культовый саркофаг?

Спустя три года после появления Дома народа в 1932 году, стали образовываться творческие союзы. Мастер уже вовсе не жалуемый официозом, тем не менее, не ринулся в Союз архитекторов, где ребром ставился вопрос: с кем вы, мастера архитектуры? А это подразумевало: кто не с нами, тот против нас, всего народа. Так отказ Мастера был воспринят вопиющим вызовом. Месть и наказание последовали изощреннее средневекового аутодафе и вполне апробированные на тех, кому не страшны физические издевательства – забвение и лишения претворять свои замыслы. Последовали безденежье, примитивная нищета, но только не духа, который оставался истово молодым и для него деконструктивное новаторство пролетарского прагматизма представал всего лишь разновидностью искони ветхой затеи испробовать алгеброй гармонию. В сердце своем Мастер признается, подобно Алексею Карамазову, что этот якобы моложавый и многообещающий «старец» при всем к нему уважении умер для него навсегда. И он, не задумываясь, кинулся из этой бесполезной «кельи». «Полная восторгом душа его жаждала свободы, места, широты. Над ним широко, необозримо опрокинулся небесный купол, полный тихих сияющих звезд. С зенита до горизонта двоился еще неясный Млечный Путь. Свежая и тихая до неподвижности ночь облегала землю. Белые башни и золотые главы собора сверкали на яхонтовом небе… Тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась со звездною...». После такого, сродни кантовскому откровению пришло вдохновляющее чувство, что он перестал быть «слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом...» [8].

Правда, у Архитектора имелось свое «ристалище», свое уникальное «оружие» – Закон Красоты и Морали. И его воплощение – Свой Дом, следующий по звездному пути ввысь. Туда он устремляется искони безупречно белыми башнями и лестницей, которая набирала вертикальную скорость по мере подъема, начавшись прямым маршем и переходя затем в винтовую. Он пронзал даже не этажи, которые было трудно сосчитать, но скорее уровни, степени восхождения, которое «завершается» верхней террасой огражденной от суеты мирской глухим парапетом. Выход в открытый Космос и приглашение его к себе. Так звезды со Звездою говорят. В живом звуке Тишины, в медитацию, завлекающую в благоуханье образов.

Призвание – гений. Откуда у урожденного пролетария столь истинно внешность, манеры, образ мыслей?! Мастер понимал, что Он гений и принимал, выпестовывал его в себе и тяготился им.

…Так гений радостно трепещет,
Свое величье познает,
Когда пред ним гремит и блещет
Иного гения полет…
Н.М. Языков. Гений

Посему гениальность Мастера отнюдь не кичилась интеллектуальным превосходством, не давила харизмой вождей. Он – «гениус лока», гений сокровенного Места, Дома. Он предстатель и подзащитный Архитектуры.

«Она одна в грозной обнаженности, на глазах тысячелетий властно звучит каменным языком гения. Вы думаете, что я считаю себя гениальным? Нет, я – архитектор, и это то же самое».

Посему-то он в истом предназначении своем одарен подбирать ключи в ее заповедные таинства.

«Чудное изяществ, излучает великое искусство архитектуры, золотыми ключами открывается дивная тайна его очарования».

Посему и Дом магическим образом был и многолюдным храмом, и келью отшельника, и многобойничной крепостью, державшей круговую оборону от пошлости и клеветы, но тюрьмой, как надеялись некоторые – никогда. Ведь Мастер не одинок, он наедине со всеми. Со всеми своими переживаниями и мечтами. И пока он жив, он всегда находит внимательного собеседника в своем Доме, который не перестает подвигать вопрошания: *«Почему же мои работы возбуждают столь сильное любопытство, граничащее с тревогой? Какая причина заставляет их резко выделяться среди других?..»*

Мастер вынуждено молчит, но глаголет Дом его, *«что соло личности, гордо звучит в гуле и грохоте нестройных громад столицы и, будто суверенная единица, настраивает с волевой напряженностью ощущать пульс современности».* Он заставляет признаться в главном: *«Я знаю: я призван в текущем веке восстановить выродившееся чутье и вновь*

говорить полной речью архитектурного языка». И так с благодарностью принять типичную участь «пророка в своем отечестве». Но и счастливую судьбу тоже – помазанника Красоты.

«Свержение, отлучение, забвение, но, может, все это и было дымом, ничего не значащим и совсем ненужным?..». Покаяться, но в чем? Неужели «звездный час» позади?.. Здесь вновь начинает солировать Дом, раскрывая за этим едким дымом чистое звездное небо и звездное Время.

«Необщительная общительность» – знаменитый оксюморон, (от греч. *oxymōron* – остроумно-глупое), созданный Кантом, вполне подходит и Мастеру. Хотя он, пожалуй, согласился бы и со многими другими: Прославленный изгой. Без вины виноватый. Счастливый страдалец. Богатый бедняк. Обыкновенный гений. Поверженный победитель. Свободный узник. Кроткий бунтарь…

Все это относится и к Дому, что есть не отчаянный голос вопиющего в пустыне, но соло *полной речью и полной музыкой архитектурного языка.* В соответствии с ним в гостиную водрузилось пианино, приглашая всякого паломника Дома музицировать нотными звуками, голосом, жестами, взглядами, мыслями…

Дом высился, как каланча.
По тесной лестнице угольной
Несли рояль два силача,
Как колокол на колокольню.

И вот в гостиной инструмент,
И город в свисте, шуме, гаме,
Как под водой на дне легенд,
Внизу остался под ногами.

Жилец шестого этажа
На землю посмотрел с балкона,
Как бы ее в руках держа
И ею властвуя законно.

Вернувшись внутрь, он заиграл
Не чью-нибудь чужую пьесу,
Но собственную мысль, хорал,
Гуденье мессы, шелест леса.

Раскат импровизаций нес
Ночь, пламя, гром пожарных бочек,
Бульвар под ливнем, стук колес,
Жизнь улиц, участь одиночек.

Б. Пастернак. Музыка

Неутаиваемая тайна. Ныне все в Доме уже вымерено вдоль и поперек, внизу и вверх и обратно, просмотрено и прощупано, описано и переписано все его содержимое… Но остается дивная Тайна его очарования, благоговейная тайна законотворческих для души звезд. Ее Мастер доверял лишь своей евангелической книге, хотя и в ней Тайна бережет себя.

«Творчество – тайна, и как бы красноречиво мы ее ни объясняли, она не объяснится и навсегда останется тайной, к нашему счастью».

И он осчастливленный верой, «все более сильным удивлением и благоговением» садился в кресло своей мастерской и окунался в пророческий сон безбрежной и бездонной небесной ванны.

«И я верю, что я не так уж далек от правды со своим проектом, что скоро к науке с техникой придут на помощь поэт и музыкант и завершат мою мечту построить СОНную СОНату».

Дом же любовно и трепетно накрывал их обоих волшебным без глухой подкладки и излишней мишуры, но покрывалом, инкрустированным созвездиями.

Двое любовников Кривоарбатских.
Двойною башенкой слились в объятьях.
Плащом покрытые ромбовидным.
Не реагируя на брань обидную.

А. Вознесенский. Старый особняк

Неизъяснимым образом неугасимые шестиконечные звезды пленяют, вбирая мистику всех шести направлений нашего возможного движения, сливая в единый поток трехмерные пространство и время. Это и есть его бесконечно звездное Время, когда нет ни «прошлого», ни «будущего», разве что миг в объятиях вечности – Мгновечность.

Заключение. Так зримо-незримо отрицался еще до игемонства, владычества в умах технократического слогана, отстаиваемого «Афинской хартией» Всемирного союза архитекторов (1933): «Дом – машина для жилья» (Ле Корбюзье). И предлагался Дом для души как предтеча слогана, провозглашенного на рубеже тысячелетий «Пекинской хартией» (2000): «Место с душой».

Сия «душевность» предполагает реабилитацию не просто художественной выразительности произведениям архитектуры, но искони гуманистического предназначения всего миропреобразующего творчества, которое зиждется на экзистенциальном феномене Человека с его изродным желанием счастья. А оно, как выяснилось, отнюдь не сводится к бытовизму «квартирного вопроса» и «доступного жилья». Потому комфорт и удобство всецело подпадают под моральный закон,

который ныне признан даже современным, постклассическим естествознанием [9].

И это закономерно, поскольку пророк в своем отечестве – Архитектуре, как и подобает ему, не отказывается, но обретает, знаменуя становление постклассической теории архитектуры, где «объективные» культурно-исторические процессы преломляются в «субъективности» художественной самореализации. Иными словами, парадигматический переход от бесстрастной прозы исчисления и описания к трепетной поэтике сопереживания и сочувствования, от формалистической компарации к символической интерпретации, от поверхностных схем к глубинной герменевтике [10]. Она позволяет понять автора, через его творения, и наоборот, словно воплощая благодатную мудрость древних: «Не по дому следует почитать хозяина, а дом по хозяину» (Цицерон).

И все это закономерно осуществляется в контексте социокультурной и художественной динамики, в синергии личностного повседневного поведения и философии бытия, в реновации мифопоэтических субъектно-субъектных отношений, когда Свой Дом становится Домом каждого. Когда архитектура Своей жизни обращается жизнью архитектуры для Всех. И только тогда на нем подобает удовлетворенно написать: Domus propria – domus optĭma. (Свой дом самый лучший). Ведь он уважает и услаждает личность, бытийствовать, в соответствии истово действительной психологии, то есть не форм, но проявлений, событий, до конца необъяснимых феноменов, дабы значения, которыми мы наделяем архитектурные реалии и фантомы, были яркими, жизненными. А информация, которую мы из них вычитываем, – существенной, преисполненной неисчерпаемого смысла и вольного морального законопослушания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тасалов, В.И. Очерк эстетических идей архитектуры капиталистического общества / В.И. Тасалов. – М.: Наука, 1979. – 335 с.

2. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – Петрополис, 1998. – 432 с.

3. Шпенглер, О. Закат Европы / О. Шпенглер. – Новосибирск: Наука, 1993. – 595 с.

4. Фремптон, К. Современная архитектура. Критический взгляд на историю развития / К. Фремптон. – М.: Стройиздат, 1990. – 388 с.

5. Мельников, К.С. Архитектура моей жизни. Творческая концепция. Творческая практика / К.С. Мельников. – М.: Искусство, 1985. – 311 с.

6. Кант, И. Сочинения: в 6 т. – М.: Мысль, 1963–1966.

7. Хан-Магомедов, С.О. К. Мельников / С.О. Хан-Магомедов. – М.: Стройиздат, 1990. – 296 с.

8. Достоевский, Ф.М. Братья Карамазовы / Ф.М. Достоевский // Собр соч.: в 15 т. / Ф.М. Достоевский. – Л.: Наука, 1991. – Т. 9.

9. Аршинов, В.И. Синергетика как феномен постнеклассической науки / В.И. Аршинов; РАН, Ин-т философии. – М.: ИФ-РАН, 1999. – 203 с.

10. Морозов, И.В. Герменевтика зодчества / И.В. Морозов. – Минск: Стринко, 2009. – 352 с.

Поступила в редакцию 26.12.2019

УДК 7.038.6:304:316.42

Разрушение символов культуры как проявление регресса истории

Слемнев М.А., Табачков А.С.
Учреждение образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова», Витебск

В статье предпринята попытка социально-философского осмысления популярного в постмодернистской среде интерпретационного насилия над символически значимыми произведениями культуры с привлечением, в частности, контекста личной жизни и гипотетических психолого-физиологических особенностей их авторов. Рассматривается влияние исторического регресса на возникновение подобной тенденции. Выявляются духовно-нравственные последствия разложения культурно значимых символов, в основе которых лежат классические эйдосы добра, красоты, любви, справедливости, обсужден феномен их семантической сопротивляемости деструктивному социокультурному воздействию. Раскрыта роль литературно-художественных символов для прогрессивного развития социума.

Ключевые слова: *символ, культура, исторический регресс, фрейдистская критика литературы.*

(Искусство и культура. – 2020. – № 1(37). – С. 59–64)

Destruction of Symbols of Culture as a Manifestation of the Regress of History

Slemnev M.A., Tabachkov A.S.
Educational Establishment "Vitebsk State P.M. Masherov University", Vitebsk

An attempt is made in the article of social and philosophic understanding of the popular in the post Modern environment interpretational violence over symbolically significant works of culture with the application of the context of private life and hypothetical psychological and physiological features of their authors. The impact of historical regress on the emergence of such tendency is considered. Spiritual and moral consequences of the decay of culturally significant symbols in the basis of which are classical aidoses of good, beauty, love, justice are identified. The phenomenon of their semantic resistance to destructive social and cultural impact is discussed. The role of literary and art symbols in the progressive development of the society is revealed.

Key words: *symbol, culture, historical regress, Freud critics of literature.*

(Art and Cultur. – 2020. – № 1(37). – P. 59–64)

Любая эпоха выражает себя не только во вновь созданных в ее время произведениях, но и своим деятельным отношением к созданному ранее, до нее. В этом, разумеется, и состоит во многом историзм культуры и одно из важнейших свойств самой истории. Традиционное общество, как известно, подверглось двум модернизациям: индустриальной и постиндустриальной, информационной. Последняя породила множество антропологических вызовов и угроз, которые представляют чрезвычайную опасность для будущего культуры. В первую очередь, это связано с реальной возможностью разрушения ее духовно-значимых символов. Дело в том, что с крахом «Великого Красного проекта» потерпели временную, будем надеяться, неудачу много веков вызревавшие попытки радикального нравственного и политико-экономического переустройства общества. Более того, из-за страшных жертв борьбы за и против него, иных, но также прямо или косвенно связанных с этим трагическим событием, цивилизация, по крайней мере, по положению на сегодня, лишилась Немецкого и Русского и, уже в нынешнее безвременье, по уходу последних его и человечества крупных мыслителей, почти лишилась и Французского – как голосов в не столь уж и многоголосом, как в лучших их побуждениях, вероятно, представляется

Адрес для корреспонденции: mihail_slemnev@mail.ru – М.А. Слемнев

сторонникам «мультикультурализма», хоре человеческой культуры, а значит и в высокой, самой концентрированно-содержательной составляющей исторического бытия. Естественно, мы говорим сейчас не о чем-то узко-национальном или языковом – если сегодня произнося, например, «Германия» мы можем из относительно современного вспомнить разве что спорные атональные эксперименты Штокхаузена в музыке и наивнейшее «общество горизонтальных связей» Хабермаса в философии, то это беда наша общая, а не только немцев.

При этом кризис создания нового качественного, эйдетического содержания истории сопровождается попытками разрушения, деградационной репрезентации уже имеющегося, о которых, собственно и пойдет речь в данной работе. Но, к несчастью врагов истории, действительных, не эзотерических врагов человеческого рода, сказано, сделано вышеупомянутыми совокупными титанами было слишком многое. Это сказанное и сделанное, сконцентрированное, в том числе, в персоналиях-символах великих литературных произведений, навсегда добавилось к населению мира людей в его не демографическом, но онтологически-действительном измерении.

Цель исследования – раскрыть особенности негативного воздействия регрессирующей постиндустриальной цивилизации на символическое основание классической культуры.

Онто-историческая природа персонифицированных символов культуры. Чтобы понять происходящее, мы, прежде всего, должны ответить на следующий вопрос: кто такие герои большого искусства и их неизбежно героизированные создатели – не в свете частных подходов критики, но по отношению к самому историческому бытию, – и какова их роль, таким образом, онтологически, трактуемой истории?

Хайдеггер определял язык как «дом бытия» и считал, что дом этот стоит усилиями «мыслителей и поэтов» [1, с. 192]. Но их – мы будем говорить здесь преимущественно о последних – работа с так вот предельно понимаемым языком в культурно-исторической реальности во многом осуществляется через посредство творчеством рожденных персонажей. Реальность людей вполне закономерно и ожидаемо восприимчива к себе подобному и так склонна опыт бытия оформлять – и в восприятии, и в расчете на него производимом творческом усилии; так обстоят дела от Гомера, от диалогов Платона и Библии начиная.

В плане онтологическом, действительно важному идеальному закономерно свойственна такая форма символически-персонального пребывания, это его устойчивая самобытная инстанциация в культурной истории; эта форма, так сказать, естественна, ибо повторяет самого человека, это аналог его в идеальном плане культуры, в местности романов и повестей. Быть может, корректнее даже выразиться так: эта форма одинаково свойственна им обоим.

Формально и функционально герой культуры вызван к бытию и в нем поддерживается той же онто-логикой, что и человек – живой, исторический и культурно полноценный человек – в существовании непосредственно реальном. Отсюда и сила воздействия, и важность этих идеальных бытийно-родственных созданий, бессмертных реальной жизни в культуре и истории. Это так по тем же причинам, по которым человек, взятый в полной его реальности, собран в фокус не только общественных, но и бытийных, бытийно-исторических отношений.

Но это было бы – и так бывает в неудачах искусства – созданием никому не нужных нарративных големов, не будь эти создания, когда они действительно удаются, символическими – в том, в частности, самом простом и ясном смысле, в котором трактовал словесный символ В. Соловьев: «Знак, совмещающий в себе наличную единичность со всеобщим значением» [2, с. 810–811]. Имеется множество и иных дефиниций символа, но этого вопроса мы здесь касаться не будем.

Немногочисленная армия подлинных героев культуры и их героизированных авторов представляет всех нас, и живых, и мертвых. Это – перманентная часть населения исторической Земли, с немалыми культурно-политическими, идеологическими полномочиями. В развитых, образованных обществах они не только существуют, но и являются прямыми оппонентами фигурам антиисторической, антикультурной политики и их медийным личинам [3, с. 265–286].

При любом отношении к блумовскому сравнению Гамлета и Христа [4] абсолютно неоспорима продемонстрированная им роль великих персонажей литературы в жизни людей – это действительно их герои в значении мифическом, если угодно, мифоонтологическом: они созданные гением авторов бессмертные существа реально религиозной природы, возможные без грана суеверной эзотерики и требующие не столько веры, сколько понимания, сочувствия и ума и с тем требующие от человека быть собственно человеком.

Все, что для упрочнения своей власти хочет сделать человека слабее, будет, в том

числе и через обсуждаемые здесь низкие кощунства, атаковать этот бессмертный легион. Глобалистская правая антиутопия, тиранические режимы, периферийные по отношению к ней, хотя и кажущему вавилонские трещины, но все еще продолжающемуся темному строительству, все они посредством различных способов пытаются и будут пытаться разделить угнетаемых смертных и их героев, будут стремиться к де-историзации исторического человека с этой, содержательной, стороны. Не без оснований, увы, считая себя сейчас полноправным цензором и даже предвосхищающим режиссером событий истории [5, с. 37–45], всемирный позднекапиталистический режим вполне в русле этого полагает себя и редактором культуры.

Но герои культуры – бессмертны, и в иные моменты всеобщей растерянности, слабости смертных, только они и стоят за нее. Поэтому антикультура, а без нее немыслима антиистория и эффективное действие ее регрессивных сил, и пытается дискредитировать то, что убить она не может.

Эти герои и сами великие литературы содержат в себе залог неотменимости и действенности культурно-исторического развития человечества, при полноценном возобновлении которого неотвратимость его они как раз и обеспечат, для угнетателей такого рода скоро не станет места.

Понятно, что описываемое – часть общей превентивной обороны реакционного позднекапиталистического порядка. И если в развитии экономическом он может – воспользовавшись, к примеру, так называемым всемирным потеплением, возникшим, если до конца додумывать эту концепцию, из-за его же безжалостно-бессмысленной круговерти производства и потребления, выноса промышленности в не слишком заботящиеся о подобных вещах места и бездумной автомобилизации обывателя – «заморозить» развитие, сделать доступ к нему выдаваемой его глобальными институциями привилегией, то в культуре он вынужден что-то делать с тем, что уже есть и так или иначе действует – и с тем, что уже как минимум второй век плохо совместимо с его собственным существованием.

Иногда кажется, что глубоко вниз от поверхностных страт крикливой и лицемерной политики, атавистической риторики военных доктрин и нехитрой логики преуготавливаемых конфликтов, пустых и очевидно противоречащих истине выступлений помпезных экономических и литературно-критических изданий есть, возможно, нечто, что понимает историю реалистично и верно, пусть и с обратным практическим знаком. И там знают, что опекаемый ими порядок, оставленный на волю естественного хода истории, в свободной культуре – обязательно погибнет, что он, собственно, уже мертв.

Вследствие давних традиций выстраивания аргументации и слишком буквального следования завету Оккама, философскому размышлению часто свойственно скатываться к чрезмерному упрощению, к сильной редукции ради ясности показываемого, и тогда идут в ход «плоскость», «план», «точка» геометрии или, к примеру, «фокус» оптики, избежать которого не смогли здесь и мы.

Стараясь учесть вышеназванное, скажем, что персонажи великих произведений – не менее, чем символические существа, созданные собственной, их образующей и содержательно и репрезентативно достаточной реальностью соответствующих литературно-художественных текстов – реальностью, актуализируемой живым и имеющим действительные следствия далеко за пределами этого восприятием культурного и историчного реципиента.

И при всех понятных особенностях их данности, мы не больше, но меньше, пожалуй, способны получить от Других – живых других людей «настоящей» реальности, – чем от этих символических существ, очищенных в их сути генерализирующими идеализациями гениальных авторов.

И это «мы» здесь – далеко не в индивидуально-личном качестве, это действительное «мы» коллективного, в различных поколениях знакомства многих с одним и тем же персонажем, сим сказанным через собственно себя и судьбу в сюжете. Речь о неком стереоэкзистентном умножении индивидуального существования культурного человека, одновременно стирающем, в силу общезначимости, общеизвестности персонажей великих произведений, границу индивидуального и социального бытия.

Неофрейдистские экскурсы в художественно-символические миры прошлого. При осмысленном обращении к художественному произведению мы явно или неявно проецируем собственную экзистенцию на мерцающие символические структуры. И если текст понят, то человек увидел в нем свой собственный духовный мир. В философском смысле школьный вопрос «О чем данное произведение?» следует признать риторическим: оно говорит о каждом, кто к нему обратился. В итоге при создании образа художественного объекта неожиданно возникает образ самого субъекта. Функции субъекта могут успешно выполнять не только конкретные индивиды, но и

соответствующие социальные группы и даже историческая эпоха в целом. Это, допустим, ярко обнаруживается при постмодернистских актах насилия над шедеврами мировой культуры с позиций вульгаризированного фрейдизма. Самопрезентация удручающих особенностей интеллектуального климата больного информационного общества здесь налицо. В содержательно-смысловом плане такая интерпретационная рефлексия не угрожает ни самим произведениям, ни тем более их великим творцам. А вот в нравственном – дурно пахнет. Опубликованные часто престижнейшими университетскими издательствами опусы, к примеру англоязычных, писательниц о якобы всецело объясняющей особенности его творчества гомосексуальностью Шекспира [6] или обусловившем недостатки эпистемологии и эстетической теории Канта незнакомстве, по мнению автора, немецкого мыслителя с радостями плотской любви [7], как и появившиеся позже их постсоветские подобия (с гомосексуальным Онегиным, «обсуждением» перипетий личной жизни Чайковского и прочим подобным, не заслуживающим, как говаривал в таких случаях Фейербах, не только опровержения, но даже упоминания), не перестают быть написанной несколько иным языком бульварщиной самого низкого толка, трудно представимой на самом деле в мире знакомым со сделанным Элиотом или Бахтиным.

Происходя, по-видимому, от так называемой фрейдистской критики искусства, эти работы и к самому фрейдизму имеют, скорее, поверхностное родство – в конце концов они заняты ведь не изучением человеческой сексуальности как таковой, ее собственно психологических и психопатологических аспектов; они профанируют и суть аутентичного фрейдизма. И надо ли говорить, что действительный эрос великой литературы, та же глубокая, часто дикая и грубая чувственность героев Шекспира, о которой знают все знакомые с его творчеством не по переводам и школьным адаптациям и которая и составляет тот непередаваемый контраст высокому, столь характерный для его произведений, конечно же, остается недоступной для подобных, на уровне мещанской сплетни, попыток псевдоинтерпретации.

Этот, если можно так выразиться в данном случае, род критики в своем генезисе связан с характерной для нынешней американской политической и культурной жизни так называемой «identitypolitics», якобы антирасистской и антисексистской, – той самой, что бесконечно говорит о «diversity», подвергает гротескному остракизму то, что в ее нехитрых терминах проходит как «культурные привилегии белых», «господство мужчин», – но на самом деле занятой, разумеется, старым и недобрым «разделяй и властвуй», отвлекающим от действительных политических и социально-экономических проблем, а также активной девальвацией исторического культурного достояния, всегда чреватого возможностью нежелательного развития сознательности и солидарности у не имеющих власти классов.

Весь этот комплекс манипулятивных политических практик и их обосновывающих нарративов, включая отвечающий здесь за организацию соответствующей репрезентации культурной истории «мультикультурализм», по сути своей характерен, прежде всего, именно американскому обществу, основан на страшных родовых травмах его колониального происхождения, и то, что нелепый политический вассалитет США пробует напрямую перенять эти примитивные методики и применить их в Европе, причем едва ли не поощряя известные миграционные кризисы последних лет – для более полного соответствия реальности и, так сказать, идеологии – отнюдь не делает их имеющими всемирно-историческое значение.

Но наша задача здесь, конечно, не в том, чтобы обсуждать особенности этих работ или частности политического контекста их возникновения. Важно попытаться понять, почему и зачем они вообще есть и что они говорят – не о том, о чем нелепо кощунствуя и сплетничая они пытаются сказать, но что самим фактом своего наличия они говорят о нас, нашем времени и его судьбе. Создается впечатление, что современный «цивилизованный» человек ведет себя как обезумевший дикарь, который умышленно уничтожает ставшие, по сути, сакральными многие нравственные, эстетические и иные табу. Разрушается классический брак и семья, легализуется т.н. «третий пол», утраиваются шумные гей-парады, новобрачные демонстративно подъезжают на венчание в храм на катафалке и т.д. Что касается отношения к классическому искусству, то принцип здесь такой: мы знаем, что разложились, но своим разложением разложим и художественно-символические авторитеты прошлого, и их создателей.

Семантическое сопротивление символов культуры интерпретационному произволу. Символические существа, созданные идеальной реальностью своих произведений, ею же и защищены от недолжных, в том числе, идеологически регрессивных, перетолкований – не представить ведь без абсурда, без ухода в шизофреническое, в правом «рыночном» или клерикалистском ключе героев Ильфа и

Петрова, не переделать националистически, шовинистически хемингуэевского Джордана; отсюда и описываемый здесь, вне поля правил критики, действительно «ниже пояса» и заранее, конечно же, проигрышный способ атаки на культурно и исторически значимых персонажей литературы.

В состоявшемся произведении культуры существуют защитные механизмы, которые не допускают волюнтаристского вмешательства в его естественное, онтологическое социокультурное развитие. Ими являются символические основания авторского текста. Несмотря на свою неопределенность, размытость границ, символ является устойчивой, «упрямой вещью». В отличие от художественных тропов данный конструкт не так-то просто (равно как и устоявшееся научное понятие) сдвинуть с места. Безусловно, временно деформировать, а то и вовсе извратить исходные матричные семантические структуры можно, хотя такое занятие далеко не безвредно. Подвергнутый искусственному разложению символ отравляет окружающее культурное пространство, а вместе с ним и сознание людей. Но если речь идет об инвариантах духовно-нравственного бытия, то они так же, как и рукописи, «не горят». Более того, не только превратно изменить, но и даже по произволу изъять из культурного обращения значимое произведение оказывается подчас не под силу самым мощным силам идеологического контроля тоталитарного общества. Например, литературные цензоры национал-социалистической Германии так и не смогли убрать стихотворения Гейне (этнического еврея) из школьных учебников и программ. Единственное, что они сумели сделать, это скрыть фамилию автора, вследствие чего его стихи печатались в то время под рубрикой «народные» [8, с. 100].

Возьмемся сказать, что предусловием действительно демократического прогрессивного порядка обязательно должен быть некий общий демогностический базис, совместное знание бытия и как в нем быть, – базис знания, вбирающего содержательным образом важнейшее из уже созданного и состоявшегося, причем, насколько на данный момент развития это возможно, истинным образом и без примитивно идеологизирующих искажений.

Именно через это лежит путь к гностической исторической когезии социокультурного феномена, и это она, а не язык как таковой или расхоже толкуемая общая культура, делает общество единством, способным к самостоятельному существованию в истории, к суверенному взаимодействию с другими подобными сущностями и к противостоянию внутренней узурпации.

Персонажи великих произведений становятся идеальными индивидуальными концентраторами содержательного историзма общества, сохраняющими смыслы времени, но ходу его – в значении негативном, в значении устаревания и забвения, – не подвластными.

Наличие в социально жизненном художественном символе экзистенциальной составляющей общечеловеческого звучания наделяет его, если воспользоваться выражением К. Леви-Стросса, «кристаллической упругостью», способностью противостоять разрушающему давлению времени. В этом отношении те художественные символы, которые «высветили» момент вечного и универсального в преходящем и текучем являются атемпоральными сущностями. Историческое время не накладывает на них печать архаики. К примеру, Дон Кихот, Ромео и Джульетта, Андрей Болконский, Анна Каренина, Наташа Ростова как и многие другие символические образы не ушли за горизонт актуального бытия. С долей некоторого максимализма можно утверждать, что удачная художественная символизация останавливает мгновение, делает преходящее вечным и как бы инкорпорирует содержательную сторону времени.

Семантическая устойчивость художественных символов не означает, что они функционируют и развиваются без каких бы то ни было содержательных изменений. Постоянным остается лишь их концептуальный стержень (если, конечно, не подвергать его умышленному разрушению). Но эта семантическая константа в исторической динамике культуры имеет тенденцию к обрастанию дополнительными смыслами. Причем некоторые, так сказать, преждевременно созданные символические структуры, которые не были востребованы своей эпохой, или оказались забытыми и потерянными, в новой историко-культурной ситуации актуализируются и превращаются в прецедентные тексты [8, с. 100–101]. Подобная живучесть культурно значимых символов является эффективным средством защиты общества от нравственной деградации и угрозы разрыва духовной связи времен [9, с. 95].

Содержательную галерею портретов история «пишет» как бы сама себе, а затем написанное сама и «читает». Так персонально идеализируется лишь то, что по неведомым и, видимо, по-своему развивающимся правилам признается культурной историей своим и вписывается в ее предельный, уже не только символический, но напрямую эйдетический

язык, в физиогномику того народа соединяющих события и судьбы идеальностей, чью уже историософскую и космогоническую драму история как сверхпроизведение реальности содержит и через образы которой она и становится общей семьей любого культурного, исторического человека.

В лице этого народа идеальностей, народ реальности, культурное человечество в целом обретают сложный символ самих себя, преображающе-поддерживающее зеркало, возобновляемое и длящееся самоотражение, в котором только и делает социокультурную сущность собственно феноменом исторического бытия, в онтологическом значении этого понятия последнее дается отнюдь не эфемерным отсветом повседневности.

И, минуя зеркало, избавляясь от всяческих сведений к чрезмерной простоте, скажем следующее: каждый из этих героев является лицом, возвращающим взгляд, нашей же, но от случайного и проходяще-временного очищенной парсуной; отсюда ведь, по неслучайному языковому совпадению, и персонаж как таковой.

Прервать реалистичное волшебство этого во времени все возрастающего самопонимания и стремится любой «деградационный порядок», но он в этом великом vis-a-vis не больше, чем случайная гримаса.

Заключение. Нынешнее «сетевое общество» не склонно к порождению культурных текстов классического типа. В постмодернистском художественном дискурсе в соответствии с известной парадигмой «смерти автора» акцент делается на свободном переосмыслении художественных творений прошлого. Это сопряжено с опасностью разрушения культурно значимых символов, основанных на классических духовно-нравственных универсалиях добра, красоты, любви, справедливости. «Семантическая устойчивость» таких художественных объектов нуждается в надежной социальной поддержке. Ее в состоянии обеспечить гуманистическая модернизация информационного общества как необходимое условие направления хода социальной истории по прогрессивному руслу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хайдеггер, М. Время и бытие: статьи и выступления / М. Хайдеггер. – М.: Республика, 1993. – 447 с.

2. Соловьев, В.С. Сочинения: в 2 т. / В.С. Соловьев. – М.: Мысль, 1988. – Т. I. – 892 с.

3. Слемнев, М., Как начать возвращение к звёздам? / М. Слемнев, А. Табачков // Тэрмапілы. – Biaiystok, 2019. – № 23. – С. 265–286.

4. Bloom, H. Hamlet: Poem Unlimited / H. Bloom. – N. Y.: Riverhead Books, 2004. – 176 p.

5. Табачков, А.С. Информационное общество в контексте истории / А.С. Табачков // Вопросы философии. – М., 2014. – № 10. – С. 37–45.

6. Vendler, H. The art of Shakespeare's sonnets / H. Vendler. – Cambridge, Massachusetts; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999. – 672 p.

7. Schott, R.M. Cognition and Eros: a critique of Kantian paradigm / R.M. Schott. – Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1993. – 264 p.

8. Слемнева, И.М. Символ в генезисе и поставторском бытии литературно-художественного произведения / И.М. Слемнева / Весн. Гродзен. дзярж. ун-та імя Янкі Купалы. – 2009. – № 1(176). – С. 97–101.

9. Слемнев, М.А. Онто-историческая проекция марксизма и перспективы его теоретического развития / М.А. Слемнев, А.С. Табачков / Ученые записки УО «ВГУ имени П.М. Машерова»: сборник научных трудов. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2018. – Т. 28. – С. 93–97.

Поступила в редакцию 05.02.2020

УДК [7.071:78]:378.147.88

Музыкально-педагогический проект «Белорусский композитор Я.Е. Косолапов»

Сусед-Виличинская Ю.С.
Учреждение образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова», Витебск

Материал завершает цикл статей о витебском композиторе Я.Е. Косолапове (1934–1982), члене Союза композиторов СССР, члене правления Союза композиторов БССР. В статье изложена технология организации музыкально-педагогического проекта «Белорусский композитор Я.Е. Косолапов».

Данный проект был разработан и реализован в рамках учебной дисциплины «Музыкально-педагогическое проектирование» студентами педагогического факультета (кафедра музыки). Музыкально-педагогический проект направлен на изучение педагогического и творческого наследия композитора. Результаты выполненного проекта были изданы в виде методических рекомендаций и адресованы студентам музыкальных специальностей, учителям музыки общеобразовательных и детских школ искусств, всем интересующимся вопросами пропаганды регионального культурно-исторического наследия Витебщины.

Ключевые слова: *витебский композитор Я.Е. Косолапов, музыкальное творчество, педагогическая система, музыкально-педагогический проект.*

(Искусство и культура. – 2020. – № 1(37). – С. 65–74)

Musical and Educational Project “Belarusian Composer Ya.E. Kosolapov”

Sused-Vilichinskaya Yu.S.
Educational Establishment “Vitebsk State P.M. Masherov University”, Vitebsk

The material finishes the cycle of articles about Vitebsk composer Ya.E. Kosolapov (1934–1982), a USSR Composer Union member, member of the BSSR Composer Union Board. The article presents the technology of setting up the musical and educational project “Belarusian composer Ya.E. Kosolapov”.

The Project was elaborated and implemented within the academic course of Musical and Educational Projects by Pedagogical Faculty students (Music Department). The musical and educational Project aims at the study of the composer’s pedagogical and creative heritage. The Project findings were published as guidelines and address Music students, secondary school and art school teachers, all who are interested in the issues of propaganda of Vitebsk Region cultural and historical heritage

Key words: *Vitebsk composer Ya.E. Kosolapov, musical creativity, pedagogical system, musical and educational project.*

(Art and Cultur. – 2020. – № 1(37). – P. 65–74)

Современные исследователи используют в своем арсенале педагогическое проектирование, рассматривая его как специальное поле профессиональной деятельности для решения проблем развития образования. Разработка знаний, определяющих проектирование, опирается на основной закон организмического развития систем: каждый новый слой системы возникает на основе предшествующих как вторичный и вспомогательный, но затем становится главным, управляющим и подчиняет себе жизнь, функционирование и развитие всех других слоев системы [1, с. 324].

Рассматривая музыкально-педагогический проект «С любовью к Витебщине»[1] как систему, был определен ее структурный компонент – композиторы Витебщины. Информация о Н.Н. Устиновой (род. в 1949) и Я.Е. Косолапове (1934–1982) образовала новый слой системы и послужила основой для создания и разработки нового проекта «Витебский композитор Я.Е. Косолапов».

[1] Данный проект был разработан и реализован на педагогическом факультете ВГУ имени П.М. Машерова в 2012 году в рамках Года книги (координатор – декан педагогического факультета, кандидат педагогических наук, доцент И.А. Шарапова).

Адрес для корреспонденции: sused-v62@mail.ru – Ю.С. Сусед-Виличинская

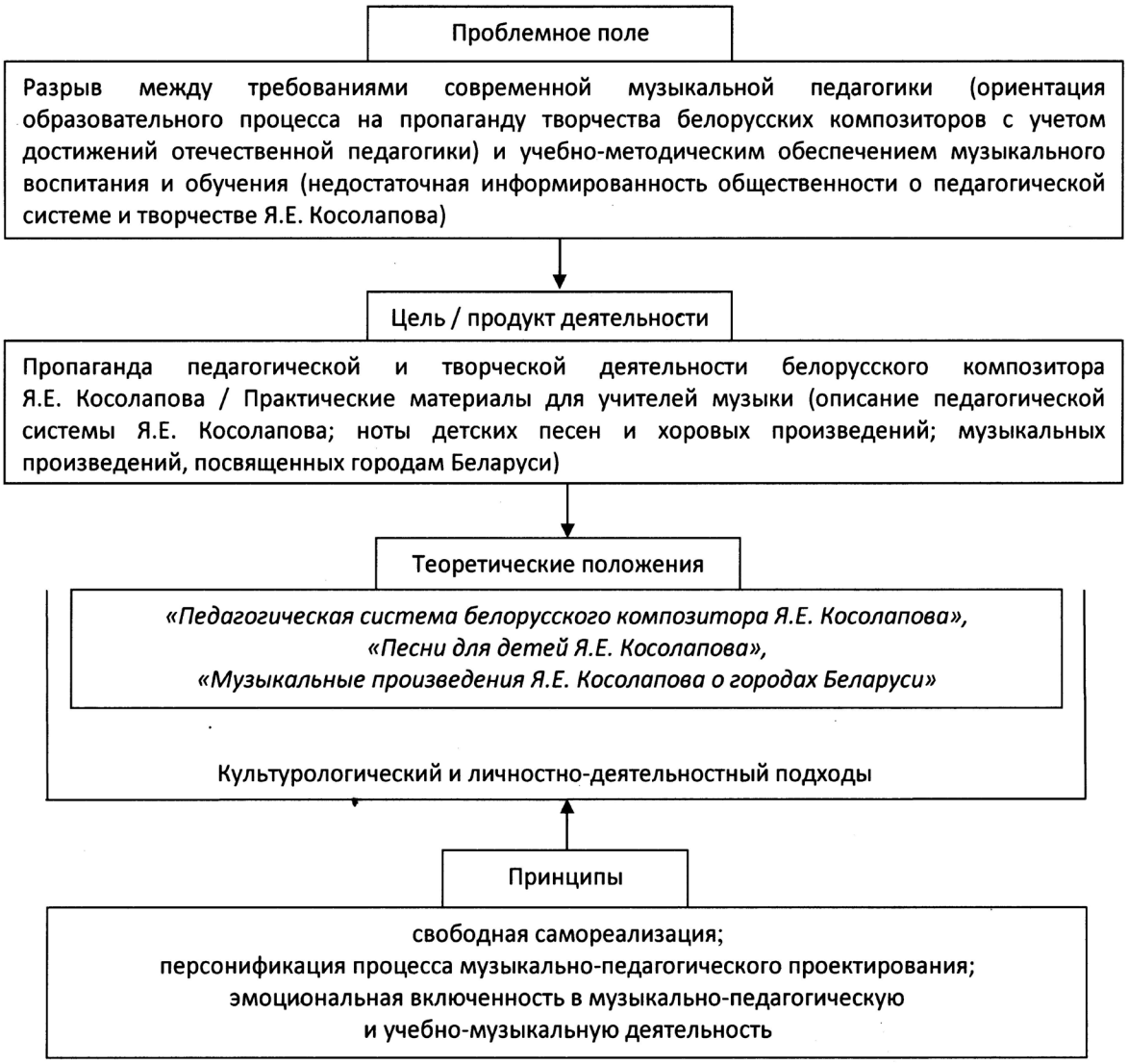


Рис. 1. ***Наполнение компонентов концептуальных оснований музыкально-педагогического проекта «Белорусский композитор Я.Е. Косолапов»***

Целью исследования является научно-педагогическое обоснование, разработка и практическая реализация музыкально-педагогического проекта «Белорусский композитор Я.Е. Косолапов».

Методологические аспекты музыкально-педагогического проекта «Белорусский композитор Я.Е. Косолапов». Как любая проектная деятельность, данный музыкально-педагогический проект предполагает наличие и фиксацию следующих компонентов: концептуальные основания, стратегическое и тактическое планирование, технологические аспекты процесса проектирования, содержание ресурсного обеспечения проекта.

Выступая как замысел преобразований, концептуальные основания предполагают анализ проблем, разрешению которых может способствовать создаваемый проект. Это составляет содержание первого проблемного блока. Определение цели, подхода, принципов, методов, методик и технологии целесообразно провести в последовательной реализации ценностного, целевого, теоретического и нормативного блоков, опираясь на разработанную Б.В. Пальчевским и Н.А. Масюковой схему составляющих концептуальной части проекта (рис. 1) с последующим развернутым и четким описанием компонентов замысла [2, с. 140].

Итак, определяющими условиями замысла преобразований являются цель деятельности (пропаганда педагогической и творческой деятельности белорусского композитора Я.Е. Косолапова) и продукт деятельности (практические материалы для учителей музыки).

Таблица 1 – **Направления деятельности координатора и участников проекта**

Координатор проекта	Участники проекта
Развитие творческого потенциала участников проекта в контексте формируемых ценностных ориентаций	Готовность к образовательной деятельности, к решению проблемных задач за счет равнопартнерских, доверительных отношений с координатором проекта и друг с другом
Создание комфортных психолого-педагогических условий для личностной самоактуализации и личностного проявления во всех ситуациях	Единство внешних и внутренних мотивов деятельности; принятие проектной цели и задач и активность их реализации
Развитие не только чувства компетентности и аффилиации как компонентов достоинства, но и чувства уверенности в себе как предпосылки к самоактуализации	

Смысловое ядро замысла составляют теоретические положения (педагогическая система витебского белорусского композитора Я.Е. Косолапова, песни для детей Я.Е. Косолапова, музыкальные произведения Я.Е. Косолапова о городах Беларуси) и принципы, конкретизирующие культурологический и личностно-деятельностный подходы как избранные основания.

Культурологический подход рассматривает культуру как совершенствование духовных и физических сил человека, т.е. процесс образования и воспитания (А.С. Зубра). Можно утверждать, что вышеуказанный подход основан на использовании в процессе обучения и воспитания опыта ребенка и его семьи, на обеспечении ведущей роли социокультурного контекста развития, активизации деятельности ребенка, освоении знаково-символической структуры деятельности своего народа, творческом характере развития.

В рамках культурологического подхода целесообразно обратить внимание на культурологическую направленность личности, рассматриваемую как интегративное личностное качество, отражающее отношение к окружающему миру, определяемое мотивами, потребностями, интересами и ценностными ориентациями [3, с. 4].

Рассматривая личностно-деятельностный подход как единство личностного и деятельностного компонентов, отметим, что первый соотносится с личностным или личностно ориентированным подходом (И.О. Якиманская, Е.В. Бондаревская, М.Н. Берулава, В.В. Сериков и др.). В центре обучения находится сам обучающийся – его мотивы, цели, его неповторимый психологический склад, т.е. ученик, студент как личность. Личностный компонент личностно-деятельностного подхода предполагает учет национальных, половозрастных, индивидуально-психологических, статусных особенностей обучающегося.

Личностно-деятельностный подход ставит в центр образовательного процесса личность обучающегося, развитие которой осуществляется в процессе выполняемой деятельности. Этот подход означает пересмотр педагогом привычных трактовок процесса обучения преимущественно как сообщения знаний, формирования умений, навыков, т.е. только как организацию усвоения учебного материала; субъектно-объектной схемы общения, взаимодействия преподавателя и студентов.

Личностно-деятельностный подход, предполагая осуществление самого процесса обучения как организацию (и управление) учебной деятельности обучающихся, означает переориентацию этого процесса на постановку и решение ими самими конкретных учебных задач (познавательных, исследовательских, преобразующих, проективных и т.д.). Естественно, что при личностно-деятельностном подходе педагогу предстоит определить номенклатуру учебных задач и действий, их иерархию, форму предъявления и организовать выполнение этих действий обучающимися при условии овладения ими ориентировочной основой и алгоритмом их выполнения [4, с. 86–87].

Личностно-деятельностный подход как основу организации проектной деятельности можно рассматривать с позиции как координатора проекта, так и его участников (табл. 1).

В качестве обобщенных представлений, конкретизирующих избранное основание, культурологический и личностно-деятельностный подходы, выступили следующие принципы: свободная самореализация, персонификация музыкально-педагогического проектирования, эмоциональная включенность в музыкально-педагогическую

Таблица 2 – **Технологическая план-карта музыкально-педагогического проекта «Белорусский композитор Я.Е. Косолапов»**

Технология			Модель снабжения	
Этап	**Временные рамки**	**Сущностная характеристика**	**Ресурсы человеческие / технические**	**Результат**
Организационный	сентябрь 2012 г.	Создание Интернет-ресурса о жизни и творчестве Я.Е. Косолапова; сканирование рукописных материалов (нотные тексты, методические разработки и т.д.) и размещение на странице открытой группы «Яков Косолапов»	Координатор проекта – кандат педагогических наук., доцент Ю.С. Сусед-Виличинская, администратор открытой группы – А.Я. Косолапов (сын композитора	Открытая группа «Яков Косолапов». – Режим доступа: http://vk.com/club34824488
Информационный	октябрь 2012 г.	Знакомство с музыкальными произведениями и педагогической системой Я.Е. Косолапова	Кандидат педагогических наук, доцент Ю.С. Сусед-Виличинская (текстовые документы: электронный и бумажный вариант)	Учебные материалы по дисциплинам «История музыки» и «Музыкально-педагогическое проектирование»
Конструктивно-деятельностный	ноябрь 2012 г. – январь 2013 г.	Набор нотного текста песен Я.Е. Косолапова с последующим размещение на сайте ВГУ. – Режим доступа: http://sdo.vsu.by/course/view.php?id=1445 (Музыкально-педагогическое проектирование для студентов дневной и заочной форм обучения)	Преподаватель И.П. Орлова / программа Finale	Создание макетного образца печатного сборника «Белорусский композитор и педагог Я.Е. Косолапов» (практические материалы в помощь учителю музыки)
Аналитический	февраль–март 2013 г.	Музыковедческий анализ песен Я.Е. Косолапова. Изучение педагогической системы Я.Е. Косолапова	Преподаватели кафедры музыки / текстовые документы (электронный и бумажный вариант)	Применение теоретических знаний в практической деятельности студентов заочной формы обучения
Практический	апрель–май 2013 г.	Выбор песни или пьесы Я.Е. Косолапова для разучивания и создания аудио- или видеозаписи	Преподаватели кафедры музыки / аудио-, видеоаппаратура	Создание базы аудио- и видеозаписей произведений Я.Е. Косолапова; размещение в открытой группе «Яков Косолапов». – Режим доступа: http://vk.com/club34824488

Окончание таблицы 2

Рефлексивно-оценочный	июнь 2013 г.	Оценка процесса реализации музыкально-педагогического проекта и его результатов; самооценка в рамках проектной деятельности, побуждающая к приобретению новых знаний; выбор музыкальных произведений для концерта, посвященного 80-летию со дня рождения Я.Е. Косолапова	Преподаватели кафедры музыки	Создание и работа экспертной группы; проведение итогового анкетирования, экспресс-опроса, обсуждение результатов; выбор музыкальных произведений Я.Е. Косолапова для солистов (вокалистов и инструменталистов) и творческих коллективов
Завершающий	сентябрь 2013 г. – апрель 2014 г.	Работа по созданию концертной программы, посвященной 80-летию со дня рождения Я.Е. Косолапова	Преподаватели кафедры информатики и кафедры музыки / PowerPoint, ProShow Producer или другая программа	Подготовка к проведению концерта, посвященного 80-летию Я.Е. Косолапова (май 2014 г.)

и учебно-музыкальную деятельность [5, с. 270–274].

Принцип свободной самореализации повышает личностную ценность процесса музыкально-педагогического проектирования. Свобода как объективная и субъективная ценность человека и человечества – основа одного из важнейших принципов деятельностного подхода. Самореализация человека в деятельности является определяющим условием его полноценного становления и развития. Этот принцип реализуется в свободе выбора музыкального произведения для набора нот и вокально-хорового анализа; свободе самовыражения в музыкально-педагогической деятельности при разучивании выбранной песни с учащимися; свободном общении с координатором и участниками проекта. Гарантия реализации данного принципа связана с формированием высокого уровня социализации у всех участников проектной деятельности.

Принцип персонификации процесса музыкально-педагогического проектирования позволяет рассматривать студента-участника проектной деятельности с позиции уникальности и неповторимости. Гарантом реализации данного принципа является адаптация методического потенциала координатора проекта для каждого участника.

Принцип эмоциональной включенности в проектную и музыкально-педагогическую деятельность предполагает поддержку профессионального интереса и работоспособности всех участников проекта. Общепризнано, что эмоция является условием активизации внимания и мышления. Осознанность обучения музыкально-педагогическому проектированию предполагает выход на более высокую ступень обобщения: нахождение в процессе проектной деятельности личностного смысла исполняемого действия, понимание целей и задач, формирование системы отношений к процессу педагогического проектирования. Реализация данного принципа гарантируется его опорой на учебно-музыкальную деятельность студента – участника проектной деятельности и музыкально-педагогическую деятельность преподавателя – координатора проекта.

Логика проектирования предусматривает разработку плана технологических характеристик и создание адекватного методического обеспечения для его реализации на основе сформулированной цели, избранного подхода и конкретизирующих его принципов. Разрабатывая технологическую план-карту, следует руководствоваться следующим теоретическим положением: «Если обучающимся проектированию передать сначала

Таблица 3 – **Секция**
«Изучение педагогического и творческого наследия Я.Е. Косолапова»

№	Название статьи	Фамилия, имя, отчество	Курс, группа
1.	Вариации для цимбал и фортепиано «Комариная свадьба» Я.Е. Косолапова: анализ сюжетной линии	Т.А. Англичанова	43 группа «Музыкальное искусство», заочная форма получения образования
2.	Исполнительский анализ фортепианного произведения Я.Е. Косолапова «Прелюдия и фуга соль минор»	Ю.В. Макарцов	24 группа «Музыкальное искусство», заочная форма получения образования
3.	«Колыбельная с черными галками» Я.Е. Косолапова: анализ поэтического и музыкального текстов	В.И. Беляева, А.Ю. Зиль	33 группа «Музыкальное искусство. Практическая психология», дневная форма получения образования
4.	Обработка белорусских народных песен для фортепиано «Оршанский веночек» Я.Е. Косолапова	Я.Т. Гильмуллина	43 группа «Музыкальное искусство», дневная форма получения образования
5.	Обработка песни Я.Е. Косолапова «Тодар і Тадора» для мужского народного хора студентов и преподавателей ВГУ имени П.М. Машерова	Т.В. Оруп	магистрант
6.	Возможности младших школьников в сочинении музыки на уроках в общеобразовательной школе	Ю.С.Баришникова	33 группа «Музыкальное искусство. Практическая психология», дневная форма получения образования
7.	Импровизация на уроках музыки в общеобразовательной школе как метод развития творческих способностей учащихся	Е.В. Воробъева	33 группа «Музыкальное искусство. Практическая психология», дневная форма получения образования
8.	Тема войны в творчестве Я.Е. Косолапова	А.Ю. Журавлева	33 группа «Музыкальное искусство. Практическая психология», дневная форма получения образования
9.	Использование в репертуаре младших школьников «Песни веселых мастеров» витебского композитора Я. Е. Косолапова	М.В. Чернецкая	43 группа «Музыкальное искусство», заочная форма получения образования
10.	Белорусский фольклор как основа творчества Я.Е. Косолапова	Л.А. Хаврулина	33 группа «Музыкальное искусство. Практическая психология», дневная форма получения образования
11.	Я.Е. Косолапов – учитель, композитор, гражданин	М.А. Барейша	Оршанский колледж ВГУ имени П.М. Машерова, 3 курс
12.	Педагогическое наследие Я.Е. Косолапова в организации музыкально-просветительской деятельности среди младших школьников	А.А. Ращинская	Оршанский колледж ВГУ имени П.М. Машерова, 3 курс

знания научного характера, выступающие в качестве необходимых средств осуществления проектировочной деятельности, затем – практико-методические знания относительно “втягивания” этих средств в акты проектирования плюс к этому возможность

приобретения опыта такой деятельности, то мы вправе надеяться на появление у них соответствующей способности» [2, с. 157].

Логическая последовательность разработки и реализации музыкально-педагогического проекта «Белорусский композитор Я.Е. Косолапов» представлена в технологической план-карте (табл. 2).

Таким образом, в процессе проектной деятельности происходит изучение и пропаганда педагогической системы и творчества Я.Е. Косолапова в рамках как Витебского государственного университета имени П.М. Машерова, так и учреждений общего среднего образования, школ искусств и внешкольных объединений детей и молодежи. Студенты специальности «Музыкальное искусство» заочной формы обучения, анализируя музыкальные произведения композитора, выбирают одно конкретное для разучивания и исполнения с учащимися по месту своей работы. Создание аудио- или видеозаписи (а впоследствии базы аудио- и видеозаписей) дает возможность осуществить рефлексию на новом качественном уровне. Особое внимание уделяется грамотному анализу песни, который включает не только описание ее музыкальных особенностей (диапазон, музыкальный размер, темп, тональность, общий характер музыки, мелодия и гармония, музыкальная форма), но и составление методических рекомендаций.

Изучение и пропаганда педагогической системы и творчества Я.Е. Косолапова: практический аспект. Студенты педагогического факультета ВГУ имени П.М. Машерова (очная и заочная формы обучения), а также учащиеся Оршанского колледжа ВГУ имени П.М. Машерова имеют возможность воспринять творческое и педагогическое наследие композитора уже с точки зрения жителей XXI века. Среди музыкальных произведений Я.Е. Косолапова яркий интерес вызвали вариации для цимбал и фортепиано «Комариная свадьба», «Прелюдия и фуга соль минор», обработка белорусских народных песен для фортепиано «Оршанский веночек», песни «Тодар і Тадора», «Песня веселых мастеров» (слова В. Кучинского), «Колыбельная с черными галками» (слова В. Луговского). Как будущие учителя, студенты рассматривали теоретические положения педагогической системы Я.Е. Косолапова с точки зрения их применения для решения достаточно сложных творческих заданий: сочинение мелодий и импровизация на уроках музыки в общеобразовательной школе.

Определение тем исследования говорит о высоком гражданском самосознании учащейся молодежи: тема войны в творчестве композитора, белорусский фольклор как основа его творчества, анализ жизненного и творческого пути Я.Е. Косолапова как учителя, композитора и гражданина. Рассмотрен вопрос организации музыкально-просветительской деятельности среди младших школьников на основе творчества Я.Е. Косолапова [6].

В рамках научно-практической конференции студентов, магистрантов, аспирантов «Мир детства в современном образовательном пространстве» осуществлялась работа секции «Изучение педагогического и творческого наследия Я.Е. Косолапова». Результаты исследований представленны в табл. 3.

Дальнейшее исследование вариаций для цимбал и фортепиано «Комариная свадьба» Я.Е. Косолапова происходило в рамках выполнения магистерской диссертационной работы Т.А. Англичановой на тему «Гражданско-патриотическое воспитание младших школьников на примере цимбал (региональный компонент)». На XXII Республиканском конкурсе научных студенческих работ (2015 год) данная работа отмечена дипломом II степени (научный руководитель – кандидат педагогических наук, доцент Ю.С. Сусед-Виличинская).

Методика организации музыкально-педагогического проекта «Белорусский композитор Я.Е. Косолапов». Музыкально-педагогический проект «Белорусский композитор Я.Е. Косолапов» состоит из трех частей: «Теоретические методы музыкального воспитания учащихся в педагогической системе Я.Е. Косолапова» (ч. 1), «О некоторых чертах стиля белорусского композитора Я.Е. Косолапова» (ч. 2), «Песни для детей белорусского композитора Я.Е. Косолапова» (ч. 3).

Анализ теоретических методов музыкального воспитания учащихся в педагогической системе Я.Е. Косолапова представлен в текстовом варианте рукописного издания 1994 года. Он был создан на белорусском языке, а небольшие рассказы-зарисовки, их эмоциональная насыщенность были рассчитаны на восприятие молодых учителей музыки, только начинающих свой путь в музыкальную педагогику. В вышеуказанных методических рекомендациях представлен русскоязычный вариант анализа теоретических методов музыкального воспитания учащихся. Список основных музыкальных произведений Я.Е. Косолапова; библиография по его творчеству; перечень нотных изданий, в которых опубликованы музыкальные произведения композитора, завершают первую часть издания [7].

Во второй части методических рекомендаций речь идет о симфонической

поэме «Успенская горка» и хоровой поэме «Нескароныя» [8]. Анализ этих музыкальных произведений сохранен в варианте работы, представленной на республиканский конкурс 1985/1986 учебного года на лучшую научную работу студентов по естественным, техническим и гуманитарным наукам. Эта работа была отмечена дипломом лауреата конкурса. Тем не менее некоторые дополнения в текстах присутствуют.

Третья часть методических рекомендаций посвящена детским песням Я.Е. Косолапова и включает нотные и поэтические тексты, а также краткие биографические сведения об авторах слов. Особое внимание уделено анализу песен и методическим рекомендациям по их разучиванию и исполнению [9].

Данные методические рекомендации адресуются студентам вуза музыкальных специальностей, учителям музыки общеобразовательных школ и детских школ искусств, всем интересующимся вопросами пропаганды регионального культурно-исторического наследия белорусского народа.

К сожалению, Яков Егорович Косолапов рано ушел из жизни, но его творчество и память о нем сохранились в сердцах его коллег и учеников, всех тех, кто его знал. Стало доброй традицией отмечать юбилей Якова Егоровича. На страницах старых газет можно найти этому подтверждение.

1984 год: «В помещении Витебского музыкального училища состоялся вечер, посвященный 50-летию со дня рождения бывшего педагога, белорусского композитора Якова Егоровича Косолапова. В проведении вечера приняли участие представители общественности областного центра, коллективы музыкального училища и школ области. Короткая, но яркая жизнь нашего земляка, коммуниста, его плодотворная работа по эстетическому воспитанию молодежи, его по-настоящему народное музыкальное творчество – пример беззаветной преданности Родине, народу» [10].

1994 год: «1 мая бывшему преподавателю Витебского музыкального училища, члену Союза композиторов СССР и БССР Якову Косолапову исполнилось бы 60 лет. Коллеги Якова Егоровича, его ученики и последователи намерены провести в стенах училища вечер памяти. К этой дате приурочена и брошюра, изданная недавно одной из учениц композитора – учителем музыки белорусской национальной гимназии (средняя школа № 15) Юлияной Сусед-Виличинской. Автор исследует разработанные Я. Косолаповым идеи музыкального воспитания подрастающего поколения. Особое внимание в брошюре уделяется методике использования Я. Косолаповым белорусского музыкального фольклора на уроках музыки и пения в общеобразовательной школе. Не случайно также стало появление в белорусской национальной гимназии – средней школе № 15 клуба детской самодеятельной песни “Под счастливой звездой”. Он отчасти является продолжением педагогики сотрудничества, истоки которого лежат в педагогическом опыте и творчестве Я. Косолапова» [11].

2004 год: «Первому члену Союза композиторов СССР на Витебщине Якову Косолапову в этом году исполнилось бы 70 лет. Однако тяжелейшая болезнь оборвала его жизнь в 1982 году. Помню, с каким энтузиазмом работали мы с ним над кантатой “Памяць роднага горада”, посвященной 1000-летию Витебска. Яков Егорович создал немало заметных произведений. Для хора с симфоническим оркестром он написал кантату “Белавежа”. Яков Егорович – автор “Витебского вальса”, симфонической поэмы “Успенская горка”, хоровой поэмы “Нескароныя”. Его произведения звучали не только в нашей стране, но и на Украине, в Прибалтике, Грузии. Музыка Я. Косолапова звучала по радио и телевидению. Неоднократно он выступал перед рабочими витебских предприятий и колхозниками; были у него встречи с участниками всесоюзных ударных строек. Этого отзывчивого человека, отличного педагога и музыканта будут всегда помнить те, с кем он общался» [12].

2014 год. Завершающим этапом музыкально-педагогического проекта «Белорусский композитор Я.Е. Косолапов», разработанного и реализованного на педагогическом факультете ВГУ имени П.М. Машерова, явился концерт, посвященный 80-летию со дня рождения нашего земляка. Он проходил в учреждении культуры «Витебская областная филармония» и был реализован силами ведущих музыкальных коллективов города. На сцене выступали солисты Витебской областной филармонии Е. Гракова и лауреат Международного конкурса вокалистов имени Л.П. Александровской Л. Кожарский, октет балалаек «Витебские виртуозы» (художественный руководитель – заслуженная артистка Республики Беларусь Т. Шафранова), лауреат международных и республиканских конкурсов хор ВГМК имени И.И. Соллертинского (художественный руководитель – А. Суворов), народный городской молодежный хор (художественные руководители – В. и А. Раузо), младший хор хорового отделения детской школы искусств № 1 (художественные руководители – Е. Коржицкая и О. Раузо), студия

Я.Е. Косолапов

Е.В. Косолапова и Г. Косолапов

эстрадной песни «Шанс» (художественный руководитель – В. Доморацкий), народный хор «Кантилена» (художественный руководитель – Т. Жукова), народный мужской хор преподавателей и студентов ВГУ имени П.М. Машерова (художественный руководитель – Т. Оруп).

Сочетание трех юбилейных дат (80-летие организации Союза композиторов Беларуси, 80-летие со дня рождения Я.Е. Косолапова и 70-летие осовобождения Беларуси от немецко-фашистских захватчиков) позволяет по-новому взглянуть на творчество нашего земляка.

Страницы жизненного и творческого пути Я.Е. Косолапова. Яков Егорович прожил недолгую жизнь, полную радостей и испытаний. И всегда рядом с ним была его жена и большой друг, первая слушательница и исполнительница его фортепианных произведений, Елена Викторовна. Яков Егорович преподавал гармонию и хоровую аранжировку, вел композицию. В школах области постоянно искал талантливых ребят, помогал им развивать музыкальные способности. Свободного времени у него практически не было. Но он всегда находил время для занятий с сыновьями Юрием и Андреем. А в концертной программе, посвященной 80-летию со дня рождения композитора, песню Я. Косолапова на слова И. Муравейко «Я лічу» исполнили Елена Викторовна и ее внук Георгий.

Много теплых слов было сказано о Я.Е. Косолапове. Особенно приятно было слышать приветственные слова председателя общественного объединения «Белорусский союз композиторов», народного артиста СССР и Беларуси И.М. Лученка: «Витебская земля сегодня чтит память композитора Я.Е. Косолапова, творчество которого отражает развитие белорусской композиторской школы в середине XX века. В творчестве Я. Косолапова, ученика и продолжателя традиций А.В. Богатырева, отражена история страны, человеческие судьбы, красота родного края в проникновенной лирической интонации песен, в яркой фактуре хоровых и симфонических сочинений. Белорусский союз композиторов выражает искреннюю надежду, что произведения Я. Косолапова будут активно звучать на Витебской земле, сохраняя наше музыкальное наследие и пропагандируя достижения белорусской композиторской школы».

Художественный руководитель и главный дирижер государственного учреждения «Национальный академический народный хор Республики Беларусь имени Г.И. Цитовича», председатель общественного объединения «Белорусский союз музыкальных деятелей», народный артист Беларуси, профессор кафедры хорового дирижирования учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки» М.П. Дриневский отметил: «В этот светлый день, когда Витебщина отмечает 80-летие со дня рождения своего славного земляка Якова Егоровича Косолапова, музыкальная общественность республики вместе с Вами чтит память рано ушедшего из жизни замечательного белорусского композитора и педагога. Ученик А.В. Богатырева, Я.Е. Косолапов внес значительный вклад в становление и популяризацию национальной композиторской школы. Его произведения, наполненные яркой жанровостью, выразительным мелодизмом и любовью к своей Родине, являются весомой страницей музыкального наследия современной Беларуси. Желаем музыкальной общественности Витебщины, и особенно – молодым музыкантам, преумножать заложенные старшим поколением традиции, свято сохранять историческое наследие и сберегать память о людях, внесших свою лепту в процветание музыкальной культуры Беларуси».

Безусловно, изучение и пропаганда творческого и педагогического наследия Я.Е. Косолапова не должны ограничиваться разовыми мероприятиями (конференция, публикация и т.д.). Управление идеологической работы, культуры и по делам молодежи в ответ на предложение об увековечивании памяти композитора и преподавателя Я.Е. Косолапова сообщило (28.10.2013. № 2-п): «В Витебской области уже более 10 лет один раз в два года организуется конкурс юных композиторов имени А.В. Богатырева, в котором принимают участие юные музыканты – учащиеся детских школ искусств и музыкальных колледжей. Считаем возможным, чтобы один из призов победителям конкурса носил имя Я.Е. Косолапова. В Витебском музыкальном колледже имени И.И. Соллертинского близится к завершению капитальный ремонт учебного корпуса, в котором будет возобновлена работа музея истории этого учебного заведения. Дирекция колледжа поддержала инициативу о создании в этом музее мемориального стенда, посвященного композитору и педагогу Я.Е. Косолапову».

Этот стенд украсил второй этаж колледжа. Фотографии Якова Егоровича вместе с коллегами, друзьями и семьей, грамоты и дипломы, обложки сборников изданных музыкальных произведений великолепно подобраны и скомпанованы преподавателем музыкально-теоретических дисциплин УО «Витебский государственный музыкальный колледж имени И.И. Соллертинского» А.В. Гореловой.

Е.В. Косолапова работала на кафедре музыки педагогического факультета ВГУ имени П.М. Машерова, преподавала в Китае в рамках сотрудничества с Хух-хотоским университетом. Юрий, старший сын Я.Е. Косолапова, окончил детскую музыкальную школу по классу фортепиано, поступил в Витебское музыкальное училище, но в 20 лет ушел из жизни. Андрей, младший сын, закончил художественно-графический факультет ВГУ имени П.М. Машерова, работает в ГУО «Гимназия № 1 г. Витебска» преподавателем трудового обучения. Свои музыкальные дарования он реализует в театре-студии авторской песни «Витебск» в дуэте с Т. Чистяковым. Внуки Якова Егоровича также унаследовали любовь к музыке и творчеству: старший, Кирилл, занимался в театральном кружке «Шарм», сейчас готовится к службе в армии; средний, Георгий, учится в ГУО «Гимназия № 3 г. Витебска», посещает занятия театрального кружка «Шарм» и закончил ГУО «ДШИ № 4 г. Витебска» по классу гитары; младший, Иван, учится в ГУО «Гимназия № 1 г. Витебска» и ГУО «ДШИ № 4 г. Витебска» по классу фортепиано.

Заключение. Музыкально-педагогический проект «Белорусский композитор Я.Е. Косолапов» отражает ценностно значимый образ не только человека, педагога и композитора Якова Егоровича Косолапова, но и города Витебска, с которым связана его жизнь и творческая деятельность. Прошло более шестидесяти лет с момента создания некоторых его музыкальных произведений. Изменился город. Выросли дети, бывшие ученики Якова Егоровича. Но педагогические идеи и музыкальные произведения белорусского композитора являются неотъемлемой частью культурной жизни нашего города и нашей страны. И именно от нас, сегодняшних, во многом зависит дальнейшая судьба педагогического и творческого наследия Якова Егоровича. Это ответственность за наше духовное равновесие и благополучие, за память, без которой сложно двигаться вперед и создавать что-то новое и, безусловно, важное и значимое.

ЛИТЕРАТУРА

1. Щедровицкий, Г.П. Избранные труды / Г.П. Щедровицкий. – М.: Шк. культур. политики, 1995. – 800 с.

2. Масюкова, Н.А. Проектирование в образовании / под ред. проф. Б.В. Пальчевского. – Минск: Технопринт, 1999. – 288 с.

3. Аршанский, Е.Я. Культурологическая модель развития личности школьников при обучении химии / Е.Я. Аршанский // Весн. адукацыі. – 2008. – № 1. – С. 3–12.

4. Сусед-Виличинская, Ю.С. Музыкально-педагогическое проектирование: учеб. пособие / Ю.С. Сусед-Виличинская. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2017. – 155 с.

5. Полякова, Е.С. Педагогические закономерности становления и развития личностно-профессиональных качеств учителя музыки: монография / Е.С. Полякова. – Минск: ИВЦ Минфина, 2009. – 542 с.

6. Сусед-Виличинская, Ю.С. Изучение педагогического и творческого наследия белорусского композитора Я.Е. Косолапова / Ю.С. Сусед-Виличинская // Мир детства в современном образовательном пространстве: сб. ст. студентов, магистрантов, аспирантов / Вит. гос. ун-т; редкол.: И.А. Шарапова (отв. ред.) [и др.]. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2014. – Вып. 6. – С. 163–164.

7. Сусед-Виличинская, Ю.С. Музыкально-педагогический проект «Белорусский композитор Яков Егорович Косолапов»: метод. рекомендации: в 2 ч. / Ю.С. Сусед-Виличинская. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2013. – Ч. 1: Теоретические методы музыкального воспитания учащихся в педагогической системе Я.Е. Косолапова. – 53 с.

8. Сусед-Виличинская, Ю.С. Музыкально-педагогический проект «Белорусский композитор Яков Егорович Косолапов»: метод. рекомендации: в 2 ч. / Ю.С. Сусед-Виличинская. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2013. – Ч. 2: О некоторых чертах стиля белорусского композитора Я.Е. Косолапова. – 48 с.

9. Сусед-Виличинская, Ю.С. Музыкально-педагогический проект «Белорусский композитор Яков Егорович Косолапов». Песни для детей и юношества белорусского композитора Я.Е. Косолапова: метод. рекомендации / Ю.С. Сусед-Виличинская. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2014. – 52 с.

10. Цвіка, Л. Квітнеючы май назаўсёды / Л. Цвіка // Віцеб. рабочы. – 1984. – 30 мая. – С. 3–4.

11. Борисова, Г. Памяти композитора / Г. Борисова // Народ. слова. – 1994. – 26 крас. – С. 4.

12. Бележенко, Б. Был творцом / Б. Бележенко // Віцеб. рабочы. – 2004. – 31 ліп. – С. 6.

Поступила в редакцию 01.04.2019

УДК 378.14:37.036:37.017

Художественное воспитание в формировании духовно богатой личности учащегося

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

В ряду общеобразовательных дисциплин учебному предмету «Изобразительное искусство» принадлежит особая роль в формировании духовно богатой личности учащегося. Ставится задача осмысления национальных традиций, самобытности и своеобразия национальной культуры; формирования уважительного отношения к трудовым достижениям народа, его героическому прошлому; развития у подрастающих поколений бережного отношения к культурно-историческому наследию; понимания эстетической ценности и уникальности родной природы, нуждающейся в охране и сбережении от разрушительного воздействия на нее непродуманной хозяйственной деятельности человека. Художественно-педагогическое образование призвано подготовить специалистов, компетентных в области приобщения молодых поколений к духовным ценностям этносоциума как ориентирам поведения, общения и деятельности.

Ключевые слова: *педагог-художник, творчество, изобразительное искусство, художественное воспитание, художественно-творческое развитие, духовное богатство личности, духовная культура общества.*

(Искусство и культура. – 2020. – № 1(37). – С. 75–78)

Art Education in Shaping Spiritually Rich Student Personality

Fedkov G.S.
Educational Establishment "Vitebsk State P.M. Masherov University", Vitebsk

Among comprehensive disciplines the course of "Fine Arts" plays a special role in shaping spiritually rich student personality. A task is set to understand national traditions, originality of national culture, to shape respectful attitude to labor achievements of the people, their heroic past, to develop younger generations' saving attitude to cultural and historic heritage, to understand the aesthetic value and uniqueness of nature which is in need of protection and saving from the destructive impact of human economy. Art and pedagogical education is to train specialists who are competent in the field of acquainting younger generations with spiritual values of the ethnic society as landmarks of behavior, communication and activity.

Key words: ***t****eacher artist, creativity, fine arts, art education, art creative development, personality spiritual wealth, spiritual culture of the society.*

(Art and Cultur. – 2020. – № 1(37). – P. 75–78)

Педагогическая наука в духовное богатство современного человека включает интеллектуальное, социальное, историческое, этническое многообразие. Считается, что оно еще более многообразно потому, что каждая личность индивидуальна. Добродетель характеризуется умением хорошо поступать в природе и обществе, а хорошо умеет поступать лишь тот, кто знает, как именно надо поступать. Поведение человека зависит от знания, а связующим звеном между знанием и поведением выступает воспитание. Следовательно, никакая человеческая добродетель невозможна вне воспитания, вне сформированной у индивида высокой духовности.

В структуре требований современной общеобразовательной школы в подготовке педагога-художника можно выделить следующие позиции: обеспечение необходимого уровня теоретических знаний и опыта

Адрес для корреспонденции: fedkov.grigorij@yandex.by – Г.С. Федьков

художественно-творческой деятельности; адаптация знаний и практических умений к условиям школьной практики; создание студентам условий для проявления педагогической и художественно-творческой самостоятельности, самоутверждения, самосовершенствования и самореализации; владение методикой учебно-воспитательной работы.

Цель исследования – обоснование роли художественно-творческой и выставочной деятельности в воспитании личности учащегося.

Воспитательные возможности искусства. Ученые, рассматривая роль искусства в воспитании подрастающих поколений, отмечают его специфическую особенность воздействовать не на одно какое-либо человеческое качество – интеллект, эмоции, а на человека в целом. Искусство, считают философы Ю.Б. Бореев, Л.Н. Столович, формирует саму систему установок человека, действие которых может проявиться зачастую непредсказуемо [1; 2]. И если воспитательное воздействие политики, морали, по мнению Ю.Б. Борева, носит частный характер, то искусство влияет на человека комплексно: на сердце, ум и душу [1].

Обсуждение проблемы подготовки будущего педагога-художника к воспитанию учащихся средствами изобразительного искусства целесообразно начать с рассмотрения понятия «художественное творчество». В словаре «Эстетика» оно раскрыто в узком и широком смысле. В узком смысле – это создание новых эстетических ценностей, в широком – как творчество «по законам красоты», которое присуще в той или иной степени всем видам продуктивной человеческой деятельности. В концентрированном виде художественное творчество представлено как создание (и творческое исполнение) произведений искусства [3, с. 344].

Надо сказать, что работа педагога-художника, ориентированная преимущественно на художественно-творческое развитие детей, не станет полноценной, если в ней не будет места художественному воспитанию подрастающих поколений. Г.М. Коджаспирова и А.Ю. Коджаспиров художественное воспитание трактуют как «формирование у воспитанников способности чувствовать, понимать, оценивать, любить искусство, наслаждаться им, развитие потребностей в художественно-творческой деятельности и создании эстетических ценностей» [4, с. 24]. Советские ученые Н.И. Киященко и Н.Л. Лейзеров, исследуя проблему художественного воспитания молодежи, обращают внимание на то, что этот вид деятельности ставит перед собой задачу формирования «в человеке обогащенной художественной восприимчивости, хотя бы самых начал художественного мышления, помогающих личности глубоко и всесторонне общаться с искусством, обогащаясь через него жизненным опытом, то оно не обязательно ориентируется на формирование специальных способностей к художественному творчеству» [5, с. 36]. Направленность педагогического воздействия на «обогащение в человеке художественной восприимчивости» требует ответа на вопрос: Что ученые вкладывают в это понятие?

Согласно словарю «Эстетика», «восприятие эстетическое (художественное) – вид эстетической деятельности, выражающейся в целенаправленном и целостном восприятии произведений искусства как эстетической ценности, которое сопровождается эстетическими переживаниями» [3, с. 48]. Однако чтобы испытать эстетические переживания, требуется развитая эмоционально-чувственная сфера человека. А это обеспечивается достаточно развитыми соответствующими упражнениями органами внешних чувств, которые являются проводниками эстетических впечатлений, т.е. процесс восприятия произведений искусств не будет успешным, если у обучающегося не развито цветовосприятие, понимание гармонии форм, движений, цветовых сочетаний.

Продолжая наши рассуждения, попробуем согласиться с мнениями выше указанных ученых, что художественное воспитание на самом деле не ставит цель формирования художественных способностей человека.

В научной литературе художественная способность представлена и как способность к эстетическому восприятию, переживанию, оценке произведений искусства, и как «создание художественных ценностей» [3, с. 329]. Но создание художественных ценностей невозможно без наличия у художника соответствующих умений в области изобразительной деятельности. Следовательно, полноценное художественное воспитание тесным образом связано с художественно-творческим развитием индивида. Сказанное позволяет нам сделать обобщение о том, что художественное образование и художественное воспитание – это две стороны одного непрерывного художественно-педагогического процесса. Художественное образование, ориентированное только на освоение учащимися основ изобразительной грамоты, теряет свой смысл без художественного творчества. Художественные умения и навыки – это всего лишь язык, владея которым, художник

высказывает свое отношение к окружающему миру посредством художественного образа в том или ином художественном материале. Художественное творчество строится на знаниях в области предмета художественного исследования. Лишенное социальной направленности, оно не способно взращивать в человеке лучшие его качества: любовь к Отечеству и его историческому прошлому, уважение к культуре своего и других народов, гуманизм и т.п. Его содержание призвано обогащать зрителя опытом прошлых поколений, популяризировать позитивные духовные ценности, накопленные человечеством в ходе его исторического развития, примеры высокой духовности.

Таким образом, художественное воспитание требует наличия у педагога определенного художественного образования, которое, в свою очередь, ориентировано на художественное творчество. Еще древние мыслители отмечали, для того чтобы наслаждаться искусством, надо быть художественно образованным человеком. А разве можно руководить художественным воспитанием учащихся, не будучи художественно образованным специалистом, как это происходит в начальных классах Республики Беларусь?

Художественная подготовка преподавателя изобразительного искусства в воспитании духовной богатой личности школьника. Художественная подготовка будущего учителя начальных классов рассчитана всего лишь на 90 учебных часов (лекции – 30 часов, практические – 56 часов, лабораторные – 4 часа). За это ограниченное количество учебных часов будущему специалисту в области преподавания изобразительного искусства предстоит освоить историю искусства, основы изобразительной грамоты, методику преподавания [6]. При этом абитуриенты не сдают вступительных экзаменов, дающих возможность оценить их художественные способности.

Наше исследование, которое согласуется с исследованиями российских ученых, показывает, что проблема подготовки учителя к преподавания изобразительного искусства в Союзном государстве носит интернациональный характер. Учителя начальных классов не занимаются самообразованием в области изобразительного искусства (не обращаются к учебно-методической литературе по искусству, не занимаются художественным творчеством, практически не посещают выставки и художественные галереи), к урокам изобразительного искусства относятся как чему-то малозначительному, вместо них нередко проводят другие уроки (письма, чтения и т.п.) [7; 8].

Для полноценного художественного воспитания, формирования духовно богатой личности важно не только развитая чувственная сфера субъекта образовательного процесса, но и содержание произведений искусства: какой жизненный опыт и какие духовные ценности они популяризируют. Наш опыт показывает, что художественное воспитание школьников на уроках изобразительного искусства необходимо рассматривать как непрерывный спиралевидный цикл, включающий: 1) знакомство с искусством (культурологическая функция); 2) усвоение позитивных духовных ценностей в процессе восприятия произведений искусства (воспитательная функция); 3) освоение особенностей создания художественного произведения (дидактическая функция). Таким образом, как отмечалось выше, художественное воспитание тесным образом связано с художественным образованием. Оно должно быть направлено на приобщение учащихся к новым произведениям искусства, к новому опыту, расширяющему горизонты в области усвоения духовных ценностей человечества.

Художественно-творческая и выставочная деятельность в контексте художественно-педагогического образования. На просмотрах учебных заданий по композиции педагоги нередко ошибочно оценивают работы студентов, руководствуясь тем же подходом, что и при оценке работ по академическому рисунку и академической живописи. Содержание государственных документов об образовании настоятельно требует от педагогов-художников художественно-творческого развития школьников и приобщения их к мировой художественной культуре, тем самым – к позитивным духовным ценностям. В отличие от оценивания заданий по академической живописи, рисунку и другим спецпредметам, где педагоги обращают внимание на то, как студент мыслит, рассуждает, анализирует, абстрагирует, обобщает изображаемые объекты, выполняя учебные задачи, оценка заданий по композиции требует иного подхода. Здесь важно учитывать социальную зрелость студента, его мировоззрения, идейную направленность, социальную позицию. В своих творческих работах будущий педагог-художник должен отвечать на вопросы: «Кто я такой?», «Зачем я пришел в этот мир?», «Что для меня есть Родина, ее историческое прошлое и настоящее, народ Беларуси?»

Итак, художественно-творческая деятельность будущих педагогов-художников

представляет собой важный этап их профессиональной подготовки. Она призвана не только развивать творческие способности, но и расширять знания студентов об окружающем мире, приобщать к духовным ценностям этносоциума, его истории, культуре.

Опыт работы учреждений уровня среднего и дополнительного образования показывает, что их воспитанники активно участвуют в различных выставках-конкурсах в связи со знаменательными датами и событиями в жизни страны. Они включают и светскую, и этническую и религиозную направленность («День матери», «Прощай, Масленица», «Рождество Христово» и другую социально значимую тематику). Готовы ли выпускники художественно-графических и приравниваемых к ним факультетов к организации выставочной деятельности учащихся? Анализ учебных планов и типовых программ по спецпредметам, практики подготовки будущих педагогов-художников позволяет получить неутешительный ответ: «Нет, не готовы». К сожалению, в художественно-педагогическом образовании не предусмотрена художественно-творческая и выставочная деятельность студентов в качестве обязательных компонентов профессиональной подготовки. Традиционно на выставках представлены дипломные работы выпускников. Художественно-творческие работы будущих педагогов-художников практически не экспонируются в учреждениях уровня среднего и дополнительного образования, то есть там, где они будут работать по окончании учебного заведения. Молодые специалисты, прибывшие на работу, будут сталкиваться с незнакомым для них видом педагогического процесса: выставочной деятельностью учащихся. Поэтому на лабораторных занятиях по методике преподавания изобразительного искусства студенты Витебского художественно-графического факультета разрабатывают эскизы предполагаемых экспозиций выставок продуктов художественного творчества учащихся. Разработке эскизов предшествует изучение экспозиций выставок в художественном музее, выставочных залах. Хорошим подспорьем в данной работе служит подготовка и организация студентами выставок своих творческих работ, экспонируемых на факультете.

В нашем опыте подготовка будущих преподавателей изобразительного искусства к художественному воспитанию учащихся имеет три основные направления участия педагогов-художников в художественно-творческой деятельности: эколого-эстетическое; военно-патриотическое; социальное. В ходе подготовки творческих работ они не только развивают свои творческие способности, но и накапливают необходимые для будущей воспитательной работы знания. Так, например, осуществлению пленэра «По партизанским местам» предшествовала экскурсия в музей Героя Советского Союза М.Ф. Шмырева. Студенты познакомились с военной биографией легендарного партизанского командира, с партизанским движением на Витебщине в годы Второй мировой войны. Работая над проектом «Здесь начиналась операция «Багратион», будущие педагоги-художники изучали материалы научных конференций и другую литературу, в которой отражены события освобождения Витебского края от немецко-фашистских захватчиков. Полученная таким образом информация в виде кратких аннотаций сопровождала этюды и картины, представленные на выставку.

Заключение. Наши исследования показывают, что регулярная тематически направленная художественно-творческая и выставочная деятельность патриотического характера («Поклонимся великим тем годам», Витебск (2014); «Этот день Победы», Витебск (2015) и др.) не только способствует художественно-творческому развитию студентов, но и является связующим звеном между поколениями, помогает накапливать опыт проведения воспитательных мероприятий в будущей художественно-педагогической деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борев, Ю.Б. Эстетика: учебник / Ю.Б. Борев. – М.: Высш. шк., 2002. – 511 с.

2. Столович, Л.Н. Красота. Добро. Истина: очерк истории эстетической аксиологии / Л.Н. Столович. – М.: Республика, 1994. – 464 с.

3. Эстетика: словарь / под общ. ред. А.А. Беляева [и др.]. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.

4. Коджаспирова, Г.М. Педагогический словарь: для студ. высш. и сред. пед. учеб. заведений / Г.М. Коджаспирова, А.Ю. Коджаспиров. – М.: Издательский центр «Академия», 2000. – 176 с.

5. Киященко, Н.И. Искусство и духовный мир человека / Н.И. Киященко, Н.Л. Лейзеров. – М.: Знание, 1983. – 64 с.

6. Методика преподавания изобразительного искусства с практикумом. Типовая учебная программа для специальности 1-01 02 01 Начальное образование // сост.: Ю.С. Любимова, В.Н. Данилов. – Минск, 2015. – 21 с.

7. Петров, Н.Е. Художественная подготовка будущих учителей начальных классов к преподаванию предмета «Изобразительное искусство» в начальной школе: автореф. дис. … канд. пед. наук : 13.00.01 / Н.Е. Петров. – Казань, 2007. – 20 с.

8. Федьков, Г.С. Формирование духовной культуры школьников в процессе восприятия и изображения природы: монография / Г.С. Федьков. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2015. – 211 с.

Поступила в редакцию 15.01.2020.

УДК 78.067-057.87:[37.015.31+379.825]

Организационно-педагогические условия формирования музыкальной культуры учащейся молодежи

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

Современная социокультурная ситуация характеризуется наличием проблем и пробелов в воспитании подрастающего поколения, в частности, это относится к процессу формирования музыкальной культуры учащейся молодежи. Можно выделить существующие противоречия: между востребованностью музыкального искусства в молодежной среде и низким уровнем получаемых знаний о музыкальных явлениях; между существующими социально-экономическими и культурными инициативами государственной системы всестороннего воспитания молодежи, содействием ее духовному и нравственному развитию и отсутствием системы работы в социально-культурных учреждениях по формированию музыкальной культуры как части общей культуры личности.

Нами определены следующие методы, способствующие повышению уровня музыкальной культуры учащейся молодежи: рассказ, изложение, работа с литературными источниками и взаимный обмен информацией, убеждение и внушение, пример, практическое задание, индивидуальное поручение, вовлечение в деятельность.

В соответствии с данными методами была составлена программа любительского объединения, направленная на формирование музыкальной культуры учащейся молодежи.

Ключевые слова: *музыкальная культура, организационно-педагогические условия, учащаяся молодежь, любительское объединение.*

(Искусство и культура. – 2020. – № 1(37). – С. 79–84)

Organizational and Pedagogical Conditions for the Formation of Musical Culture of Students

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

The current social and cultural situation is characterized by the presence of problems and gaps in the upbringing of the younger generation; in particular, this refers to the process of forming the musical culture of students. The existing contradictions can be distinguished: between the demand for musical art in the youth environment and the low level of knowledge about musical phenomena; between the existing social and economic and cultural initiatives of the state system of comprehensive education of youth, the promotion of their spiritual and moral development and the lack of a system of work in social and cultural institutions on shaping musical culture as part of the general culture of the individual.

We have identified the following methods that contribute to improving the musical culture of students: narrative, exposition, work with literary sources and mutual exchange of information, persuasion and suggestion, example, practical task, individual assignment, involvement in activities.

In accordance with these methods, we have compiled an amateur association program aimed at shaping the musical culture of students.

Key words: *musical culture, organizational and pedagogical conditions, students, amateur association.*

(Art and Cultur. – 2020. – № 1(37). – P. 79–84)

В досуге современной молодежи преобладают развлекательные музыкальные жанры и стили, а также наблюдается недостаток музыкального образования, все это влияет на уровень сформированности высших духовных ценностей таких, как взаимопонимание, миролюбие, гуманизм. Как следствие, подобный негативный процесс может привести

Адрес для корреспонденции: dorozhko.alesia@yandex.ru – А.А. Дорожко

к упадку и застою общества, поскольку именно молодежь как социальная группа выполняет в обществе немаловажные функции – воспроизводственную, трансляционную, инновационную. В государственной политике Республики Беларусь отводится значительное место всестороннему воспитанию молодежи, содействию ее духовному и нравственному развитию. Однако система работы в социально-культурных учреждениях по формированию музыкальной культуры учащейся молодежи, как части общей культуры личности, отсутствует. В связи с этим, необходимо определить организационно-педагогические условия формирования музыкальной культуры учащейся молодежи в социально-культурных учреждениях.

По мнению многих исследователей (Г.А. Давыдов, Н.М. Морозова, В.Ф. Овчинников, Д.Б. Богоявленская, Л.С. Выготский, В.С. Матюшкин и др.), одним из условий, необходимым для формирования музыкальной культуры учащейся молодежи, является благоприятная социальная среда, способствующая самореализации и удовлетворению духовных потребностей молодежи, психологическому раскрепощению личности. Такая среда может быть создана в процессе педагогически организованной досуговой деятельности любительского объединения по формированию музыкальной культуры учащейся молодежи.

Целью данной статьи является обоснование организационно-педагогических условий, применимых в деятельности любительского объединения, а также разработка программы любительского объединения по формированию музыкальной культуры учащейся молодежи.

Музыкальная культура. По нашему мнению, музыкальную культуру стоит рассматривать в двух смыслах – широком и узком. Понятие «музыкальная культура» в широком (общественном) смысле – это устойчивая составляющая общечеловеческой культуры, обусловленная социальным, историческим, региональным опытом, нормами и традициями конкретно-исторической эпохи. Понятие «музыкальная культура» в узком значении – это комплекс личностных качеств и свойств, обусловленный уровнем музыкальной образованности, способностью к переживанию музыкального содержания, а также проявлением интереса к музыкальной деятельности и познанию музыкальных явлений и формирующий определенный образ жизни (система идеалов, установок, ценностных ориентаций). В рамках проблемы нашего исследования особый интерес для нас составляет музыкальная культура в узком смысле, поскольку в контексте педагогики социально-культурной деятельности необходимо исходить из того, что данная культура должна рассматриваться в отношении к конкретной личности или социально-демографической группе, так как основные особенности, условия и способы ее формирования для каждого определенного контингента участников будут различными.

Проведенное исследование. В период с 2014 по 2017 год нами было проведено исследование, направленное на выявление общих и частных особенностей музыкальной культуры учащейся молодежи и повышение уровня сформированности данного качества в условиях деятельности любительского объединения. В ходе пилотажного исследования, в котором приняло участие 410 респондентов, было установлено:

– в среде учащейся молодежи высокий уровень интереса к музыкальному искусству. А это говорит о том, что через высокую заинтересованность данным видом искусства можно и нужно формировать в молодежной среде музыкальную культуру.

– Белорусское культурное поле открыто для культур других стран. Но данные свидетельствуют и о превалировании иностранного (особенно российского) массового культурного продукта в этом поле. Мы можем говорить о кризисных проявлениях в белорусском музыкальном искусстве, что может привести к глубинным сбоям в патриотическом настроении молодежи Беларуси.

– По различным причинам для молодежи малодоступны посещения многих концертов. При этом роль соответствующих учреждений культуры в нашей стране по-прежнему велика.

– Учащаяся молодежь почти не знакома должным образом с музыкальной классикой. В большей степени учащаяся молодежь имеет представления о современной популярной музыке, транслируемой в сети Интернет и по телевидению. По нашему мнению, данные ресурсы не позволяют в должной мере познакомиться с широким многообразием произведений мирового музыкального искусства и тем самым ограничивают выбор в музыкальных предпочтениях учащейся молодежи.

На констатирующем этапе педагогического эксперимента, с целью определения уровня сформированности музыкальной культуры учащейся молодежи, были выявлены критерии и показатели компонентов музыкальной культуры учащейся молодежи (когнитивный, эмоционально-чувственный, деятельностно-мотивационный); разработан диагностический инструментарий; зафиксированы и

проанализированы результаты диагностики исходного уровня сформированности исследуемого качества учащейся молодежи. Сформированность музыкальной культуры у абсолютного большинства испытуемых находилась на низком уровне – 56% в контрольной и 50,0% в экспериментальной группе. На высоком уровне сформированности музыкальной культуры оказалось 6% и 20% участников соответственно. Средний уровень сформированности музыкальной культуры наблюдается у 38% участников контрольной и 30,0% участников экспериментальной группы.

Формирующий этап был направлен на проведение работы по формированию у учащейся молодежи компонентов музыкальной культуры личности в условиях любительского объединения. На данном этапе было организовано любительское объединение «World of music» на базе УО «Смолевичский государственный аграрно-технический профессиональный лицей».

На контрольном этапе эксперимента осуществлялись проверка, анализ и обработка полученных экспериментальных данных, обобщались результаты исследования, проверялась эффективность педагогической модели и методики формирования музыкальной культуры учащейся молодежи в любительском объединении. Полученные в ходе контрольного эксперимента данные свидетельствуют о положительной динамике сформированности компонентов музыкальной культуры учащейся молодежи в экспериментальной группе после завершения формирующего эксперимента. Так, на среднем уровне сформированности музыкальной культуры находилось 52% участников экспериментальной группы и 30% контрольной группы. На высоком уровне сформированности музыкальной культуры оказалось 32,6% и 16% участников соответственно. Низкий уровень сформированности музыкальной культуры наблюдался у 16% участников экспериментальной группы и 54% участников контрольной группы.

Организационно-педагогические условия. При выборе организационно-педагогических условий формирования музыкальной культуры учащейся молодежи мы опирались на опыт ведущих педагогов-практиков в области музыкального воспитания и образования: О.А. Апраксиной [1], Д.Б. Кабалевского [2], В.И. Петрушина [3], А.Н. Сохора [4], Т.Э. Тютюнникова [5], В.А. Школяра [6], Г.Г. Коломиец [7], В.Л. Яконюка [8] и др. Интересным оказался для нас и опыт работы с молодежью в досуговой сфере Т.П. Бирюковой [9] и др. В области нашего внимания был и опыт научного осмысления процесса формирования личности Л.И. Божович [10], Э.А. Верба [11] и др.

В нашем исследовании организационно-педагогические условия – это организованная совокупность возможностей, содействующих целенаправленному педагогическому процессу повышения уровня сформированности музыкальной культуры учащейся молодежи и обуславливающих взаимодействие педагогов-организаторов с учащейся молодежью по формированию музыкальной культуры.

В современных социально-культурных условиях для успешной самореализации личности, раскрытия ее потенциальных способностей и возможностей необходимо формирование музыкальной культуры как одной из основных составляющих общей культуры личности. Ценность музыкальной культуры состоит в том, что она является средством, пространством и целью воспитания творческой, высоконравственной, разносторонне развитой личности, а также способствует духовному развитию личности. Целенаправленное формирование музыкальной культуры знакомит молодежь не только с отдельными музыкальными произведениями, но и с целым историческим периодом, а также миром эмоций и личностных переживаний. Приобщение к музыкальной деятельности обеспечивает коррекцию личности, раскрепощает ее, делает более коммуникабельной. Таким образом, невозможно переоценить влияние музыкальной культуры на молодежь. Из чего следует первое организационно-педагогическое условие: *актуализация потребности у учащейся молодежи в формировании и совершенствовании своей личной музыкальной культуры через осознание влияния уровня музыкальной культуры на общую культуру личности.*

Для успешного процесса формирования музыкальной культуры учащейся молодежи необходимо целенаправленное теоретическое изучение и участие в музыкальной деятельности. Для реализации методики нами были выделены следующие формы проведения занятий в любительском объединении: презентации, лекции, беседы, встречи с интересными музыкантами, лекции-концерты, посещение различных музыкальных мероприятий, ток-шоу. Данные формы занятий любительского объединения способствуют формированию когнитивного, эмоционально-чувственного и деятельностно-мотивационного компонентов музыкальной культуры личности. С целью разнообразного и наполненного актуальным содержанием воспитательного

процесса, следует выбрать такие средства социокультурной деятельности, как устные (живое слово), технические (презентации, видео), наглядные (афиши, плакаты), печатные (научная и периодическая литература). Таким образом, можно выделить второе организационно-педагогическое условие: *включение учащейся молодежи в деятельность любительского объединения, организованную педагогами-организаторами, направленную на повышение уровня сформированности музыкальной культуры личности.*

Что касается третьего организационно-педагогического условия, то оно плавно вытекает из предыдущего и звучит следующим образом: *активизация процесса познавательной деятельности, направленной на дальнейшее познание музыкального искусства.* Повышению познавательной эффективности любительского объединения содействуют методы социально-культурной деятельности. В нашем исследовании мы опирались на классификацию методов социально-культурной деятельности Е.В. Новаторова [12]:

а) методы учебно-познавательной и самообразовательной деятельности – работа с литературными источниками, взаимный обмен информацией, дискутирование по поводу услышанного и прочитанного; изложение или рассказ педагога, просмотр слайдов, видеофильмов, телевизионных передач и т.п.; иллюстрация и театрализация (уподобление документального, жизненного материала произведению искусства, его художественное обобщение);

б) методы формирования сознания личности – убеждение и внушение (авторитетное заявление или заключение, рассчитанное на некритическое его восприятие одним человеком или группой); пример (обращение к позитивному или негативному опыту других людей);

в) методы организации деятельности и формирования опыта общественного поведения – практическое задание, вовлечение в деятельность, индивидуальное поручение, педагогическое требование, соревнование и т.д.;

г) методы стимулирования культурно-досуговой деятельности – моральное поощрение (награждение дипломами, грамотами и т.п.).

В соответствии с данными методами нами была составлена программа работы любительского объединения.

Программа работы любительского объединения по формированию музыкальной культуры учащейся молодежи. Важное место, на наш взгляд, при воспитании молодежи должна занимать форма дискуссии. Она способствует не только формированию взглядов и убеждений молодежи, но и умению отстаивать свою позицию.

В нашем исследовании учащимся была предложена *информационно-дискуссионная программа «Классика: вопрос общей образованности и культуры?»*, в основу которой было положено обсуждение значения классической музыки в образованном и культурном обществе. В информационной части программы для участников была предложена информация о данных исследований, подтверждающих влияние классической музыки на психологический комфорт человека, развитие внимания, интеллекта и творческих способностей. Дискуссионная часть программы предусматривала коллективное обсуждение влияния классической музыки на уровень образованности человека и культуру.

Для повышения уровня знаний учащихся в области музыкального искусства был использован метод рассказа. Данный метод обучения и воспитания помогает сделать интересной наукоемкую информацию с помощью эмоциональной подачи материала, образности, художественности изложения. Эмоциональный характер и личное отношение рассказчика к передаваемым событиям привлекают внимание учащихся, помогают им включиться в воспитательную деятельность любительского объединения.

В соответствии с указанным методом была проведена *серия познавательно-развлекательных программ «О музыке доступно»,* где были раскрыты такие темы, как:

1. «Кое-что о жизни, поэзии, спорте, а в общем – всё о музыке» – знакомство с основными словами и их значениями, необходимыми для понимания, что такое музыка (музыкальные жанры и формы, о строение музыкальных произведений и музыкальной речи, музыкальные инструменты и их история).

2. «Musical challenge» – обзор пяти основных музыкальных эпох: Возрождение, Барокко, Классицизм, Романтизм, Модерн.

3. «Музыка в кино» – вводит участников в историю связи музыки с кинематографом.

4. «Музыка в театре» – вводит участников в историю связи музыки с театром.

5. «Музыкальная культура Беларуси» – знакомит участников программы с особенностями белорусской музыкальной культуры.

6. «История музыки XX века» – знакомит участников с музыкальной культурой по десятилетиям XX века, с музыкальными течениями, стилями и направлениями того времени.

7. «Музыкальная культура 2000-х годов.

Начало XXI века» – для учащихся был представлен обзор направлений, в которых развивается музыка на современном этапе. В рамках данной темы был применен метод информационно-дискуссионной деятельности – метод учения. Участникам объединения было дано задание самостоятельно поработать с литературой и подготовить рассказ о своем любимом современном музыкальном исполнителе.

Изложение каждой темы сопровождалось музыкальными примерами, презентацией, просмотром музыкальных фрагментов из популярных кинофильмов.

Также в соответствии с методами устного изложения и рассказа была проведена *познавательная программа «Музлит-этикет»*. В программе раскрывались такие вопросы: «Когда аплодировать?», «Стоит ли вести переписку в мобильном телефоне во время представления, кричать “браво” или “бис”»?», «В какой момент нужно занимать места в зрительном зале театра?», «Делать ли замечания во время спектакля?», «Идти ли на представление с насморком или кашлем?», «Бежать ли в гардероб после последнего аккорда?» и др.

Метод работы с литературными источниками и взаимный обмен информацией был представлен в качестве самостоятельной работы учащихся. Каждому участнику объединения было предложено подготовить небольшое изложение на любую желаемую тему, связанную с музыкальным искусством, с дальнейшим представлением результатов их деятельности другим участникам любительского объединения.

Также в нашем исследовании была использована группа методов формирования сознания личности: убеждение и внушение, пример. В соответствии с данными методами проводились мероприятия, направленные на расширение музыкально-эстетических впечатлений участников любительского объединения, пропаганду классической и современной музыки. В ходе мероприятий происходило развитие у учащейся молодежи наглядно-чувственного восприятия, которое повысило качество усвоения информации, полученной на занятиях в любительском объединении, также способствовало развитию познавательной и творческой активности. Были использованы следующие формы работы:

– *познавательно-развлекательная программа «Гость»*;

– *программа «Музыкальный интенсив»*.

В рамках *программы «Гость»* были организованы встречи с интересными музыкантами Беларуси, например, *творческий вечер* с пианисткой Государственного военного оркестра Анной Кузьмич. Участники смогли познакомиться с жанровым и стилевым разнообразием фортепианной музыки.

Большой восторг у участников любительского объединения вызвала творческая встреча с баянистом группы «Дрозды» Ильей Немытько, в рамках которой музыкант исполнил как хиты группы, так и произведения белорусской народной музыки, шедевры мировой классической музыки, а также современные популярные произведения.

В рамках *программы «Музыкальный интенсив»* для экспериментальной группы были организованы совместные коллективные поездки с посещением Белорусского государственного академического музыкального театра, Белорусской государственной филармонии, Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь, а также Смолевичского городского Дома культуры.

Необходимость организации поездок с посещением театров и городского Дома культуры вызвана тем, что многие из участников нашего исследования редко или никогда не посещали культурные мероприятия, представленные в перечисленных учреждениях.

С целью активизации процесса познавательной деятельности, направленной на усвоение знаний о музыкальном искусстве, мы использовали следующие практические методы: практическое задание, индивидуальное поручение, вовлечение в деятельность. В соответствии с данными методами были проведены следующие формы работы:

– *мастер-класс «Танцуй»*;

– *программа «Голос»*;

– *творческий показ «Музыкальное приключение»*.

Мастер-класс «Танцуй» представлял собой форму работы, где участники под руководством хореографа упражнялись в хореографическом творчестве. Использование музыкально-ритмических движений являлось способом знакомства с таким музыкальным жанром, как танец, также способом эмоционального отражения настроения музыки. Наше исследование предусматривало разучивание таких танцев, как «Полька» С.В. Рахманинова, «Полонез ля мажор» и «Мазурка» Ф.Ф. Шопена, «Вальс» из балета «Спящая красавица» П.И. Чайковского, «Песенка менуэта» Е.С. Адлера и др. Кроме поставленной цели познакомить с некоторыми музыкальными жанрами, танцевальные движения способствуют высвобождению потенциала человека через его энергию и познанию

себя, осознав эмоции, а через характеристику движений почувствовать сильные и слабые стороны своего «Я».

В основу *программы «Голос»* было положено знакомство и разучивание участниками объединения различных песен, в процессе чего создавалась на занятиях атмосфера доверия, сотворчества, сопереживания, особого психологического контакта. Тематическое разнообразие песен помогало более глубокому раскрытию содержания занятий любительского объединения, а комбинирование различных элементов занятий с использованием песен способствовало созданию атмосферы заинтересованности и увлекательности. Существование большого количества доступных для восприятия и исполнения учащейся молодежи песен позволило использовать их как первоначальные ступени для развития осознанного и заинтересованного восприятия серьезной музыки. Разнообразие яркой поэтической речи позволило усилить эмоциональное воздействие на учащихся, развить воображение, активизировать восприятие личного познания музыки.

Стоит отметить, что в работе с участниками любительского объединения повышение уровня вокально-хоровых данных не являлся самоцелью, занятия были направлены на творческую активность как способ развития направленности личности учащейся молодежи. Разучивание песен позволило связать на занятиях музыку и жизнь, осмыслить и усвоить ключевые знания о музыке. Использование песен на занятиях также содействовало развитию познавательных интересов.

Творческий показ «Музыкальное приключение» предполагал совместную с руководителем любительского объединения и участниками разработку и постановку творческого мероприятия. Каждый участник любительского объединения принял участие в музыкально-творческих номерах. На данном мероприятии в качестве зрителей присутствовали родственники, друзья и одногруппники.

Следует отметить, что в результате реализации творческого показа «Музыкальное приключение» большинство участников положительно оценили предлагаемую форму проведения мероприятий. Для многих из них она характеризовалась новизной, многие участники в первый раз выступали в качестве артистов. Положительные результаты были отмечены также в процессе наблюдения за участниками. Многие из них в ходе организации мероприятия проявляли интерес, творческую активность, становились более раскрепощенными.

Заключение. Разработанные нами организационно-педагогические условия, методы социально-культурной деятельности и программа любительского объединения способствовали развитию системы знаний о явлениях мирового и национального музыкального искусства; знакомству молодежной аудитории с особенностями музыкальной культуры Беларуси; созданию предпосылок для поддержания морально-психологического здоровья учащейся молодежи через различные формы музыкальной деятельности; интегрированию учащейся молодежи в творческую деятельность; развитию аргументированного эстетического суждения о различных музыкальных произведениях; развитию музыкального восприятия шедевров мировой музыки; рационализации использования молодежью своего свободного времени, совершенствованию культуры досуга; формированию познавательного интереса молодежи к вопросам мировой и национальной музыкальной культуры; совершенствованию коммуникативной культуры молодежи, развитию навыка позитивного общения; знакомству учащейся молодежи с особенностями культуры поведения на музыкальных мероприятиях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Апраксина, О.А. Методика развития музыкального восприятия / О.А. Апраксина. – М.: Моск. гос. пед. ин-т, 1985. – 59 с.

2. Кабалевский, Д.Б. Музыка и музыкальное воспитание / Д.Б. Кабалевский. – М.: Знание, 1984. – 64 с.

3. Петрушин, В.И. Музыкальная психология / В.И. Петрушин. – М.: ВЛАДОС, 1997. – 384 с.

4. Сохор, А.Н. Воспитательная роль музыки / А.Н. Сохор. – Л.: Музыка, 1975. – 64 с.

5. Тютюнникова, Т.Э. Видеть музыку и танцевать стихи…: творческое музицирование, импровизация и законы бытия / Т.Э. Тютюнникова. – 2-е изд. – М.: USSA : ЛИБРОКОМ, 2010. – 261 с.

6. Школяр, В.А. Обновление содержания музыкального образования с методических позиций. Опыт исследования проблемы / В.А. Школяр. – М.: Флинта, 1999. – 82 с.

7. Коломиец, Г.Г. Музыкально-эстетическое воспитание (аксиологический подход): монография / Г.Г. Коломиец. – Оренбург: ООИПКРО, 2001. – 239 с.

8. Яконюк, В.Л. Формирование музыкальных потребностей школьников и молодежи / В.Л. Яконюк // Эстетическое воспитание молодежи: проблемы и опыт: сб. ст. – Минск: Народ. асвета, 1986. – С. 25–34.

9. Бирюкова, Т.П. Культурно-рекреационный компонент в оптимизации досуга молодежи / Т.П. Бирюкова // Культура правядзення вольнага часу моладзі ўчора і сёння: зб. навук. прац: у 2 т. / Брэсц. дзярж. ун-т імя А.С. Пушкіна; рэдкал.: У. Люкевіч [і інш.]. – Брэст: Альтэрнатыва, 2009. – Т. 2. – С. 55–63.

10. Божович, Л.И. Проблемы формирования личности / Л.И. Божович: избр. психол. тр. / Л.И. Божович; под ред. Д.И. Фельдштейна. – М.: МПСИ; Воронеж: МОДЕК, 1995. – 349 с.

11. Верб, Э.А. Эстетические потребности и духовное развитие личности / Э.А. Верб. – Л.: Знание. 1981. – 36 с.

12. Новаторов, В.Е. Инновационный менеджмент в сфере культуры: монохрестоматия / В.Е. Новаторов. – Омск: ОмГУ, 2007. – 346 с.

Поступила в редакцию 01.04.2019.

УДК 378.147:004.925.84

Информационные технологии в профессиональной подготовке студентов специализации «Графический дизайн»

Потапенко А.М.,* Потапенко Н.В.**
**Запорожский национальный технический университет, Запорожье*
***Запорожский национальный университет, Запорожье*

В данной статье рассматриваются проблемы обучения студентов специализации «Графический дизайн». Графический дизайн как академическая дисциплина основывается на трех выразительных техниках: типографии, фотографии и иллюстрации. Студенты изучают различные методы и стратегии для объединения этих трех форм искусства в запоминающиеся визуальные продукты, а также для редактирования и оценки своей работы. Степень бакалавра достаточна для профессиональной деятельности в большинстве сфер графического дизайна.

Даны основные характеристики и рекомендации по изучению программ графического пакета: Adobe Illustrator, Adobe Photoshop, Adobe After Effects, 3D Studio MAX, необходимые для выполнения курсовых и дипломных проектов.

В свете последних тенденций развития интернет-технологий необходимо пересмотреть методику преподавания проектирования студентам – будущим дизайнерам, графикам. Традиционные методические указания заменить видеоуроками и презентациями. В процессе обучения максимально использовать интерактивныне средства информации.

В нашем исследовании рассматриваются основные принципы создания макета проекта, уделяется внимание вопросам допечатной подготовки, включая шрифт, управление цветом для подготовки к печати.

Ключевые слова: *компьютерная графика, проектирование, профессиональная подготовка студентов-графиков, дизайн.*

(Искусство и культура. – 2020. – № 1(37). – С. 85–88)

Information Technologies in the Professional Training of Graphic Design Students

Potapenko A.M.,* Potapenko N.V.**
**Zaporozhye National Technical University, Zaporozhye*
***Zaporozhye National University, Zaporozhye*

This article presents the issues of teaching Graphic Design students. Graphic design as an academic discipline is grounded on three expressive techniques: typography, photography, and illustration. Students learn different methods and strategies for combining these three art forms into memorable visual products, as well as for editing and evaluating their work. A bachelor's degree is sufficient for most careers in Graphic Design.

Main characteristics and recommendations for studying the programs of the graphics package: Adobe Illustrator, Adobe Photoshop, Adobe After Effects, 3D Studio MAX necessary to complete course and diploma projects are presented.

Considering recent trends in the development of Internet technologies, it is necessary to revise the methodology for teaching Graphic Designers the course of Design. Traditional guidelines should be replaced with video lessons and presentations. In the academic process interactive technologies should be primarily used.

Fundamental concepts in project layout and then in prepress issues including font, trapping and colour management for printing preparation are examined.

Key words: *computer graphics; design; vocational training of Graphic Design students.*

(Art and Cultur. – 2020. – № 1(37). – P. 85–88)

Художественный аспект деятельности дизайнера предполагает знание законов художественного творчества и профессиональное владение ими. Будущий дизайнер должен обладать уверенным чувством формы, уметь организовать ее, интерпретировать

Адрес для корреспонденции: 123design@ukr.net – А.М. Потапенко

и варьировать в соответствии с решаемой творческой проблемой. Одна из сложнейших задач профессиональной подготовки дизайнера состоит в осмыслении наиболее общих принципов дизайна как вида творческой деятельности, так как каждый дизайн-проект контекстуально воспроизводит достижения самого широкого круга человеческих знаний, куда входят эргономика, психология, социология, экология, философия, эстетика, религия, миф и т.п.

Графический дизайн предусматривает подготовку специалистов по разработке фирменного стиля, товарных знаков, оформление упаковки, рекламных и социальных плакатов, дизайна книжных и периодических изданий. Полученные знания могут быть применены в рекламных агентствах, издательствах, редакциях журналов и газет, полиграфических фирмах и предприятиях.

Обзор существующей литературы показал, что над проблемой новых подходов к дизайн-образованию задумываются многие авторы статей, диссертаций (Прудовская О.Ю. «Формирование готовности будущих дизайнеров к применению информационных технологий»).

Интернет-технологии наиболее часто применяются в качестве объекта изучения (Б.С. Гершунекий, Н.А. Гулиев, Е.А. Ковалева, Е.И. Машбиц). В этом случае они являются одним из элементов широкого спектра компьютерных ресурсов, которые используются в процессе обучения. Применительно к целям и задачам графического дизайна информационные технологии трансформируются в информационную дизайн-технологию, основанную на современной компьютерной технике и программном обеспечении (В.Ф. Ероднсин, В.Д. Курушин). Информационные дизайн-технологии – это совокупность методов, способов, операций, которые используются для создания визуальных сообщений, предназначенных для распространения с помощью средств массовой информации. Они непосредственно связаны с компьютерными методами создания, обработки, редактирования, импорта, экспорта, записи, отображения, передачи и печати информации (графики, фотоизображений, текста). Ядром дизайн-технологий является компьютерная графика, включающая в себя совокупность электронных средств, специальных методов и приемов для создания, редактирования и воспроизведения информационных сообщений.

Цель статьи – рассмотреть и проанализировать более конкретно, какие именно программы необходимо рекомендовать при обучении и применении в дальнейшей профессиональной реализации студентов специализации «Графический дизайн».

Этапы выполнения проектного задания. Обучение и воспитание будущих высококвалифицированных специалистов-дизайнеров заключается, прежде всего, в овладении студентами наиболее общих принципов проектного мышления, методов творчества, приобретение ими знаний и навыков в области графического мастерства и макетирования, при этом главной целью является формирование гармонично развитой, творческой личности студента, воспитанного на лучших образцах отечественной и мировой проектно-художественной культуры.

В основу методического направления должны быть положены принципы взаимосвязи с производством, научными и учебными заведениями и выполнение определенного количества реальных курсовых проектных задач.

Предметом обучения на четвертом курсе выступают элементы визуальной коммуникации, что соответствует уровню профессиональной подготовки и следует четкому соблюдению очередности в возрастающей системе учебных задач. Усвоение метода проектирования данных элементов, приобретение знаний и навыков – основа будущей деятельности, связанной с разработкой задач по графическому дизайну.

Процесс проектирования – это последовательное выполнение действий для получения намеченного результата. Процесс проектной деятельности состоит из этапов со своими задачами и результатами.

Первый этап – этап подготовки и организации заключается в поиске проблемы. Преподаватель предлагает студентам ряд проблем, ориентировочный перечень объектов проектирования, сообщает требования, предъявляемые к проектам, какие технологии следует соблюдать при выполнении задания и критерии их оценивания. Задание выдает руководитель курсового или дипломного проектирования.

Второй этап – поиск, сбор материала и анализ аналогов. С развитием интернета перед студентами открылись новые возможности: информация, представленная во всемирной сети, расширяет мировоззрение, позволяет получить доступ к самым разным источникам.

Третий этап – этап эскизного поиска. Методы проектирования: эвристические методы, метод итераций (последовательного приближения), метод контрольных вопросов, метод «мозгового штурма», метод

морфологического анализа, ассоциативные методы поиска новых проектных решений сочетаются с выполнением поисковых эскизов. Чаще всего это клаузурные наброски, выполненные от руки или с применением графического планшета. Демонстрационная графика должна обеспечивать полноту передачи информации.

Четвертый этап – поиск окончательного решения и предоставления демонстрации своей идеи. Это проектно-графическая подача, рекламно-демонстративная видеопрезентация, макет (если есть в этом необходимость).

Компьютерные программы, обеспечивающие выполнение основных этапов проектирования. *Adobe Photoshop* – программа предназначена в большей мере для работы с растровыми изображениями. Часто используется для обработки фотографий. В студенческих проектах в Adobe Photoshop проходит подготовка изображений для графической подачи своей идеи, более точного представления о том, что необходимо выразить, подавая информацию о проекте заказчику.

Часто эту программу называют просто Photoshop (Фотошоп). Если поначалу эта программа использовалась только как графический редактор, то последние версии позволяют работать и с трехмерными объектами, и с анимацией. Особенно распространено создание GIF анимации для интернета, различных приложений, а также презентаций своих курсовых и дипломных проектов. Работа с цветовыми палитрами позволяет добиваться колористического единства в изображениях всякого рода. Разработка плакатов, фирменного стиля, дизайна сайтов не обходятся без обработки визуальной информации в программе Adobe Photoshop.

Панель «Слои» в Photoshop позволяет комбинировать изображения и формировать прозрачные наложения. Это дает возможность быстро сочетать различные визуальные объекты, удалять, безболезненно ретушировать и создавать уникальные изображения из фотографий, текста или видео с помощью Photoshop.

Adobe Illustrator – популярная программа для создания векторной графики. Векторные изображения обладают незаменимыми во многих случаях качествами. Так, в отличии от растровых изображений, векторные при многократном увеличении не теряют свое качество, не меняется резкость. Векторная графика использует математические выражения для рисования линий, форм и цветов. Это означает, что они бесконечно масштабируемы, так что возможно увеличение их до размеров рекламного щита без неприглядных пикселей. Еще одна незаменимая особенность векторных файлов – небольшие размеры файлов. Это очень важно учитывать при разработке veb-сайтов.

Широкий набор инструментов позволяет делать практически любую полиграфическую продукцию.

3D Studio MAX. Это программа создания трехмерных объектов, визулизации и анимации. В графическом дизайне применяется широко для презентаций проектных решений: элементов айдентики фирменного стиля, упаковки, всевозможных абстрактных композиций.

В последнее время компьютерные технологии в графическом дизайне привели к изменению самого процесса проектирования. Благодаря «фундаментальности» компьютерного моделирования в решении задач возможна быстрая фиксация проектной идеи наиболее эффективными средствами визуального мышления.

Adobe After Effects – разработка компании Adobe Systems. Используется для презентаций, построения разных видеоэффектов в киноиндустрии. Хотя After Effects может создавать собственные изображения, программа обычно применяется для компоновки материалов из других источников для разработки движущейся графики (также известной как графика движения). After Effects подходит для обширной работы с эффектами.

Плагины After Effects имеют обширную поддержку и при помощи их осуществляется доступ к широкому спектру различных вариантов визуальных эффектов. Существуют различные стили плагинов, например, системы частиц для реалистичных эффектов дождя, снега, огня и т.д. Возможно создание даже 3D-эффектов при использовании базовых 2D-слоев из After Effects. Иллюстративную графику также можно загружать и визуализировать в 3D с помощью плагина, такого как Zaxwerks 3D Invigorator Pro.

На современном этапе в дизайне получили развитие новые проектные технологии – компьютерные методы трехмерного моделирования. Замена традиционных графических приемов на компьютерные стала логично целесообразным процессом. Внедрение компьютерных систем позволило сократить сроки выполнения проектных работ, интегрировало дизайн-проект в производственный цикл.

В этих условиях сформировались новые требования к характеру проектной графики. Она не должна занимать много времени и в то же время иметь высокие изобразительные

и демонстрационные качества. Внедрение новых «скоростных» техник и технологий полностью решает эти задачи. В современном проектно-творческом процессе значимость приобретают изобразительные и демонстрационные качества проектной графики.

Компьютерную графику на современном этапе развития компьютерных технологий можно классифицировать по следующим критериям:

– организация принципов действия графической системы – интерактивная (активная, динамичная, диалоговая) и не интерактивная (пассивная). Интерактивная – это воспроизведение изображений на экране монитора под управлением пользователя. НЕ интерактивная (пассивная) организация работы графической системы подразумевает использование дисплея только для вывода изображения под управлением программы без вмешательства пользователя;

– компьютерные средства формирования изображения – растровая, векторная, фрактальная;

– цветовые сочетания – черно-белая и цветная.

Заключение. Демонстрационная графика должна обеспечивать полноту передачи информации и обладать данными свойствами: реалистичность, информативность, нормативность. К графической части проектной графики выдвигаются соответствующие требования: детальная проработка всех элементов формы объекта, целостность всех разнородных составляющих графической части (изображение объекта в перспективе или аксонометрии, ортогональные проекции, чертежи, схемы, шрифт).

В состав курсового и дипломного проектов входят: пояснительная записка, графическая подача в виде распечатки размером 200х150 см, видеопрезентация, макеты печатной продукции. Все эти составляющие возможно выполнить, применяя знания и навыки приведенных выше компьютерных программ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бурлаков, М.П. CorelDRAW 10 [Текст] / М.П. Бурлаков. – СПб.: Питер, 2001. – 592 с.: ил.

2. Вальков, Н.П. Дизайн: очерки теории системного проектирования [Текст] / Н.П. Вальков. – Л., ППУ, 1983. – 183 с.

3. Даниленко, В.Я. Основи дизайну [Текст]: учеб. пособие для студ. высш. уч. учреж. / В.Я. Даниленко. – К.: ІЗМН, 1996. – 92 с.

4. Даниленко, В.Я. Дизайн [Текст]: учебник / В.Я. Даниленко. – Харьков: ХГАДИ, 2003. – 320 с.: ил.

5. Горбунова, Л.И. Использование информационных технологий в процессе обучения [Текст] / Л.И. Горбунова. – Молодой ученый. – 2013. – № 4. – С. 544–547.

6. Мак-Келланд, Дик. Photoshop 6 для «чайников» [Текст]: учеб. пособие: пер. с англ. / Мак-Келланд, Дик. – М.: Издательский дом «Вильямс», 2001. – 368 с.: ил.

7. Яцюк, О.Г. Компьютерные технологии в дизайне [Текст] / О.Г. Яцюк. – М.: НТ Пресс, 2006. – 608 с.

Поступила в редакцию 11.07.2019.

Хроніка мастацкіх падзей

21 студзеня на мастацка-графічным факультэце адбылося адкрыццё выставы мастака, выпускніка нашага ўніверсітэта, Міхаіла Прагліна “Ізраіль – Беларусь: З любоўю да Віцебска”. У экспазіцыі прадстаўлены 53 фотаработы невялікага фармату. З 1992 года Міхаіл пражывае ў Ізраілі, але заўсёды з вялікай радасцю прыязджае ў Віцебск, каб наведаць сваю alma mater. Мастак працуе ў тэхніках графікі, жывапісу, фатаграфіі. Яго работы захоўваюцца ў прыватных зборах Рэспублікі Беларусь, Ізраіля, Германіі, Аўстрыі, Амерыкі.

* * *

Загадчык кафедры выяўленчага мастацтва А.А. Сакалова і дацэнт гэтай жа кафедры М.Л. Цыбульскі з 28 студзеня па 3 лютага прымалі ўдзел у рабоце журы 15-га Міжнароднага конкурсу жывапісу і графікі “На сваёй зямлі” ў якасці члена і старшыні журы. Сярод членаў журы былі прадстаўнікі Балгарыі, Кітая, Літвы, Польшчы, Румыніі, Расіі, Украіны і Беларусі. На конкурс было даслана больш за дзесяць тысяч работ юных мастакоў з 26 краін свету. Выстава па выніках конкурснага адбору адбудзецца ў Мінску ў красавіку гэтага года. Асноўныя вынікі конкурсу і цэлы шэраг пытанняў мастацкай адукацыі абмеркавалі на 11-й Міжнароднай канферэнцыі мастацкага праекта “На сваёй зямлі”, у рабоце якой прынялі ўдзел і нашы калегі з мастацка-графічнага факультэта.

* * *

7 лютага адбылася штогадовая цырымонія ўзнагароджання лаўрэатаў прэміі “Чалавек года Віцебшчыны” за 2019 год. Сярод узнагароджаных у намінацыі “Сацыяльная сфера (сацыяльная абарона насельніцтва, культура, адукацыя, навука, спорт, ахова здароўя, моладзь)” – прафесар кафедры гісторыі і сусветнай культуры гістарычнага факультэта ВДУ імя П.М. Машэрава, доктар мастацтвазнаўства Таццяна Катовіч.

* * *

12 лютага ў Аршанскай гарадской галерэі В.А. Грамыка прадставіў свае жывапісныя творы Освальд Звейсалніекс (Латвія, Рэзэкнэ) на выставе пад назвай “Terra vitae” (куратар М. Цыбульскі). Освальд Звейсалніекс з’яўляецца кавалерам ордэна Трох Зорак, Ганаровым грамадзянінам Рэзэкнэ, прафесарам Латвійскай акадэміі мастацтваў, дырэктарам Рэзэкненскай сярэдняй школы мастацтваў і дызайну. У экспазіцыі ў асноўным прадстаўлены краявіды Латгаліі. У студзені гэтага года выстаўка О. Звейсалніекса адбылася ў Полацку.

* * *

14 лютага ў экспазіцыйнай прасторы УА “Віцебскі дзяржаўны ордэна Дружбы народаў медыцынскі ўніверсітэт” адбылося адкрыццё выставы “Традыцыі і наватарства” (куратар А. Кастагрыз), якая складалася з графічных работ студэнтаў мастацка-графічнага факультэта ВДУ імя П.М. Машэрава, што выконваліся на кафедры выяўленчага мастацтва ў розныя гады.

* * *

28 лютага ў Аршанскай гарадской мастацкай галерэі В.А. Грамыка прэзентаваўся чарговы мастацкі праект “Калегіум”. У ім прынялі ўдзел выкладчыкі кафедры выяўленчага мастацтва і кафедры дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва і тэхнічнай графікі: прафесар В. Шамшур, дацэнты А. Кастагрыз, С. Сотнікаў, М. Цыбульскі. Арт-праект, які дзейнічае на працягу 11 гадоў, ужо назвалі адной з самых значных падзей культурнага жыцця горада Оршы.

* * *

2 сакавіка ў ДУ «Культурна-гістарычны комплекс «Залатое кальцо горада Віцебска “Дзвіна”» адбылося адкрыццё выставы дзіцячай творчасці “Сакавіцкія каты”, на якой экспаніраваліся работы навучэнцаў студыі дзіцячай творчасці Арт-акадэміі “Квадрат”, што працуе на мастацка-графічным факультэце ВДУ імя П.М. Машэрава па двух кірунках – выяўленчае і дэкаратыўнае мастацтва.

* * *

6 сакавіка ў памяшканні “Музычная гасцёўня” ў Віцебску адбылося адкрыццё выставы “Вясновае натхненне” з фондаў мастацка-графічнага факультэта ВДУ імя П.М. Машэрава. Прадстаўлены жывапісныя і графічныя творы студэнтаў розных гадоў. Экспазіцыя пабудавана на дыялогу твораў беларускіх і кітайскіх студэнтаў, якія вучацца на факультэце і ў сваёй творчасці ўвасабляюць вобразы Віцебска і яго навакольляў, сучаснае прадметнае асяроддзе.

* * *

17 сакавіка ў Сенненскім гісторыка-краязнаўчым музеі адкрылася выстава вучэбных і творчых работ кафедры выяўленчага мастацтва і кафедры дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва і тэхнічнай графікі з фондаў мастацка-графічнага факультэта (куратар В. Осіпаў).

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, вмещать 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 редколлегией. 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 expanatory subtitles.
6. The conclusion should contain a brief review of the findings, indicating the achievement of this goal, their novelty and possibility of practical application.
7. The list of literature shouldn't include more than 12 references. The references are to be numerated in the order of their citation in the text. The order number of a reference is given in square brackets e.g. [1], [2]. The layout of the literature list layout is to correspond State Standard (GOST) 7.1–2003. References to articles and theses which were not published earlier are not permitted. A complete name of the author's certificate and the deposited copy is indicated as well as the institution which presented the copy for depositing.
8. Articles of at least 0,35 of an author sheet size (14000 printing symbols with blanks, punctuation marks, numbers etc.), interval 1, Times New Roman 11 are sent to the editorial office. This size includes the text, charts and list of literature. Not more than three pictures are allowed. Pictures and schemes are to be presented in individual jpg-files. Articles should be typed in Microsoft Word.
9. The electronic version should be attached to the paper copy of the article submitted to the editorial board. The electronic and the paper copies of the article should be identical. The university e-mail address is nauka@vsu.by).
10. Following materials (on separate sheets) are attached to the article:
   – summary (150–250 words), which should precisely present the contents of the article, should be liable for being published in magazine summaries separately from the article as well as the key words in the language of the original;
   – title of the article, surname, first and second names of the author (without being shortened), place of work, summary and key words in English;
   - telephone number, e-mail address;
   - expert conclusion on the feasibility of the publication.
11. All articles submitted to the editorial office of the journal are subject to mandatory verification of originality and correctness of borrowings by the Antiplagiat.VUZ system. For original scientific articles the degree of originality should be at least 85%, for reviews – at least 75%.
12. On the decision of the editorial board the article is sent for a review, and then it is signed by the members of the editorial board. If the article is sent back to the author for improvement it doesn't mean that it has been accepted for publication. The improved variant of the article is reconsidered by the editorial board. The article is considered to be accepted on the day when the editorial office receives the final variant.
13. Earlier published articles as well as articles accepted for publication in other editions are not admitted.
14. The authors carry responsibility for the facts provided in the articles, the content and the accuracy of the information.

Для оформления обложки использована работа
Олега Орлова «*Городок*»*.*

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.