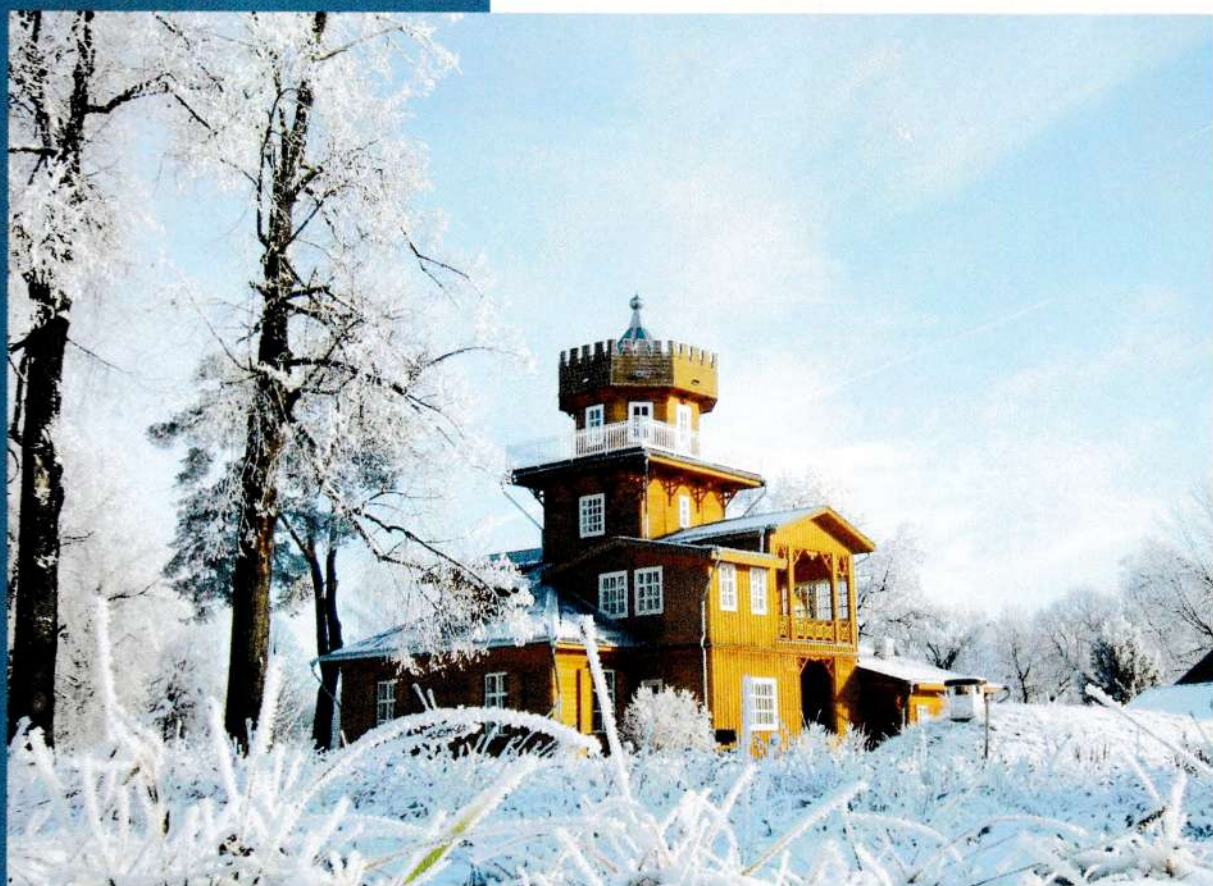


ИК

ISSN 2222-8853

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА



**№ 4(36)
2019**

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИЗДАЕТСЯ С ЯНВАРЯ 2011 ГОДА
ВЫХОДИТ ЧЕТЫРЕ РАЗА В ГОД

**№ 4(36)
2019**

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

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
«ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА»

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

Редакционная коллегия:
ответственный за раздел «Искусствоведение»

Е.О. Соколова,

ответственный за раздел «Культурология»

М.А. Слемнев,

ответственный за раздел «Педагогика»

Ю.П. Беженарь

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

Редакционный совет:

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

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

Адрес редакции:

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

Московский пр-т, 33
210038, г. Витебск, Беларусь

Тел.: +375 (212) 58-48-93

E-mail: nauka@vsu.by

<http://www.vsu.by>

SCIENTIFIC AND PRACTICAL JOURNAL
"ART AND CULTURE"

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

Editorial Board:

in charge of the Art Studies section

E.O. Sokolova,

in charge of 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 06.12.2019 г. Формат 60 x 84 1/8. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 13,49. Уч.-изд. л. 11,31. Тираж 100 экз. Заказ 144.

Искусствоведение

<i>Шишанов В.А.</i> Илья Репин в советской печати 1920–1930-х годов (к 175-летию со дня рождения И.Е. Репина)	5
<i>Медвецкий С.В.</i> Семен Харитонович Долматов. Искусство и жизнь ...	15
<i>Ротко Т.В.</i> Миниатюрные книги издательства «Мастацкая літаратура»: от достижений прошлых лет к проблемам современности	20
<i>Дин Ицзя.</i> Осмысление новогодних символов и атрибутов у восточных славян и китайцев	29
<i>Васильева В.В.</i> Трансформация теории феминистских исследований: от женского вопроса в контексте истории к вопросу восприятия женщины как образа в современном культурном пространстве	35
<i>Лоллини А.Д.</i> Венецианская биеннале как явление международного обмена взглядами на современное искусство	40
<i>Мартынова М.А.</i> Полистилистика в интерьере культурно-зрелищных учреждений Республики Беларусь рубежа XX–XXI веков	44
<i>Гонжуров Г.А.</i> Визуальная айдентика бренда «II Европейские игры 2019 года»: основные элементы концепции	50
<i>Поспелов О.А.</i> Цирковое искусство в Черновцах в конце XIX века	54
<i>Чжан Цзин.</i> Традиционные и инновационные технологии изготовления китайских ювелирных изделий	63
<i>Бобрович Г.А.</i> Гендерные аспекты семантики образов белорусского орнамента по М.С. Кацеру	69

Культурология

<i>Медиченко Л.Е.</i> Роль массовых форм культуры в формировании национально-культурной идентичности	76
<i>Катовіч А.В.</i> Дыхатамія архетыпічнага Часу Вечнасці і цыклічнага сакральнага часу ў абрадавых практыках беларусаў “Гулянне ў свячу”	81

Педагогика

<i>Соколова Е.О.</i> Методическая подготовка будущего педагога-художника к проведению уроков по изобразительному искусству	86
<i>Кириченко А.Г.</i> Формирование социокультурной мобильности студенческой молодежи в процессе волонтерской деятельности	92
<i>Сёмкина И.А.</i> Модель формирования ценностного отношения девушек к семье в условиях социально-культурного партнерства	96
<i>Клевжиц А.А.</i> Психологический характер художественно-творческой деятельности студентов в процессе обучения композиции	102
<i>Петрачкоў К.У.</i> Ваенныя аркестры ў патрыятычным выхаванні навучэнцаў кадэцкіх устаноў	107

Хроника	111
----------------------	-----

Art History

<i>Shishanov V.A.</i> Ilya Repin in the Soviet Press of the 1920–1930s (on the 175-th Birthday of I.E. Repin)	5
<i>Medvetski S.V.</i> Semen Kharitonovich Dolmatov. Art and Life	15
<i>Rotko T.V.</i> Past Time Achievements and Modern Time Problems of "Mastatskaya Litaratura" Publishing House Miniature Books	20
<i>Din Ytszia.</i> Eastern Slavs' and the Chinese's Understanding of New Year Symbols and Attributes	29
<i>Vasilyeva V.V.</i> The Theory of Feminist Studies Transformation: from the Women's Issue in the Context of History to the Issue of the Perception of a Woman as an Image in the Contemporary Art Space	35
<i>Lollini A.D.</i> Venice Biennale as a Phenomenon of International Exchange of Views on the Contemporary Art	40
<i>Martynova M.A.</i> Polystylistics in the Interior of Entertainment Institutions of the Republic of Belarus in the Late 20th – Early 21st Centuries	44
<i>Gonzhurov G.A.</i> Visual Identity of "The 2nd European Games of 2019" Brand: Basic Elements of the Concept	50
<i>Pospelov O.A.</i> Circus Art in Chernivtsi in the Late 19th Century	54
<i>Zhang Jing.</i> Traditional and Innovative Manufacturing Techniques of Chinese Jewelry	63
<i>Bobrovich G.A.</i> Gender Aspects of the Image Semantics of Belarusian Ornament According to M.S. Katser	69

Cultural Studies

<i>Medichenko L.E.</i> The Role of Mass Forms of Culture in Shaping National and Cultural Identity	76
<i>Katovich A.V.</i> The Dichotomy of Archetypal Time of Eternity and Cyclic Sacred Time in the Ritual Practices of Belarusians "Candle Festivities"	81

Pedagogics

<i>Sokolova E.O.</i> Methodical Preparation of the Future Teacher-Artist to Conduct Lessons on the Visual Arts	86
<i>Kirichenko A.G.</i> Shaping Students' Social and Cultural Mobility in the Process of Volunteer Work	92
<i>Siomkina I.A.</i> A Model of Shaping Girls' Value Attitude to the Family in the Conditions of Social and Cultural Partnership	96
<i>Klevzhits A.A.</i> Psychological Nature of Students' Artistic and Creative Activities in the Process of Teaching Composition	102
<i>Petrachkov K.V.</i> Military Bands in the Patriotic Education of Cadet School Students	107

Chronicle	111
------------------------	-----

Илья Репин в советской печати 1920–1930-х годов (к 175-летию со дня рождения И.Е. Репина)

Шишанов В.А.

Учреждение культуры «Витебский областной краеведческий музей», Витебск

В исследовании на основе анализа значительного количества публикаций и архивных материалов освещается эволюция отношения общественности и официальных властей к художнику и его творческому наследию в период формирования культурной политики советского государства. Принято считать, что в послереволюционной России и в СССР имя Ильи Репина (1844–1930) было окружено почетом. Это подтверждается крупными ретроспективными выставками работ известного живописца, призывами к возвращению в Россию, деятельностью Ассоциации художников революционной России, Объединения художников имени И.Е. Репина и других объединений художников реалистического направления, огромным количеством публикаций и изданий, посвященных мастеру.

В действительности отношения с Репиным и отношение к Репину было не столь однозначным. В 1920-е – начале 1930-х годов встречаются резко противоположные оценки: от утверждения буржуазности Репина до необходимости предания искусству художника «одного из первых мест».

После смерти Репина, к середине 1930-х годов, происходит официальный поворот в оценке репинского творчества, которое призвано было стать «могучим средством поднятия культуры трудящихся и орудием борьбы за социалистический реализм». Но вознесение Репина на пьедестал соцреализма закрыло и исказило за канонически идеологизированным образом целые пласты творчества художника и, по сути, долгие годы не давало возможности показать всей многогранности, сложности, ценности его наследия.

Ключевые слова: И. Репин, А. Луначарский, Я. Тугендхольд, Л. Розенталь, И. Гронский, К. Чуковский, В. Фриче, И. Грабарь, формализм, социалистический реализм, культурная политика.

(Искусство и культура. – 2019. – № 4(36). – С. 5–14)

Ilya Repin in the Soviet Press of the 1920–1930s (on the 175-th Birthday of I.E. Repin)

Shishanov V.A.

Cultural Establishment “Vitebsk Region Museum of Local Lore”, Vitebsk

The study, based on an analysis of a significant number of publications and archival materials, highlights the evolution of the attitude of the public and official authorities to the artist and his creative heritage during the period of the formation of the cultural policy of the Soviet state. It is believed that in the post-revolutionary Russia and in the USSR the name of Ilya Repin (1844–1930) was honored. This is confirmed by large retrospective exhibitions of the artist's works, by calls for a return to Russia, by the activities of the Association of Artists of Revolutionary Russia, the Association of Artists named after Repin and other associations of realistic trend artists, a huge number of articles and books dedicated to the artist.

In reality, the relationships with Repin and the attitude to Repin was not so unambiguous. In the 1920s – early 1930s, there were sharply opposite assessments: from the assertion of Repin's bourgeoisness, to the necessity of giving the artist “one of the first places” to the art.

After Repin's death, by the mid-1930s, there was an official turn in the evaluation of Repinsky creativity, which was intended to become “a powerful means of raising the culture of the working people and an instrument of the struggle for socialist realism”. However, Repin's ascension to the pedestal of social realism closed and distorted whole layers of the artist's work in a canonically ideologized manner and, in fact, for many years did not allow him to show all the versatility, complexity, and values of the master's heritage.

Key words: I. Repin, A. Lunacharsky, J. Tugendhold, L. Rosenthal, I. Gronsky, K. Chukovsky, V. Fritsche, I. Grabar, formalism, socialist realism, cultural policy.

(Art and Cultur. – 2019. – № 4(36). – P. 5–14)

Адрес для корреспонденции: valshish2010@mail.ru – В.А. Шишанов

Принято считать, что в послереволюционной России и в СССР имя Ильи Ефимовича Репина (1844–1930) было окружено почетом. Это подтверждается крупными ретроспективными выставками работ художника, призывами к переезду в СССР, деятельностью Ассоциации художников революционной России, Объединения художников имени И.Е. Репина и других объединений художников реалистического направления, огромным количеством публикаций и изданий, посвященных художнику.

В действительности отношения с Репиным и отношение к Репину было не столь однозначным.

Цель статьи – проанализировать отражение в различного рода публикациях критиков, искусствоведов, современников различных позиций к творчеству Репина в период формирования культурной политики советского государства.

«Нельзя сказать, чтобы картины Репина были непонятны...». С обретением Финляндией независимости в декабре 1917 года художник, проживавший в усадьбе «Пенаты», оказался на финской территории и стал таким образом «невольным» эмигрантом. Однако Репин живо интересовался событиями в России, и очень быстро занял враждебную позицию к власти большевиков, что активно освещалось в эмигрантской прессе.

По другую сторону границы, казалось бы, ни что не предвещало существенных изменений. 24 ноября 1917 года в фойе Михайловского театра состоялось чествование Репина по случаю 45-летия его художественной деятельности, устроенное «Общиной художников»¹. Этому же юбилею в декабре было посвящено одно из заседаний действительных членов Академии художеств².

Откликаясь на событие, А.Я. Левинсон (1887–1933) оценил эти мероприятия как признак того, что русская культура «вопреки всему, жива» и в первом номере «Свободного журнала» за 1918 год давая обзор творчества, высоко оценивает старого художника: «В самом деле, роль Ильи Ефимовича Репина в истории живописи отнюдь не ограничивается громадной его личной известностью: он является мастером подлинно национальным, представителем в области искусства драгоценнейших свойств народного характера и темперамента»³.

¹ Юбилей И.Е. Репина // В глухую ночь (бывш. «День»). – 1917. – 26 нояб. – № 2.

² Выставки и художественные дела // Аполлон. – 1917. – № 8–10. – С. 90.

³ Левинсон, А. Илья Ефимович Репин / А. Левинсон // Свободный журнал. – 1918. – № 1. – С. 5.

Следующий репинский юбилей – 75-летие со дня рождения в 1919 году – отмечен статьей «Илья Муромец русской живописи» Э.Ф. Голлербаха (1895–1942)⁴, на тот момент научного сотрудника Отдела по охране памятников искусства и старины Петросовета. Название статьи предполагает похвалы юбилею, но они сменяются довольно уничижительными оценками с претензией на объективность: «Репин вполне законченный, давно определившийся художник (как принято говорить – “маститый”), и, хотя талант его еще не угас и мастерство не иссякло, но ждать от него новых слов и неожиданных откровений не приходится. Поэтому настала пора высказаться о Репине всесторонне и полномерно, отдавая должное его замечательным способностям и не умалчивая о слабостях и недостатках». Далее последовало развенчивание прежних «восторженных» сравнений: о том, что «едва ли кому-нибудь придет в голову» как раньше сравнивать Репина с Рембрандтом и Веласкесом; «его искренность изменчива и ненадежна, впечатлительность поверхностна и одностороння», «ему не удалось выйти из привычной роли наблюдательного, но неглубокого бытовика»; «характеристики его прилизательны и схематичны» и т.д.

Творчество Репина не раз подвергалось критике, и нелюбимые высказывания Голлербаха могли бы затеряться в этом потоке. Однако эпоха вульгарных социологических построений и классового подхода только начиналась. Тем не менее, в развернувшейся дискуссии о новом искусстве часто непрерываемым авторитетом и руководством к действию становились высказывания партийных авторитетов.

После Октябрьской революции оказалось, что в своей политике Наркомпрос, по признанию наркома А.В. Луначарского (1875–1933), смог опереться «почти исключительно» на левых художников, которые с симпатией восприняли революцию и активно включились в работу⁵. В 1921 году Луначарский вынужден был оправдываться за свои действия и, называя футуризм «продолжением буржуазного искусства, с известным революционным искривлением», отмечал: «Я не могу не относиться к этому искусству иначе, как к какой-то лаборатории, как к какой-то кухне, куда пришлось спуститься из затхлого воздуха искусства академического и реалистического, пришедших

⁴ Голлербах, Э. Илья Муромец русской живописи. К 75-летию со дня рождения / Э. Голлербах // Жизнь искусства. – 1919. – № 207. – 5 авг. – С. 3.

⁵ Луначарский, А. Ложка противоядия / А. Луначарский // Искусство коммуны. – 1918. – № 4. – 29 дек. – С. 1.

в полную ветхость и потерявших душу» [1, с. 98–99]. В этой же статье нарком просвещения высказался о пристрастиях пролетариата в искусстве: «Художники-реалисты – художники типа Репина или даже типа Ярошенко, Маковского, если хотите, – как бы ни осуждать их недостатки, нашли бы горячий прием в рядах пролетариата. В этом, могут возразить, сказалась бы отсталость пролетариата, но это – плодотворная “отсталость”». Пять лет спустя Луначарский по-прежнему не мог полностью согласиться с мнением пролетариата, но выбор в пользу реализма уже был сделан: «Нельзя сказать, чтобы картины Репина были непонятны. Понятны; только говорят они не совсем то, чего хочет пролетариат. <...> Реалистическая форма есть та, которую пролетариат понимает. На последней выставке АХРР было видно, как понимает ее пролетариат и как она глубоко его радует; начинается настоящее подлинное сближение пролетариата с художником»⁶.

В области философии и социологии искусства в эти годы приобретает авторитет В.М. Фриче (1870–1929), по оценке современников сделавший первую попытку марксистского анализа значения творчества Репина. В 1923 г. вышла работа Фриче «Очерки социальной истории искусства», в которой раздел, посвященный Репину, называется «Вершина и распадение передвижнического искусства», так и определялась роль и место художника. По мнению автора, Репин, увлекшись в 1890-е годы «формальным творчеством», протянул руку «теоретикам буржуазного искусства». Но и новые поколения, «воспитанные на западных импрессионистах и неореалистах» «не смогли не отдать дань должного его мощной кисти, полной захватывающей страсти, его увлекательному таланту, полному необычайного блеска» [2, с. 155–156].

Футуризм и «левые» художники очень быстро получили ярлык «отрывки буржуазии» или мягче – «искусство эпохи империализма». Но и Репин оказался в лагере эмигрантов («козырь» контрреволюции⁷) и по своему происхождению «социально-чуждым элементом»: «<...> полудемократическая, полубуржуазная разночинная интеллигенция, к которой принадлежал и Илья Ефимович Репин, из мещан г. Чугуева Харьковской губ.» [3, с. 6].

Сам художник, как известно, рассказывал о своем происхождении так: «Я родился

военным поселенником украинского военного поселения. Это звание очень презренное – ниже поселян считались разве еще крепостные» [4, с. 35]. На момент поступления в Академию художеств социальный статус Репина определялся как «поселянин г. Чугуева» [5, л. 3].

Следующий всплеск интереса к Репину вызван празднованием его 80-летия и с этим были связаны надежды на возвращение художника. Фальстарт произошел раньше – 4 сентября 1923 году в «Известиях ЦИК СССР и ВЦИК» публикуется информация о прибытии Ильи Ефимовича в «ближайшее время» в Петроград⁸. 22 мая 1924 года появилось постановление Политбюро ЦК РКП(б) о разрешении Репину вернуться в СССР [6, с. 46]. И.С. Остроухов (1858–1929) в письме к художнику изложил программу празднования, в которой помимо торжественного заседания, выставок в Петрограде и Москве, издания сборника, есть пункт: «В Чугуеве правительственным актом назовут именем Репина главную площадь или переименуют город» [7, л. 5–6].

В ходе подготовки празднования диссонансом, но в то же время очень показательным, выглядит записка, полученная 19 сентября 1924 года в ЦК КПБ(б) от ГПУ Белоруссии под грифами «Вес. срочно» и «Сов. секретно»: «В виду предполагаемого на днях празднования 80-ти летнего юбилея известного художника РЕПИНА, который в настоящее время проживает в Финляндии и занимает чрезвычайно враждебную позицию против Советского Союза и тесно связан с самой махровой эмигранщиной, ГПУБ просит дать соответствующее распоряжение и указание заинтересованным Наркоматам о недопущении никаких празднеств в день юбилея. По линии ГПУ нами сообщено об этом всем подведомственным нашим органам» [8, л. 12].

В то же время в РСФСР юбилей художника отмечался широко. Из публикаций наиболее значительной была брошюра о Репине Н.С. Моргунова (1882–1945). Именно ему принадлежит приводимое выше определение происхождения художника, и в своем труде искусствовед много внимания уделяет характеристике творческой природы Репина, подчеркивая его непостоянство и противоречивость: «<...> он и в выборе тем был постоянно колеблющимся, быстро сменяющим симпатии художником, подобно тому, как это мы видим в его взглядах на искусство и на явления общественной жизни. По выбору тем, который у Репина в большинстве случаев

⁶ Луначарский, А.В. Основы художественного образования / А.В. Луначарский // Музыкальное образование. – 1926. – № 1–2. – Январь. – С. 20.

⁷ Д.И.М., А.А.С. Что делают русские художники // Творчество. – 1920. – № 11–12. – С. 44.

⁸ Репин едет в Россию // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. – 1923. – № 198. – 4 сент. – С. 2.

диктовался внутренними побуждениями, а не требованиями заказчиков, нельзя сделать вывод о единой мысли, руководящей художником. Глубоких симпатий, длительной, постоянной любви или ненависти у него не было, а это для художника, поставившего себе целью быть критиком общественных явлений, имеет решающее значение. Нельзя, даже при самом широком диапазоне и самом разностороннем интересе к жизни, вмещать в себе одновременно противоположные чувства. Но у Репина мы это встречаем <...>» [3, с. 24].

Признавая, что Репин является мастером первой величины, Моргунов отмечает несостоятельность передвижничества в деле воплощения в ярких образах борьбы за переустройство общества: «Больше всего надежд возлагалось на Репина, но и он был только стремящимся, ищущим, при чем, неустойчивость его социального сознания, идеологически неясное положение его среди демократической интеллигенции и значительный уклон его впоследствии к мещанственности лишали его возможности воплотить все исключительное яркое героическое, что было в эпохе <...>» [3, с. 42].

В статье, опубликованной в «Красной ниве», Моргунов был более снисходителен и признал «агитационное» значение творчества Репина и необходимость знакомиться с ним «новым художникам»: «И если произведения Репина не всегда по размерам отвечают такому заданию, то их трактовка, их уклон соответствуют задаче возбуждать отрицательное отношение “к существующему строю”, обличать издевательство, изуверство, косность, развивать сознание русских обывателей»⁹.

Плодовит, но не оригинален на ниве репинского юбилея оказался известный критик Я.А. Тугендхольд (1882–1928). Он стал автором двух идентичных по содержанию статей в «Известиях ЦИК СССР и ВЦИК»¹⁰ и «Красной панораме»¹¹ и более пространной в сборнике по культурработе профсоюзов «Призыв»¹².

Тугендхольд факторами отечественной и мировой популярности Репина называет «мощный» талант («правда, сырой и неотшлифованный») и «умение чутко отражать свою эпоху» и делает выводы вполне в духе времени: «Репин – громадная потенциальная сила, но она все же умалена отсутствием культуры, дисциплины, твердого внутреннего

руля. Репин именно потому не дал всего того, что мог бы дать, что слишком некритически полагался на “нутро”, на то, что до всего дойдет “своим умом”. Вот почему, быть может, он не смог сделать логического вывода, и сейчас не с нами, а в одиночестве своей финляндской мастерской. Но, быть может, в этом не вина Репина, а *его беда* – трагедия всей народной и разночинской интеллигенции, не имевшей *ясного классового стержня и идеологического базиса*».

В то же время Тугендхольд подчеркнул, что «современное художество» не выдвинуло «своего Репина» и не создало ничего равного репинским «Террористам», и нужно поучиться у Репина страстному темпераменту, энергии, «бодрой любви к природе и быту, его здоровому реализму», но это необходимо «скрепить прочным цементом художественной культуры» и «закалить огненной спайкой единого общественного мирозерцания».

Статья в «Призыве» начинается с мысли о том, что общество ждет искусства, которое могло бы отразить «великую эпоху во всей ее героической и бытовой правде» – «все чаще и чаще произносим мы слово “реализм”». «Ожидания» Тугендхольд подкрепляет упоминанием о призыве А.В. Луначарского: «Назад к Островскому, к великой кучке, к передвижникам».

Критик отмечает, что «современное поколение Репина знает сравнительно мало» и в то же время признает, что одна из главных заслуг художника в том, что он силой таланта заставил иностранцев интересоваться русской живописью. Тугендхольд порицает старого мастера за упомянутые выше непостоянство, неорганизованность, мозаичность, неровность, сумбурность: «Репин писал картины на революционные темы, но в картине “Не ждали” его политический возвращается с каторги с печатью смирения! Репин писал картины на революционные темы, но движения толпы, стихии, массы, как таковой не чувствовал»; «“Репинский мазок” уже не может удовлетворить нас – мы требуем от художника максимально любовной производственной обработки холста».

И снова Тугендхольд подходит к складывающейся «партийной линии»: «Нам нужен новый реализм, исполненный бодрого жизнерадостного подхода к действительности; нам нужно преодолеть холод “беспредметничества” и снова оправдать право на существование за “изобразительностью” и “содержательностью” в искусстве»¹³.

⁹ Моргунов, Н.С. Илья Ефимович Репин / Н.С. Моргунов // Красная нива. – 1924. – № 35. – 31 авг. – С. 853.

¹⁰ Тугендхольд, Я. О Репине / Я. Тугендхольд // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. – 1924. – № 109. – 21 авг. – С. 5.

¹¹ Тугендхольд, Я. Илья Ефимович Репин / Я. Тугендхольд // Красная панорама. – 1924. – № 18. – 18 сент. – С. 8–9.

¹² Тугендхольд, Я. О Репине / Я. Тугендхольд // Призыв. – 1924. – Кн. 6. – Окт. – С. 124–134.

¹³ Тугендхольд, Я. О Репине / Я. Тугендхольд // Призыв. – 1924. – Кн. 6. – Окт. – С. 124, 129, 132, 133.

Как отражение противостояния «левых» и «правых» художников интересна статья С.К. Исакова (1875–1953), на тот момент сотрудника Музея революции в Ленинграде. Автор, останавливаясь на значении ряда картин Репина как «исторических документов», говорит о «действенности» живописи репинских картин для современности. Затем описывает полемику Репина с мирискусниками и футуристами: «Обе стороны боролись как равные. Футуристы потому и нападали на Репина, что видели в нем живую, активную силу. И временно одержали верх. Сломить-то не смогли, а отодвинули, оттеснили. А сейчас со стороны “левых” мы наблюдаем особый интерес к Репину. Правда, иной, чем у “правых”. Правые приемлют Репина так же, как воспринимали его лет 40–50 тому назад. Левые уже смотрят на него сквозь призму всех достижений и открытий последних десятилетий. <...> Когда молодежь, прошедшая школу формального анализа, начинает снова пытливо всматриваться в полотна Репина, она улавливает в них изумительную свежесть примитива, цельного, нетронутого, поучительного своей непосредственностью, искренностью, своей непопачатой темпераментностью»¹⁴.

В череде юбилейных публикаций выделим вступительные статьи к каталогам выставок в Третьяковской галерее и Русском музее.

В каталоге Третьяковской галереи автор вступительной статьи не указан, по объему она не велика, и в целом нейтральна с точки зрения идеологии, но вместе с подчеркиванием «широты замыслов и разнообразием тем» в творчестве Репина присутствует такое суждение: «В настоящее время нам еще трудно окончательно оценить все созданное Репиным, так как далеко не все в его творчестве приведено в строго проверенную цельную систему, но и теперь уже ясно, что живописное мастерство его построено на основе сближения с художественной культурой Запада, от которой идут его счастливые достижения. Наоборот, досадные неудачи свидетельствуют упорно о влиянии на него той среды, в которой он жил и которая в угоду тенденциозности склонна была отрицать важность и необходимость в искусстве художественных традиций» [9, с. 3–4].

В издании Русского музея вступительная статья приблизительно вдвое превосходит каталожную часть. Автор статьи – научный сотрудник музея А.П. Иванов (1876–1940), строит значительную часть своего анализа на сравнении художественного видения у Ильи

Репина и Василия Сурикова, причем последний, по мнению автора, превосходит Репина: «Потому-то у Сурикова мы даже не прощаем ему его археологические промахи, а просто их не видим. Потому-то у Репина, наоборот: даже там, где оно наиболее убедительно внушается нам самим содержанием картины, чувство эпохи всегда готово рассеяться перед порождаемым художественной формой ощущением какого-то живого вечно длящегося “ныне”» [10, с. 10].

Александр Иванов, вероятно, сознательно отходит от идеологически ангажированных оценок, стремится раскрыть сложность понимания творчества Репина и прослеживает эволюцию от ранних портретов «странно напоминающих раннего Манэ», «тихого духа Венецианова» в «Бурлаках» и «Проводах новобранца», к большим картинам, портретам 80-х годов, к «Дуэли» и «Государственному совету» – «для чьих форм уже нельзя подыскать никакого иного определения, чем просто репинских».

Однако власти преследовали достаточно прагматические цели, и помимо подчинения художественной жизни задачам строительства нового общества, продолжают попытки добиться приезда или переезда Репина в СССР.

Очередная попытка была увязана с празднованием 200-летия Академии наук. 14 августа 1925 года «Известия ЦИК СССР и ВЦИК» сообщили о направлении Репину приглашения на торжество¹⁵.

Но 19 августа в берлинской газете «Руль» было опубликовано письмо художника с гневным протестом в адрес новой орфографии. Толчком к появлению письма послужила подаренная академиком Иваном Павловым его книга о высшей нервной деятельности животных: «И кому это понадобилось? И как смел невежественный субъект врывать в святую сферу? Ведь есть же Академия наук? Есть филологи, профессора. Неужели все эти почтенные светила науки настолько обрабились и преклонили свои просвещенные седины перед невежественной чернью и бросают науку на издевательства варваров», – возмущается Репин¹⁶.

На выпады старого художника 29 августа последовал еще более резкий ответ от заместителя редактора «Известий ЦИК СССР и ВЦИК» Б.М. Волина (1886–1957): «Ушел человек с головой в свои облезлые крылья, ткнул свои некогда славные седины в эмигрантскую тину

¹⁴ Исаков, С. К юбилею Репина / С. Исаков // Жизнь искусства. – 1924. – № 39. – 23 сент. – С. 4.

¹⁵ Приглашение художника Репина // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. – 1925. – № 184. – 14 авг. – С. 4.

¹⁶ Репин, И. Письмо в редакцию / И. Репин // Руль. – 1925. – № 1432. – 19 авг. – С. 5.

и по-страусовски ничего замечать не хочет. На письма не отвечает. В ответ на приветствия – молчит и воображает, что он меняет весь стремительный ход советской общественности»¹⁷. На следующий день в газете появилась карикатура Б.Е. Ефимова (1900–2008), изображающая «на новый лад» картину «Иван Грозный и сын его Иван»¹⁸.

Младшая дочь художника Т.И. Репина-Язева, находившаяся в бывшей репинской усадьбе Здравнево, под Витебском, была очень обеспокоена этой конфронтацией в прессе и сообщала близким в «Пенаты»: «На днях в газете “Известия” была ругательная статья на папу по поводу его статьи в “Руле” за старую орфографию. И карикатура в виде его же карт<ины> “Иван Грозный”. Папа вместо Грозного обнимает и поддерживает вместо царевича книгу с надписью “Старая орфография”, у которой руки и ноги уже скелета. Но ведь Грозный сам убил царевича, а здесь совершенно наоборот. Весьма возможно этот гнев против папы обратится и на нас, но что ж делать? Кривить душой и мы не будем» [11].

Конфликт не получил продолжения, и в 1926 году «охота» на Репина возобновилась. 5 мая 1926 года «Пенаты» посетил корреспондент журнала «Жизнь искусства» П.Е. Безруких (1892–1950), который в своем очерке уверял читателя: «Если И. Е. приедет к нам, он сразу почувствует себя как дома, так как по своей натуре он революционер, протестант, против угнетения, эксплуатации, певец труда, он наш, и он поймет и полюбит нас со всеми нашими качествами, со всеми нашими недостатками, так как за мелочью этих недостатков он, несомненно, сумеет своим внимательным взором рассмотреть *самое главное*»¹⁹.

30 июня в «Пенаты» прибыла делегация советских художников (И.И. Бродский, Е.А. Кацман, А.В. Григорьев, П.А. Радимов). В конце ноября – ректор 2-го Московского государственного университета А.П. Пинкевич. Перед поездкой Пинкевича политбюро было принято решение о «принятии мер к приезду Репина», после этого – назначении художнику максимальной пенсии и звания народного художника [6, с. 67–69]. Но Репин отверг все посулы.

В 1927 году активизировалась деятельность Общества художников имени И.Е. Репина, объединившего учеников и приверженцев

художника. В апреле 1927 года в Москве прошла первая выставка общества, в мае 1928 – вторая. 18 июля того же года в «Известиях ЦИК СССР и ВЦИК» появилась информация о собрании инициативной группы общества, принятии проекта устава, декларации и программы работы: «В задачи репинской реалистической школы входит отражение жизни во всей ее многогранности и требованиям данного исторического момента, и художественное воздействие на массы в смысле подъема их творческих стремлений к дальнейшим социалистическим достижениям и защита своих революционных завоеваний». И здесь же предлагалось отправить комиссию для переговоров с Репиным о возвращении в СССР²⁰.

Во вступительной статье к каталогу 2-й выставки общества художник А.В. Григорьев (1891–1961) провозгласил: «Искусство Репина есть искусство синтетическое многогранное. В него впитались лучшие достижения прошлого изоискусства. Имя ему – репинизм. Пожелаем объединению, взявшему тяжелое, но величественное знамя, твердой поступью идти вперед по избранному пути. Путь Репина – путь верный, незаметаемый» [12, с. 2].

Тем не менее, Ф.С. Рогинская (1898–1963) в обзоре выставки весьма критично характеризовала как Общество имени Репина, так и Объединение художников-реалистов: «Оба они – явление одного порядка, носители обывательского, мелкобуржуазного искусства, лишенного дерзаний, отгородившегося стеной “наивного реализма” от всяких “проблем” в искусстве как формального, так и социального порядка»²¹.

По мере того как становилось понятно, что добиться приезда Репина не удастся, власти теряли к нему интерес. Примечательна фраза М.И. Калинина: «Репин теперь нам не нужен», – сказанная редактору Госиздата К.П. Злинченко (1870–1947), который в июне 1928 года пытался убедить руководство, что ему при личной встрече удастся договориться с художником о переезде в СССР²².

Вяения из «центра» оказывали влияние на ситуацию в провинции. В августе 1929 года сотрудник витебского музея Н.Н. Богородский (1877–1938) в статье, посвященной 85-летию И.Е. Репина, призвал из «почтения к великому художнику» спасти от разрушения репинский

¹⁷ Волин, Б. Илья Репин, новая орфография и Академия наук / Б. Волин // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. – 1925. – № 196. – 29 авг. – С. 2.

¹⁸ Известия ЦИК СССР и ВЦИК. – 1925. – № 197. – 30 авг. – С. 1.

¹⁹ Безруких, П. У Ильи Репина / П. Безруких // Жизнь искусства. – 1926. – № 25. – 22 июня. – 19 с.

²⁰ Общество художников им. И.Е. Репина // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. – 1928. – № 165. – 18 июля. – С. 5.

²¹ Рогинская, Ф. Выставка о-ва имени Репина / Ф. Рогинская // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. – 1928. – № 118. – 23 мая. – С. 7.

²² Возвращение не состоялось... / Вступ. статья, коммент. и подгот. текста к публ. Т.И. Бондаревой и Э.А. Купчи // Советские архивы. – 1991. – № 3. – С. 67.

дом в усадьбе Здравнево²³. Но 30 октября в газете появилась статья «Музейное кладбище», которая ошеломляет разрушительной силой борцов за «пролетарскую культуру». Престарелому мастеру припомнили все: и пропаганду лозунга «искусство для искусства», и «гадкие плевки мутной стариковской слюны «варварам-большевикам», и «старческие бессильные слезы» в защиту старой орфографии, и отказ от примирения во время визита советских художников. На «детский идеалистический лепет» Богородского о внимании к Здравневу следует ответ: «Этого еще не доставало!»²⁴.

«Печальная и будничная смерть на чужбине...». Илья Репин умер 29 сентября 1930 года. 1 октября «Известия ЦИК СССР и ВЦИК» напечатали об этом на предпоследней странице одним предложением: «29 сентября. (ТАСС). Финляндское телеграфное агентство сообщает: “Сегодня в Куоккала скончался художник Илья Репин”»²⁵.

4 октября в «Литературной газете» появилась более пространная статья писателя Л.В. Никулина (1891–1967). Никулин вспомнил о посещении Репина в 1911 году, высказал мнение, что «репинские чудачества» и демократизм быта в «Пенатах» были каким-то «неукротимым протестом» против реакции, и что 1917 год для художника был экзаменом, выдержав который он мог стать если не союзником, то «благожелательным наблюдателем» – это оправдало бы его перед «будущими поколениями и историей», но «время, возраст победило этого замечательного старика»: «Печальная и будничная смерть на чужбине, за рубежом, вблизи возрождающейся и перерождающейся родины. Человек, зачеркнувший свою биографию, умер. Пролетариат прошел мимо его могилы»²⁶.

Однако были и другие статьи, посвященные печальному событию, в которых, впрочем, уже заметны схемы и объяснения, получившие распространение позже. Н.Э. Радлов (1889–1942) высоко оценил Репина, который, как он считал, «выразил сущность русской школы живописи» и это понятие без репинского творчества осталось бы без определения: «Психологическая характеристика – основное задание, которому подчиняет себя все его [Репина. – В.Ш.] искусство. Живописание

аффектов, психических переживаний, душевных настроений – настоящая цель его живописных исканий. С этой целью он перелистывает историю, с этим заданием он подходит к каждому явлению, к каждой модели». Радлов высказал сожаление, что «нелепые и случайные обстоятельства» не позволили отдать последнюю дань великому живописцу и потому необходимо принять «обязанность собирания и изучения» репинского наследия²⁷.

Неизвестный автор в журнале «Человек и природа» бойко констатирует: Репин родился в семье крестьянина, написал «ряд вещей на революционные темы», в «Крестном ходе» «сатирически изображал богомолка», окруженный клеветой и белогвардейцами не понял Октября, во время приезда советских художников выразил желание вернуться на родину, и только состояние здоровья помешало этому²⁸.

В конце 1930 года вышла «популярная монография» о Репине Л.В. Розенталя (1894–1990), содержание которой в целом не выходит за рамки взглядов о «буржуазности» художника: «Его [Репина. – В.Ш.] творчество проникнуто идеологией тех господствующих классов, с которыми была органически связана тогдашняя интеллигенция. Этому способствовали и внешние обстоятельства деятельности Репина. Выходец из средне-буржуазных кругов, он сам в своей личной карьере художника, пользующегося большим успехом, являлся типичным представителем укрепляющегося буржуазного общества» [13, с. 4–5].

Но даже такая трактовка некоторым радикалам от идеологии казалась «не вполне верной». А.А. Усс (1894–1980), на тот момент заведующий кафедрой искусствоведения Московского университета, в журнале «Литература и искусство» поместил разгромную рецензию на книгу Розенталя, подвергая критике буквально каждое утверждение, каждую оценку автора. Так Розенталь пишет о том, что Репин «ярко выявлял принадлежность к определенному классу». Усс возмущается: «Где же у Репина конкретность, где люди, классовую принадлежность которых Репин бы ярко выявил? Ведь Репин тем и велик и ценен для буржуазии, что он как “свой” художник умел скрывать объективную классовую сущность буржуазии, умел прятать подлинное лицо за “общечеловеческим”, за бесклассовым “живым человеком”». И тут применяется «диалектика»: «Поэтому наше пролетарское искусство должно черпать не столько, как это

²³ Богородский, Н. К 85-летию художника И.Е. Репина / Н. Богородский // Заря Запада. – 1929. – № 179. – 7 авг. – С. 4.

²⁴ Майоров, Р. Музейное кладбище / Р. Майоров // Віцебскі пралетарый. – 1929. – № 276. – 30 ліст. – С. 2.

²⁵ Кончина Репина // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. – 1930. – № 271. – 1 окт. – С. 7.

²⁶ Никулин, Л. Смерть художника Репина // Литературная газета. – 1930. – № 45. – 4 окт. – С. 4.

²⁷ Радлов, Н. И.Е. Репин и русская школа живописи / Н. Радлов // Стройка. – 1930. – № 24. – 25 окт. – С. 14–15.

²⁸ И.Е. Репин // Человек и природа. – 1930. – № 20. – Окт. – С. 60–61.

думает Розенталь, непосредственно у Репина – буржуазного художника, сколько в классовой противоположности ему, в диалектическом отрицании буржуазной действительности и ее художников»²⁹.

В такой ситуации, казалось бы, ни что не предвещало изменения взглядов на роль и место Репина. Но 23 апреля 1932 года выходит знаменитое постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». Согласно которому распускаются все творческие объединения и создаются новые творческие союзы по профилю деятельности, члены которых «поддерживают платформу Советской власти и стремятся строить социализм». На одном из собраний, связанных с реализацией этого постановления, И.М. Гронский (1894–1985), на тот момент ответственный редактор «Известия ЦИК СССР и ВЦИК», впервые предложил термин «социалистический реализм»³⁰ и когда художники спросили, что это значит, он ответил: «Это Рембрандт, Рубенс и Репин, поставленные на службу революции» [14, с. 97].

«Вершина русского изобразительного искусства». Так называемый лозунг «Трех Р» (Рембрандт, Рубенс, Репин) очень быстро получил широкое распространение. Уже в мае 1933 года А.Г. Тышлер (1898–1980) на страницах газеты «Советское искусство» рассуждал об этом: «Так получилась “обойма” из трех фамилий на “р”, между которыми различий больше, чем сходства, и которые фактически могут отвечать самым различным художественным вкусам и темпераментам. Но, спрашивается, чему учиться у этих классиков? <...> Во все эти вопросы не грех было бы кашей художественной критике внести хотя бы минимальную ясность»³¹.

В том же номере Ф.С. Богородский (1895–1959) вопрошает: «Непонятно, почему формалисты – идеологи буржуазного искусства – именуются “левыми”, а художники, дерущиеся за новое социалистическое содержание в реалистической, понятной миллионам форме, называются “правыми”. Пора пересмотреть эти вредные установки. Матисс, Брак, Дюфи, Озанфан и др., с вашей точки зрения, – типичные реакционные, правые художники, в то время как гениальный Репин, например, на отрезке своей эпохи был левым художником»³².

²⁹ Усс, А. Популяризация не с того конца / А. Усс // Литература и искусство. – 1931. – № 2–3. – С. 189.

³⁰ Обеспечим все условия творческой работы литературных кружков. На собрании актива литкружков Москвы // Литературная газета. – 1932. – № 23. – 23 мая. – С. 1.

³¹ Тышлер, А. О любви к картинам. Два вида формализма / А. Тышлер // Советское искусство. – 1933. – № 23. – 20 мая. – С. 2.

³² Богородский, Ф. За переоценку ценностей: наши позиции и наши критерии / Ф. Богородский // Советское искусство. – 1933. – № 23. – 20 мая. – С. 2.

Чуть позже, откликаясь на выставки «Художники РСФСР за 15 лет» и «15 лет РККА», художник А.М. Герасимов (1881–1963) также обращается к теме авторитетов в искусстве: «Правда, нам еще нужно учиться и овладевать техникой, но давайте же учиться у титанов: у Микель-Анджело, Рубенса, Тициана, Сурикова, Репина. Мне скажут, что это уже прошлое. Да. Но титаны прошлого лучше, чем пигмеи настоящего – пигмеи умирающего капитализма: их дело петь панихиды, а нам нужны гимны торжествующей новой жизни»³³.

Осмысление «социалистического реализма» порождает обширную литературу. В феврале 1934 в журнале «Искусство» появляется пространная статья художника В.И. Гапошкина (1907–1961) «К вопросу о социалистическом реализме». Автор считает, что И.М. Гронский с «триумvirатом» «напутал в тройне», поскольку это сужает круг художников, наследство которых можно использовать. И здесь же отчасти прощаются «грехи» Репина: «<...> вокруг Репина образовалась куча всякой разговорной чепухи. Дело совсем не в том, что Репин “не принял” советскую власть и потому мы принимаем его частично – вспомним слова Энгельса о Бальзаке-легитимисте, который невзирая на свои взгляды дал подлинную реалистическую картину развития французского общества. Репин не мог дать такой картины потому, что он “недостаточный” реалист. Творчество его лишено глубоких философских обобщений, он во многом связан, с одной стороны, с поверхностным импрессионизмом, с другой – с не менее поверхностным передвижничеством. Могут подумать, что мы “против” Репина. Нет Репин большой, значительный художник, но в “родоначальники” социалистического реализма не годится»³⁴.

Гронский также корректирует свой лозунг, вероятно, брошенный в эмоциональном запале, и расширяет круг художников, у которых нужно учиться: «<...> прежде всего у тех из старых мастеров, произведения которых являются вершиной, на которую поднялось реалистическое искусство той или иной страны, той или иной школы. <...> Из всех русских художников XIX и начала XX столетий надо выделить Федотова, Перова и Репина. Последний из этих трех славных художников является великим и гениальным мастером, это – вершина русского изобразительного искусства»³⁵.

³³ Герасимов, А. Счастье новой жизни / А. Герасимов // Советское искусство. – 1933. – № 31. – 8 июня. – С. 2.

³⁴ Гапошкин, В. К вопросу о социалистическом реализме / В. Гапошкин // Искусство. – 1934. – № 2. – С. 9–10.

³⁵ Гронский, И. О живописи / И. Гронский // Новый мир. – 1934. – № 6. – С. 209.

Трудами, которые во многом и на долго расставили все точки над «і», стали работы И.Э. Грабаря (1871–1960): в декабре 1933 года появилась книга «Репин» в серии «Жизнь замечательных людей» [15], весной 1937 года – двухтомная монография «И.Е. Репин» [16]. Грабарь впервые сделал широко доступными тексты репинских воспоминаний, переписки, архивных документов. Примечательно Грабарь высказывается о причинах противоречий в оценке Репина: «Даже два одинаково сердечно расположенных к художнику биографа приходили к двум прямо противоположным выводам только потому, что слишком примитивно строили свои заключения на той или иной фразе, оброненной в азарте сегодня и отрицаемой в запальчивости завтра» [15, с. 7–8].

Но выход этих изданий не остановил поток поверхностных конъюнктурных публикаций, которые призваны были утвердить главенствующую роль творчества Репина. Научный сотрудник Третьяковской галереи, затем редактор отдела искусства журнала «Новый мир» П.М. Сысоев (1906–1998), защищая Репина от нападок и высмеивания критиков и художников «формалистического лагеря», относит художника на определенном этапе к представителям революционного народничества, даже, несмотря на то, что в конце 1880-х Репин перешел в «лагерь либеральной буржуазии» и в «стан художников-импрессионистов»: «Репин искал красоту жизни в революционном подполье народничества и народовольчества. Он нашел и утвердил эту красоту на своих выдающихся полотнах. Он создал грандиозный исторический памятник великим героям второго демократического подъема в России. Только враги революционной живописи могут обливать грязью большое революционное наследие Репина»³⁶.

В январе 1935 года в «Правде» с опозданием появляется статья К.И. Чуковского (1882–1969) к 90-летию со дня рождения Репина. С одной стороны, писатель считает несправедливым «гримирование» художника под «народовольца семидесятых годов», с другой – утверждает, что «Репин до конца дней оставался радикальным разночинцем-народником». Чуковский с сожалением пишет, что дряхлеющий художник не имел физических сил вырваться из «плена белых» и призывает не вспоминать о таком Репине и отдать его «зарубежным приверженцам», а оставить – «гениального, темпераментного мастера, основоположника подлинно реалистической живописи»³⁷.

³⁶ Сысоев, П. И.Е. Репин как представитель революционного народничества / П. Сысоев // Новый мир. – 1934. – № 10. – С. 271.

³⁷ Чуковский, К. Репин. К 90-летию со дня рождения / К. Чуковский // Правда. – 1935. – № 5. – 5 янв. – С. 4.

Ретуширование неудобных эпизодов, предложенное Чуковским, тиражируется в статьях для более подготовленного читателя. Но чеканные фразы лозунгов делают и такие обтекаемые формулировки ненужными: «Несмотря на все противоречия, какие присущи творчеству Ильи Ефимовича Репина как художнику, выросшему на почве буржуазных общественных отношений, он является великим мастером русского живописного искусства, создавшего замечательные художественные образы своего времени. Репинское художественное наследие должно стать могучим средством поднятия культуры трудящихся и орудием борьбы за социалистический реализм в изобразительном искусстве, за создание подлинных художественных образов нашей героической эпохи», – гласит оставшийся без указания автора текст, предваряющий каталог выставки 1936 года в Третьяковской галерее [17, с. XXI].

Само имя Репина становится орудием борьбы с искусством, не вписывающимся в новые догмы: «Формалистам нечего противопоставить Репину; поэтому они бессильно декларируют свою “солидарность” с ним. А советская общественность требует от них отказа от своего порочного, оторванного от жизни, никому не нужного формотворчества. Только в искусстве социалистического реализма возможно истинное завершение репинской задачи: сделать русское искусство передовым, реалистическим искусством мира, искусством, опирающимся на все богатство художественного творчества человечества»³⁸.

1936 год стал годом окончательной «канонизации» Репина. Проведение крупнейшей выставки – 891 произведение – в Третьяковской галерее, и на следующий год в Русском музее, нескончаемый поток научных и популярных публикаций в прессе всех уровней, альбомы, брошюры... Затем создание мемориального музея в «Пенатах» и памятные мероприятия к 10-летию смерти в 1940 году: «Но его творчество продолжало и продолжает жить. Оно живет и в творчестве советских художников, некоторым из которых выпало счастье учиться у Ильи Ефимовича; оно живет и во всем нашем двухсотмиллионном советском народе, знающем и любящем своего великого художника, всю свою долгую жизнь отдавшего искусству, честному и правдивому, страстному и исполненному жизнью. В дни юбилея Репина мы снова и снова вспоминаем его, одного из той славной плеяды, которая

³⁸ Недошивин, Г. Илья Ефимович Репин – великий реалист / Г. Недошивин, М. Нейман // Искусство. – 1936. – № 4. – С. 13.

подняла на небывалую дотоле высоту великое реалистическое искусство русского народа»³⁹.

Заключение. В советской журналистике и критике 1920-х годов зачастую культивировалось негативное отношение к И.Е. Репину, который, как утверждалось, изменил своим демократическим взглядам и перешел на сторону реакции. Однако после смерти художника, к середине 1930-х годов происходит крутой разворот в оценке репинского наследия, которое призвано было стать «могучим средством поднятия культуры трудящихся и орудием борьбы за социалистический реализм». Но вознесение Репина на пьедестал соцреализма закрыло и исказило за канонически идеологизированным образом целые пласты творчества художника и, по сути, долгие годы не давало возможности показать всей многогранности, сложности, ценности наследия мастера.

ЛИТЕРАТУРА

1. Луначарский, А.В. Искусство в Москве / А.В. Луначарский // Искусство и революция: сб. ст. – М.: Новая Москва, 1924. – С. 94–101.
2. Фриче, В.М. Очерки социальной истории искусства / В.М. Фриче. – М.: Новая Москва, 1923. – 216 с.
3. Моргунов, Н.С. И.Е. Репин / Н.С. Моргунов. – М.: Гос. изд-во, 1924. – 47 с.
4. Репин, И.Е. Далекое и близкое / И.Е. Репин; под ред. и со вступ. статьей К. Чуковского; [коммент. А.Ф. Коростина и Л. Чуковской]. – 5-е изд. – М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1960. – 510 с.
5. Российский государственный архив (РГИА). – Ф. 789. Оп. 4. Д. 98, 1864 г. Ч. 1.
6. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953. – М.: Международный фонд «Демократия», 1999. – 872 с.
7. Научно-библиографический архив Российской Академии художеств (НБА РАХ). – Ф. 25. Оп. 2. Ед. хр. 367.
8. Национальный архив Республики Беларусь (НАРБ). – Ф. 4п. Оп. 1. Д. 1965.
9. Илья Ефимович Репин. 1844–1924: каталог юбилейной выставки произведений / Гос. Третьяковская галерея. – М.: Изд. ГТГ, 1924. – 39, [1] с., [4] л. ил.
10. И.Е. Репин: [ст. А.П. Иванова] / Рус. музей. Худож. отд. – Л.: [б. и.], 1925 (Гос. тип. им. И. Федорова). – 64 с.
11. Письмо Т.И. Репиной-Язевой в «Пенаты». 6 сент. 1925 г. // Архив наследников И.Е. Репина во Франции. Ксерокопия – ВОКМ, н/в 10054/6.
12. Григорьев-Мари, А. 2-я выставка картин, этюдов и рисунков Объединения художников им. И.Е. Репина / А. Григорьев // 2-ая выставка картин, этюдов и рисунков [каталог]. – М.: Объединение художников им. И.Е. Репина, 1928. – С. 1–2.
13. Розенталь, Л.В. И.Е. Репин (1844–1930) / Л.В. Розенталь. – М.: Изд-во ГТГ, 1930. – 64 с.
14. Гронская, Л.А. Наброски по памяти: Воспоминания / Л.А. Гронская; сост. С.И. Гронская. – М.: Флинта, 2004. – 173 с.
15. Грабарь, И.Э. Репин / И.Э. Грабарь. – М.: Журн. газ. объединение, 1933. – 264 с. – (Серия биографий. Жизнь замечательных людей. Вып. 21–22).
16. Грабарь, И.Э. Репин: в 2 т. / И.Э. Грабарь. – М.: ИЗОГИЗ, 1937.
17. Каталог выставки произведений И.Е. Репина / Гос. Третьяковская галерея; [кат. сост.: О.А. Лясковской и др.]. – М.: ОГИЗ: ИЗОГИЗ, 1936. – XXI, 157 с., [25] л. илл.

Поступила в редакцию 02.10.2019

³⁹ Недошивин, Г. Илья Ефимович Репин (1844–1930) / Г. Недошивин // Творчество. – 1940. – № 10. – С. 5.

Семен Харитонович Долматов. Искусство и жизнь

Медвецкий С.В.

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

В данной статье рассматривается история жизни, педагогической и научной деятельности заведующего кафедрой рисунка и живописи (в настоящее время изобразительного искусства) Семена Харитоновича Долматова. Значимость личности этого ученого, педагога для Витебской художественной школы неоспорима. Третий заведующий кафедрой рисунка и живописи много сделал как для формирования кафедры, сплочения педагогического коллектива, так и для формирования белорусской научной школы педагогики и искусствоведения. Ведь в дальнейшем ряд его студентов стали докторами и кандидатами наук – профессор, доктор педагогических наук В.К. Лебедко; профессор, доктор педагогических наук А.А. Ковалев; профессор, доктор искусствоведения Е.М. Сахута; профессор, кандидат искусствоведения В.В. Шамшур; доцент, кандидат искусствоведения Н.А. Гугнин; доцент, кандидат искусствоведения Б.А. Лазуко; доцент, кандидат искусствоведения М.Л. Цыбульский и многие другие. Семен Харитонович Долматов стал образцом преданного своему делу педагога, посвятив жизнь науке и искусству.

Ключевые слова: кафедра, история искусств, художник-педагог, заведующий кафедрой, рисунок, живопись, методика.

(Искусство и культура. – 2019. – № 4(36). – С. 15–19)

Semen Kharitonovich Dolmatov. Art and Life

Medvetzki S.V.

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

The life story, pedagogical and scientific activities of the Head of Drawing and Painting Department (Fine Arts Department at present) Semen Kharitonovich Dolmatov are considered in the article. The significance of the personality of the scholar and teacher for Vitebsk art school is obvious. The third Head of Drawing and Painting Department did much both for shaping the Department, rallying the pedagogical staff and building up Belarusian scientific school of education and art studies. Later a number of his students became Doctors of Science and PhDs. They are Professor, Doctor of Science (Education) V.K. Lebedko, Professor, Doctor of Science (Education) A.A. Kovalev, Professor, Doctor of Science (Art Critics) E.M. Sakhuta, Professor, Doctor of Science (Art Critics) V.V. Shamshur, PhD (Art Critics) N.A. Gugnin, PhD (Art Critics) B.A. Lazuko, PhD (Art Critics) M.L. Tsybulski and many others. Semen Kharitonovich Dolmatov became an example of a teacher who is devoted to his business, who lived the life of service to science and art.

Key words: department, History of Arts, artist teacher, Head of the Department, drawing, painting, methods.

(Art and Cultur. – 2019. – № 4(36). – P. 15–19)

Роль Семена Харитоновича Долматова в истории развития художественно-графического факультета Витебского государственного педагогического института трудно переоценить. Выходец из простой крестьянской семьи Семен Харитонович Долматов, мечтавший о мирном созидательном труде на родной Белгородской земле, студент первого курса Старо-Оскольского учительского института ушел на войну в сентябре 1941 года. Уже через год со званием лейтенанта окончил Камышинское

танковое училище и сразу же оказался на передовой, воевал на Юго-Западном фронте. Будучи офицером, сразу стал командиром танка, а в дальнейшем и комсоргом батальона. В сентябре 1943 года в бою горел в танке, был тяжело ранен и по апрель 1944 года находился на лечении в г. Полтаве, а затем в военном госпитале в г. Харькове. Познав все ужасы войны, он высоко ценил жизнь. Это и повлияло на выбор самой мирной профессии – педагога, учить детей видеть прекрасное.

Адрес для корреспонденции: profide@yandex.ru – С.В. Медвецкий



Семен Харитонович Долматов

Цель работы – систематизировать и проанализировать сохранившиеся сведения о творческом и педагогическом пути профессора, кандидата искусствоведения Семена Харитоновича Долматова.

Историко-биографические сведения.

Семен Харитонович Долматов родился 29 января 1923 года в крестьянской семье в селе Беломестное Ново-Оскольского района Белгородской области. С 1930 по 1938 г. обучался в средней школе, далее поступил в Ново-Оскольский техникум механизации сельского хозяйства, после окончания которого учился на первом курсе Старо-Оскольского учительского института на естественно-графическом факультете (1938–1941) [1].

Демобилизовавшись в 1946 году, он поступил на художественно-графический факультет Московского городского педагогического института им. В.П. Потемкина, в дальнейшем всегда очень тепло отзывался о своих преподавателях и годах учебы в этом вузе. Молодой фронтовик в институте оказался в разноликой студенческой среде, со вчерашними десятиклассниками и выпускниками специальных учебных заведений среднего звена, которым едва исполнилось 18–19 лет. В группы пришли и бывшие военные – летчики, танкисты, артиллеристы, минометчики и представители других родов войск. Некоторым студентам-воинам было по 23, 25, а то и 30 лет. Это был уникальный в своем роде студенческий коллектив, в котором успешно решались как учебные задачи, так и многие житейские. У всех было общее желание – приобрести основы знаний по спецдисциплинам, получить умения и навыки по рисунку, живописи, композиции, технической графике, скульптуре [2].

Молодые люди жаждали усвоить начальные основы методики в области художественной педагогики и истории искусств. Студенческая жизнь на художественно-графическом факультете первых послевоенных лет проходила в исключительно напряженном ритме. Трудностей было немало – не хватало учебной площади, слаба была и материальная база. Художественно-графический факультет размещался на 4-м этаже 637-й средней школы Киевского района, на улице Чайковского, 5. В крохотном вестибюле на первом этаже был расположен гардероб, по соседству с ним – вахта. Скульптурная мастерская с одним большим окном располагалась рядом с гардеробом, разделенная с ним перегородкой.

С любовью и глубоким уважением С.Х. Долматов вспоминал своих педагогов. Но с первых дней своего пребывания на художественно-графическом факультете молодой студент не мог не заметить какой-то особой атмосферы храма науки и искусства. Педагогами института были опытные профессора и преподаватели – выпускники учебных заведений Москвы и Ленинграда. Георгий Павлович Балмасов (первый декан факультета) в прошлом был воспитанником Московского училища живописи, ваяния и зодчества, мастерски владел техникой акварельной живописи.

Основное ядро педагогического коллектива в области рисунка, живописи и композиции составляли ученики и последователи педагогической системы школы П.П. Чистякова – Д.Н. Кардовского. Это были профессора А.М. Соловьев, В.В. Коллегаев, Б.Г. Смирнов (зав. кафедрой рисунка и живописи), старшие преподаватели Г.В. Фионин, П.П. Шмелев и другие. Позже, окончив аспирантуру, на факультет пришли А.С. Пучков, О.В. Михайлова, Л.М. Шамагин, В.В. Токарева и другие. Профессором живописи был известный художник-педагог Е.М. Чепцов.

Лекции по истории искусств нам читали профессора Н.Н. Соболев, М.В. Алпатов, а также В.П. Шилейко, Н.Г. Машковцев, П.К. Суздаев. Технологию живописных материалов вела А.Н. Лужецкая, пластическую анатомию – профессор М.М. Курепина, методику преподавания изобразительного искусства вел Н.П. Пашков [2, с. 219].

Кафедра постоянно устраивала просмотры и обсуждения с оценкой работ по рисунку, живописи, композиции. В день просмотра работы выставлялись в актовом зале. Расстановку работ по признаку их качества проводила комиссия под руководством заведующего кафедрой по издавна заведенному порядку: от лучшей

до худшей по нисходящей. Худшие работы не соответствовали предъявляемым школой требованиям. Оценки проставлял сам заведующий кафедрой, скрепляя их своей подписью.

Многие студенты немало работали самостоятельно. С особым энтузиазмом, активно трудились в учебных мастерских и сокурсники С.Х. Долматова – Д. Генеральницкий, В. Нукало, А. Купецян, Л. Федоров, Я. Владимиров, Л. Государский, Г. Суслов, В. Шегедин, А. Каминский, Л. Суздальцева, Л. Каекин и другие. И учились, и жили студенты на факультете. Он был для них родным домом в прямом и переносном смысле [2, с. 220].

После окончания факультета в 1950 году С.Х. Долматов был направлен на работу преподавателем, а затем директором художественно-графического педагогического училища в г. Биробиджан Хабаровского края, где проработал до 1954 года, а в 1954–1955 годах преподавал рисование и черчение в средних школах № 16 и № 18 г. Армавир Краснодарского края.

В 1955 году Семен Харитонович переехал в Витебск. С сентября этого года по август 1961 он работал преподавателем рисунка, живописи и композиции, а также заведовал педагогической практикой в Витебском художественно-графическом педагогическом училище.

С 1961 года С.Х. Долматов – преподаватель, а с 1963 г. – старший преподаватель кафедры рисунка и живописи Витебского педагогического института им. С.М. Кирова.

В июне 1970 года был избран исполняющим обязанности, а затем заведующим кафедрой рисунка и живописи Витебского пединститута, которую возглавлял до сентября 1984 года.

История создания художественно-графических факультетов. Рубеж 1950–1960-х гг. ознаменовался началом создания в СССР широкой сети художественно-графических факультетов при педагогических институтах. Первый такой факультет был открыт по инициативе учеников известного российского художника-педагога Д.Н. Кардовского в декабре 1941 года при Московском городском педагогическом институте и не прекращал свою работу в Москве все тяжелые военные годы.

С 1959 года художественно-графические факультеты в структуре педагогических институтов стали создаваться по всему Советскому Союзу. Постепенно между ними наладились профессиональные, научные и творческие связи, обмен учебно-методическим опытом, выставками творческих работ преподавателей и студентов.

В соответствии с приказом № 115 от 18 июля 1959 года Министерства просвещения БССР на базе Витебского художественно-графиче-

ского педагогического училища с 1 сентября 1959 года был организован художественно-графический факультет педагогического института. В это время ректором Витебского педагогического института имени С.М. Кирова был Павел Епифанович Терентьев, участник Великой Отечественной войны. История факультета неразрывно связана с историей становления и развития составляющих его кафедр.

Из истории кафедры. Со времени организации художественно-графического факультета ведущую роль на нем стала играть кафедра изобразительного искусства, которая берет свое начало с кафедры рисунка и графики (рисунка и живописи с 1961 г.), организованной 1 сентября 1959 г.

Первым заведующим кафедрой (1959–1964) был студент Витебского художественно-практического института (1922–1923), Витебского художественного техникума (1923–1926), Высшего художественно-технического института (ВХУТЕИН, 1926–1930) в Ленинграде, человек, в чьей биографии наиболее ярко воплотилась идея преемственности традиций Витебской художественной школы, Валентин Константинович Дзежиц. После его смерти с 1965 по 1970 г. подразделением руководил член Союза художников СССР Григорий Филиппович Кликушин, человек с большим педагогическим опытом и солидной профессиональной подготовкой.

В связи с тем, что на художественно-графический факультет был набор студентов на первый курс 50 человек, количество преподавателей было небольшим (около 10 человек). Это были в основном выпускники Московского заочного полиграфического института и Минского театрально-художественного института.

Увеличение набора студентов на факультет до 75, а затем и до 100 человек, открытие заочного отделения потребовало увеличения числа преподавателей до 20 и более. Пополнение коллектива преподавателей происходило преимущественно за счет выпускников художественно-графического факультета ВГПИ имени С.М. Кирова и других факультетов и институтов СССР.

В начале 1960-х гг. на кафедре преподавали В.К. Дзежиц, Г.Ф. Кликушин, Д.П. Генеральницкий, С.Х. Долматов, И.М. Столяров, В.К. Зейлерт. Позднее в педагогический коллектив пришли Л.С. Антимонов, П.Н. Артемов, Ф.Ф. Гумен, Е.К. Красовский, В.И. Ральцевич, А.В. Гаврушко, А.В. Некрасов, О.Г. Орлов, В.Е. Нестеренко.

С 1970 по 1976 г. кафедру возглавлял доцент, кандидат искусствоведения Семен

Харитонович Долматов, выпускник художественно-графического факультета Московского городского педагогического института им. В.П. Потемкина (1950). В 1973 г., будучи заведующим кафедрой рисунка и живописи, он защитил кандидатскую диссертацию по искусствоведению, проделал большую работу по укреплению кафедры научными кадрами. Были защищены кандидатские диссертации – В.Е. Нестеренко (1979), Н.А. Гугнин (1982), В.П. Климович (1985), В.К. Лебедко (1985).

В 1976 г. кафедра была разделена на два подразделения – кафедру рисунка и методики изобразительного искусства и кафедру живописи и истории искусств. Кафедру рисунка и методики изобразительного искусства возглавлял с 1976 по 1978 г. старший преподаватель Иосиф Брониславович Шешко, а с 1978 по 1980 г. – доцент, кандидат искусствоведения Анатолий Федорович Ковалев. Кафедрой живопись и история искусств руководил доцент, кандидат искусствоведения Семен Харитонович Долматов.

Дальнейшая работа кафедр показала нецелесообразность деления и в 1980 г. обе кафедры были объединены, так образовалась кафедра изобразительного искусства, руководителем которой стал Семен Харитонович Долматов, возглавлявший кафедру вплоть до 1984 года.

Рассматривая коллектив кафедры, хотелось бы несколько слов сказать о ее заведующем. Третий заведующий кафедрой Семен Харитонович Долматов стал истинным воплощением настоящего интеллигента, тактичного с коллегами руководителя, опытного учителя и старшего товарища студентов. Он всю свою жизнь читал лекции по истории советского искусства, великолепно знал материал, был искренним ценителем искусства. В этом педагоге-художнике гармонично сочетались интеллигентность и простота.

Отчетливо ощущая необходимость серьезной профориентационной работы, С.Х. Долматов неоднократно организовывал выезды группы преподавателей и студентов во время зимних каникул с передвижной художественной выставкой из дипломных и учебных работ по райцентрам Витебской области, что давало хороший эффект, поступать на факультет приезжала молодежь из глубинки. «Лаборантом на кафедре был в эти годы участник войны, выпускник художественно-графического педучилища 1956 года Петр Иванович Бутановский. Он добросовестно выполнял свои обязанности, но иногда выпивал и обычно попадался на глаза заведующему. Семен Харитонович проводил с ним жесточайшую

воспитательную работу, но всегда покрывал его перед руководством, что свидетельствовало о его человеческих качествах» [3].

Научная деятельность. Всю жизнь С.Х. Долматов не терял связи с учебным заведением, которое окончил. С мая 1969 по июнь 1970 года он прошел годичную аспирантуру на кафедре истории искусств Московского государственного педагогического института им. В.И. Ленина. Именно в это время судьба свела с бывшим преподавателем истории советского искусства, профессором, доктором искусствоведения П.К. Суздальевым, который стал научным руководителем аспиранта С.Х. Долматова. Профессор был предельно требователен, всегда скрупулезно проверял проделанную работу, это способствовало быстрому, практически за три года, завершению диссертационного исследования.

В феврале 1973 года Семен Харитонович защитил кандидатскую диссертацию по теме «Советская журнальная сатирическая графика периода Великой Отечественной войны 1941–1945 гг.» в Московском государственном педагогическом институте им. В.И. Ленина. В апреле этого же года ему была присуждена ученая степень кандидата искусствоведения. 12 сентября 1975 года С.Х. Долматов был утвержден в ученом звании доцента, а с июня 1988 года стал профессором кафедры изобразительного искусства. В течение многих лет, читая курс лекций по истории советского искусства, постоянно отвлекался от темы и рассказывал о творчестве Кукрыниксов и других мастеров советской сатиры, с многими из которых был лично знаком. Сам воспитанник реалистической школы Д. Кардовского, он всегда очень болезненно воспринимал всякую «левизну», стремление к абстрактным поискам в студенческих работах и давал им объективную и принципиальную критическую оценку.

Надо сказать, что в динамичной и активной художественной жизни города кафедра изобразительного искусства ВГПИ им. С.М. Кирова стала восприниматься в это время своеобразным островком, цитаделью, последовательно, стойко и бережно сохраняющей художественно-педагогические основы реалистической школы Д. Кардовского и И. Ахремчика.

Авторитет факультета и кафедры в городе, республике и в стране завоевывался упорным трудом художников-педагогов. В этой связи следует упомянуть, что к 1980-м годам в рейтинге художественно-графических факультетов, а их насчитывалось в Советском Союзе более сорока, витебский художественно-графический факультет уверенно занимал 2–3 места.

Семен Харитонович Долматов всегда стремился совмещать педагогическую, научную

и творческую деятельность. В кругу его научных интересов были проблемы советского изобразительного искусства, сатирической графики, материалы о творчестве отдельных мастеров. Среди научных публикаций можно отметить научные труды – «Творчество народного художника А. Пластова», «Творчество советских художников карикатуристов в период Великой Отечественной войны», «Воспитание патриотизма у студентов ХГФ при изучении творчества Кукрыниксов» и ряд других [4]. Он всегда выступал с докладами на научных конференциях, научных сессиях профессорско-преподавательского состава, различных совещаниях и семинарах.

Во многом именно благодаря его настойчивым и последовательным усилиям к середине 1980-х гг. кафедра пополнилась кандидатами педагогических наук В.Е. Нестеренко, В.П. Климовичем и В.К. Лебедко, кандидатом искусствоведения Н.А. Гугниным и кандидатом исторических наук Н.Н. Шкутом. Руководство кафедрой, учебная и научная работа отнимали немало времени, но Семен Харитонович находил, хоть и не часто, время и писал выразительные, тонкие по цвету этюды маслом.

Художественные выставки. С. Х. Долматов принимал участие в ряде областных, городских и вузовских выставках преподавателей. В хронологическом порядке их можно систематизировать следующим образом:

1. Первая отчетная выставка художников-педагогов Витебского государственного педагогического института имени С.М. Кирова (1967), на которой представлены были работы «Флоксы», «Лето. Цветет липа», «В тихом переулке».

2. Областная художественная выставка, посвященная 25-летию Победы над фашизмом (1970). Работы – «Полевые цветы», «Лесная дорога», «Лучеса».

3. Юбилейная выставка работ художественно-графического факультета (1988). «Колосится рожь», «В парке Мазурино», «Околица деревни».

4. Областная выставка работ преподавателей художественно-графического факультета и технологического института (1989). «Аллея парка после дождя», «Западная Двина в ненастную погоду», «Поздняя осень»[5].

Достаточно продолжительный период, более 25 лет С.Х. Долматов руководил студенческим научным обществом. Им был организован и проведен ряд художественных выставок работ студентов ХГФ, Первая областная художественная выставка работ учителей, посвященная 1000-летию г. Витебска (1973). Его творческая энергия – педагога, ученого вдохновила и помогла найти свой путь многим его ученикам,

белорусским искусствоведам – профессору, доктору искусствоведения Е.М. Сахуте; профессору, доктору искусствоведения Г.Ф. Шауро; профессору, кандидату искусствоведения В.В. Шамшуру; доценту, кандидату искусствоведения Н.А. Гугнину; доценту, кандидату искусствоведения Б.А. Лазуко; профессору, кандидату искусствоведения В.И. Рынкевичу; доценту, кандидату искусствоведения М.Л. Цыбульскому и многим другим.

В течение пяти лет (1986–1990 гг.) он являлся членом секции изобразительного искусства научного совета Академии наук БССР по проблемам искусствознания. Много выступал с лекциями перед учителями в районных центрах Витебской области и города. За свою активную жизненную позицию, участник Великой отечественной войны С.Х. Долматов награжден рядом орденов, медалей и почетных грамот. Талантливый педагог-художник, искусствовед С.Х. Долматов ушел из жизни на 77-м году 10 октября 1999 года.

Заключение. Своими научными трудами Семен Харитонович Долматов внес неоценимый вклад в белорусское искусствоведение. Руководив кафедрой изобразительного искусства почти пятнадцать лет, талантливый педагог и ученый много сделал как для формирования материальной базы кафедры, учебного фонда, сплочения педагогического коллектива, так и для становления белорусской научной школы педагогики. Любовь к искусству, воплотившаяся в этом замечательном педагоге, передалась многим его ученикам, среди которых известные белорусские ученые искусствоведы – Е.М. Сахута, В.В. Шамшур, Н.А. Гугнин, Б.А. Лазуко, М.Л. Цыбульский и многие другие. В рамках исследования истории «Витебской художественной школы», которая ведется кафедрой изобразительного искусства Витебского государственного университета имени П.М. Машерова, важно продолжить дальнейшую разработку широкого круга персоналий художников-педагогов, биографии которых на долгие годы были связаны с кафедрой и художественно-графическим факультетом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Государственный архив Витебской области (ГАВО). – Ф. 1932. Д. 257. Л. 1.
2. Художественно-графический факультет. 50 лет. (1941–1991): юбилейный сборник. – М.: Прометей МПГУ им. В.И. Ленина, 1992. – 268 с.
3. Из воспоминаний коллеги С. Х. Долматова кандидата искусствоведения, доцента Н.А. Гугнина.
4. ГАВО. – Ф. 1932. Д. 254. Л. 16.
5. ГАВО. – Ф. 1932. Д. 258. Л. 2.
6. ГАВО. – Ф. 1932. Д. 260. Л. 1.
7. ГАВО. – Ф. 1932. Д. 262. Л. 12.
8. ГАВО. – Ф. 1932. Д. 266. Л. 1.

Поступила в редакцию 04.10.2019

Миниатюрные книги издательства «Мастацкая літаратура»: от достижений прошлых лет к проблемам современности

Ротко Т.В.

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

В статье рассматриваются книги миниатюрного формата издательства «Мастацкая літаратура». С момента основания данное издательство оценило художественную привлекательность и творческий потенциал миниатюрных книг. В своем исследовании миниатюрной книги автор исходит из представления о ней как о высоком искусстве с огромными эстетическими возможностями. Отечественные миниатюрные издания представлены рядом примеров книг высокой художественной культуры. За период двадцати с лишним лет издательство «Мастацкая літаратура» внесло значительный вклад в их создание. Творческий импульс книгам миниатюрного формата нашей страны придавали произведения выдающихся белорусских писателей (М. Богданович, П. Бровка, В. Быков, Н. Гилевич, Я. Колас, К. Крапива, Я. Купала, М. Танк и др.) и художников-графиков (А. Александрович, В. Басальга, М. Басальга, А. Кашкучевич, Н. Купава, Г. Поплавский, Н. Селещук, Ю. Хилько, В. Шарангович и др.). Наряду с обзором деятельности издательства «Мастацкая літаратура» в данной публикации внимание уделяется эстетическим достоинствам наиболее художественно выразительных книг миниатюрного формата.

Ключевые слова: миниатюрная книга, миниатюрное издание, издательство «Мастацкая літаратура», искусство книги, книжная графика.

(Искусство и культура. – 2019. – № 4(36). – С. 20–28)

Past Time Achievements and Modern Time Problems of "Mastatskaya Litaratura" Publishing House Miniature Books

Rotko T.V.

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

Miniature books of Publishing House «Mastatskaya Litaratura» are described in the given article. This Publishing House has appreciated the artistic appeal and creative potential of miniature books since its inception. The author bases his study of a miniature book on its image as high art with great aesthetic opportunities. National miniature editions are presented by a number of examples of books of high artistic culture. For the period of more than twenty years, "Mastatskaya Litaratura" Publishing House has made a significant contribution to its creation. The creative impulse of the miniature format books in our country was given by the works of outstanding Byelorussian writers (M. Bogdanovich, P. Brovka, V. Bykov, N. Gilevich, J. Kolas, K. Krapiva, J. Kupala, M. Tank, etc.) and artists (A. Aleksandrovich, V. Basalyga, M. Basalyga, A. Kashkurevich, N. Kupava, G. Poplavsky, N. Seleschuk, Yu. Khilko, V. Sharangovich, etc.). This article also focuses on the aesthetic merits of the most artistically expressive books in a miniature format published by "Mastatskaya Litaratura" Publishing House.

Key words: miniature book, miniature edition, "Mastatskaya Litaratura" Publishing House, book art, book graphics.

(Art and Cultur. – 2019. – № 4(36). – P. 20–28)

Миниатюрная книга¹ является одним из недостаточно оцененных с искусствоведческой точки зрения произведений художественного творчества. С сожалением приходится

¹ Миниатюрная книга – это книга, формат которой в Республике Беларусь не превышает 100x100 мм.

констатировать, что до настоящего времени о книжной миниатюризации бытует представление как о второстепенном, развлекательном искусстве, для которого необязателен осмысленный выбор формы и формата, глубокая проработанность архитектоники

Адрес для корреспонденции: rotkotania@gmail.com – Т.В. Ротко

произведения, серьезность и весомость содержательного наполнения, скрупулезность декоративной отделки всех элементов издания. Представляется, что такое понимание миниатюрной книги противоречит ее художественной сущности как произведения искусства, а также творческой практике ее создания.

Действительно, среди миниатюрных изданий (не только Беларуси, но и других стран) встречаются книги с приметамы невысокого художественного вкуса и плохого полиграфического воплощения творческого замысла: легковестность либо бессодержательность книжных текстов, формализм и пошлость художественного оформления, преобладание броскости внешней формы издания над содержанием, плохое качество бумаги, печати, изготовления переплета, использование неподходящих формату книги шрифтов и т.п.

Однако стоит подчеркнуть, что подобные примеры – это скорее исключение из общепринятой практики миниатюрного книгоиздания, нежели закономерность. В результате творческого осмысления художественной формы миниатюрной книги мастерами-миниатюристами были сформированы новые отношения между текстом и конструкцией блока издания, цветом, книжной графикой (иллюстрациями, виньетками, заставками, буквицами и т.п.). Миниатюрные параметры страниц книги предоставили ранее не известные возможности художественного синтеза, обогащения формы книги новыми художественными принципами и идеями.

В целях совершенствования современного миниатюрного книгоиздания Беларуси, повышения роли книги в жизни общества важное значение приобретает обобщение и практическое использование опыта, накопленного отечественными издательствами в деле выпуска книг миниатюрного формата в предыдущие десятилетия. В XXI столетии, в связи с очевидным снижением художественного уровня отечественных миниатюрных изданий, данный опыт представляется особенно актуальным и востребованным.

Без сомнения, белорусской науке известны публикации о миниатюрных изданиях. Среди них – М. Делец *«Перспективы и проблемы белорусской миниатюрной книги»* (1987), В. Вильтовский *«Белорусская миниатюрная книга»* (1989), Л. Доўнар *«Першая мінская кніга-малютка – урокі паслухмянасці і дабрыні»* (1998), М. Казлоўскі *«Мініацюрныя і некаторыя малафарматныя выданні»* (2011) и др. По содержанию это работы книговедческого характера, в которых авторами

предпринимается попытка определения наиболее ранних отечественных книг миниатюрного формата и создания краткой истории развития книжной миниатюризаци Беларуси. За пределами внимания ученых остаются вопросы искусствоведческой трактовки миниатюрных изданий, выявления специфики книг, выпускаемых отдельными белорусскими издательствами.

Цель исследования состоит в том, чтобы на примере книг издательства «Мастацкая літаратура» продемонстрировать художественные достижения и обозначить сложившиеся к XXI столетию проблемы в области белорусской книжной миниатюризаци.

Книги издательства «Мастацкая літаратура» избраны в качестве материала для публикации неслучайно. «Мастацкая літаратура» – это отечественное издательство, наиболее плодотворно осуществлявшее выпуск книг миниатюрного формата в 70–80-е гг. XX столетия. Всего в библиотечных фондах Беларуси нами было выявлено 31 наименование миниатюрных изданий, абсолютное большинство из которых сегодня можно смело причислить к достижениям национального искусства книги. Обратимся к краткому хронологическому обзору миниатюрных книг издательства.

Книги 1970-х годов. Издательство «Мастацкая літаратура» основано в 1972 г. на базе редакций художественной и детской литературы издательства «Беларусь» [3]. В 1970-е гг. в нем было подготовлено 11 наименований книг миниатюрного формата. Показательно, что первыми из них стали белорусскоязычные *сборники стихотворений Якуба Коласа и Янки Купалы*, подготовленные в 1972 г. к 90-летию со дня рождения поэтов в формате 65x80 мм² (тираж 5 000 экз.).

Составителями книги стихов Я. Коласа стали научные сотрудники Государственного литературно-мемориального музея Якуба Коласа Н. Базаревич и И. Курбеко. Предисловие под названием «Свята на кожны дзень» написал поэт Я. Сипаков. Составителем сборника стихов Я. Купалы выступил белорусский писатель и языковед В. Юревич, а автором предисловия – поэт А. Велюгин. С позиции искусствоведения большой интерес в сборниках вызывает художественное оформление, выполненное в технике черно-белой линогравюры В. Шаранговичем и Б. Заборовым и поражающее богатством выразительных возможностей в отображении народной жизни. Эстетически сборники представляют собой своеобразную

² Приводя абсолютные размеры миниатюрных книг, в качестве первого значения мы указываем ширину издания, в качестве второго – высоту.

дилогию, объединенную экспрессивностью художественного языка иллюстраций, резкими контрастами черного и белого цветов, богатством фактур, обилием деталей изображения, сочностью и декоративностью стилизации линий и пятен, романтической напряженностью и социальной заостренностью изобразительного материала. Вместе с тем в каждом сборнике угадывается индивидуальная творческая манера художника-графика, его уникальное мироощущение.

Стоит отметить, что обращение к классическим произведениям белорусской национальной художественной литературы, сотрудничество с ведущими писателями, литературоведами, переводчиками при подготовке изданий, а также использование авторских иллюстраций выдающихся отечественных художников-графиков является отличительной чертой миниатюрных книг издательства «Мастацкая літаратура».

Продолжением темы миниатюрной «купалины» в 1975 г. стало издание на общественных началах поэмы Янки Купалы «Тарасова доля» (66x96 мм; 10 000 экз.), повествующей о судьбе украинского поэта Т.Г. Шевченко, учеником которого считал себя Я. Купала. Он же осуществил множество переводов произведений Т.Г. Шевченко на белорусский язык. Текст поэмы «Тарасова доля» представлен на трех языках: белорусском, русском и украинском. Предисловие к изданию написал П. Бровка, а художественное редактирование осуществил Л. Прагин. Достоинством книги, по нашему мнению, является использование в ее иллюстрировании рисунков самого Т.Г. Шевченко. На XVII Всесоюзном конкурсе на лучшие издания по художественному оформлению и полиграфическому исполнению миниатюрная книга «Тарасова доля» была удостоена почетного приза. Добавим, что в 1976 г. издательство «Мастацкая літаратура» выпустило данную книгу повторно, таким же тиражом.

В 1976 г. в издательстве «Мастацкая літаратура» был переиздан сборник стихотворений Петруся Бровки «Ты – мая пчолка» (60x83 мм; 10 000 экз.), который составили как оригинальные произведения автора, так и переводы его стихов на русский язык Я. Хелемского. Первое издание книги, подготовленное на общественных началах, увидело мир в 1972 г. в издательстве «Беларусь» (тираж книги составил 5 000 экз.). Предисловие к сборнику написал С. Граховский, а цветные иллюстрации создал художник В. Баровко, которому удалось воплотить в рисунках свет, доброту и чистоту, которыми наполнена любовная лирика народного поэта БССР П. Бровки.

Насыщенные ярким цветом изображения вторят образному строю стихотворений, усиливают их эмоциональное восприятие читателем. Общий лирический тон художественного оформления книги задает иллюстрация, помещенная на переплете. Основу ее композиции составил девичий образ, плавные и утонченные линии которого созвучны с красотой белорусской природы. Данный лейтмотив присутствует и в иллюстрациях, помещенных в тексте книги.

Ярким примером миниатюрной книги Беларуси 1970-х гг., демонстрирующей авторское видение литературной основы, а также специфическую творческую манеру художника-оформителя, является издание баллады Адама Мицкевича «Свіцязянка» (1976; 65x68 мм), подготовленное (на общественных началах) на белорусском (в переводе А. Зарицкого), польском и русском (в переводе А. Фета) языках. Часть десяти тысячного тиража издания была напечатана в виде 300 нумерованных экземпляров. В качестве предисловия к книге использованы записи Я. Коласа об А. Мицкевиче. Художественный облик издания создал А. Кашкурович, решивший «Свитязянку» как романтическую импровизацию. Легкие штриховые рисунки книги, пропорции которой приближены к квадрату, слегка подцвечены голубой акварелью. Изображение миниатюрно, однако в своей явственности, соразмерности фигур, заполняющих все поле страницы, не воспринимается дробным. В иллюстрациях присутствует летящая легкость и загадочная, в соответствии с балладным звучанием, грусть [3, с. 233]. Белое ляссе, а также форзац, интерпретированный в голубых тонах, вторят общей бело-голубой колористической концепции издания.

Следует отметить, что издательство «Мастацкая літаратура» выпускало не только белорусскоязычные, но и русскоязычные миниатюрные книги. Оригинальное художественное оформление отличает сборник «Русский романс» (1979; 63x94 мм; 10 000 экз.). Его составитель и автор вступительной статьи – А.В. Жохов – объединил под одной обложкой известные романсы пятнадцати русских композиторов: А. Алябьева, М. Глинки, М. Мусоргского, С. Рахманинова и др. Издание снабжено нотным материалом и краткими сведениями о композиторах. Оно заключено в переплет с золотым тиснением, имеет ляссе, а также изящный картонный футляр. Оформил сборник художник С. Ковалев. В основе его рисунков, выполненных в силуэтной манере, лежит контур, густо заполненный черным цветом и резко контрастирующий с белым фоном

бумаги. Иллюстрации заключены в медальоны и отсылают читателя ко времени, когда в музыкальном искусстве полновластно царил один из наиболее сердечных и проникновенных жанров – романс. Помимо иллюстраций книга украшена миниатюрными графическими заставками и концовками, а также декоративными рамками. Издание отличает вытянутый формат, а также композиции книжных разворотов, гармонично уравновешенные с полосой набора.

Отдельные книги издательства «Мастацкая літаратура» в 1970–80-е гг. были напечатаны под эмблемой Всесоюзного добровольного общества любителей книги. Первой такой книгой стал сборник афоризмов, изречений, пословиц и поговорок «*Вечный родник*» (1979; 75x95 мм; 5 000 экз.), оформленный художником М. Басальгой. Иллюстрациям к изданию, выполненным в технике линогравюры, присущи лаконизм художественного языка, несколько тяжеловатый и грубоватый утолщенный черный штрих, умеренная обобщенность и плоскостность художественных образов. Организация пространства бумажного листа строится с применением прямоугольной тонированной рамки, общий фон которой своим колористическим решением отсылает читателя к слегка пожелтевшим страницам старопечатного издания.

Необходимо добавить, что данью своему времени явилось создание в 1970-е гг. в стенах издательства «Мастацкая літаратура» тиражом в 5 000 экз. таких книг, как «*Братэрства*» (1972; 61x62 мм), «*Ленин с нами*» (1972; 61x61 мм), «*Камуністы*» (1975; 63x63 мм), *Е.А. Долматовский «Азбука»* (1975; 62x62 мм). Данные поэтические издания как в содержательном, так и в художественно-образительном аспектах отражают эстетику советской эпохи.

Книги 1980-х годов. Восьмидесятые годы XX столетия стали наиболее плодотворными для издательства «Мастацкая літаратура» в деле выпуска миниатюрных книг. За обозначенное десятилетие было подготовлено и выпущено 15 наименований изданий миниатюрного формата.

В 1980 г. под эмблемой Всесоюзного добровольного общества любителей книги мир увидел сборник стихов «*Гимн книге*» (76x96 мм; 10 000 экз.), составленный А.В. Самускевичем и оформленный графиком М. Басальгой. На страницах издания представлено более 100 произведений поэтов мира, возвеличивающих и прославляющих одно из наиболее значимых открытий в истории человечества – книгу. Иллюстративный материал

сборника создан в технике литографии. Линии рисунка утонченные и плавные. В иллюстрациях М. Басальго демонстрирует прекрасное владение рисунком, большое внимание уделяет прорисовке мелких элементов изображений.

С деятельностью Всесоюзного добровольного общества любителей книги связано также появление исключительного в художественном отношении издания – *Мікола Гусоўскі «Песня пра зубра»* (1981; 95x100 мм; 10 000 экз.) – в параллельном переводе с латинского на белорусский и русский языки. Выпуск книги приурочен к 500-летию со дня рождения Н. Гусовского. Предисловие написали известные литературоведы и переводчики В. Дорошкевич и Я. Семезон. Практически квадратные пропорции страниц придали книге дополнительную эпичность и монументальность.

При оформлении данной книги создатели обратились к иллюстрациям, блестяще исполненным выдающимся белорусским художником-графиком А. Кашкуревичем для более раннего издания поэмы «*Песня пра зубра*» (1973) – в традиционном формате. На республиканском конкурсе это издание было награждено дипломом и медалью Ф. Скорины, а на всесоюзном конкурсе 1974 г. в Москве – дипломом первой степени. Однако в миниатюрном издании А. Кашкуревич не механически повторил свою работу 1973 г. Изменение формата книги потребовало перекомпоновки иллюстраций, иной манеры заставок, а также повлекло за собой использование другого шрифтового оформления и переплета [3, с. 233].

В процессе художественной трактовки литературного текста А. Кашкуревич обратился к динамичному рисунку пером, выполненном в манере старой гравюры и придавшей графическим произведениям величие и драматизм. В иллюстрациях зримо ощущается авторская интерпретация содержания поэмы, прослеживается обращение и личное отношение художника к социально-философским проблемам и непреходящим моральным истинам. Тонкий штрих рисованных изображений позволил мастеру воссоздать визуальный колорит исторической эпохи, описываемой в литературно-художественном произведении.

Ярким событием в деятельности издательства «Мастацкая літаратура» стал выход в свет двух томов лирики *Максима Танка «Ave Maria»* (1980; 68x100 мм; 5 000 экз.): на белорусском и русском языках. Художественное редактирование изданий осуществил Л. Прагин, серию цветных иллюстраций в технике офорта выполнил М. Басальга. Книга

пронизана тонким пониманием художником общего эмоционально-содержательного тона любовной лирики М. Танка. Обложка издания представляет собой мастерски созданное изображение женского образа, в своей возвышенности созвучное с образом Богоматери. Оно не просто декорирует книгу, но отражает ее общий лейтмотив и эмоциональный настрой. Иллюстрации в издании не ограничены рамкой и заполняют всю площадь книжного разворота. Изображения размещены на переднем плане. Они плоскостны, вытянуты, плавны, подобны ликам икон. В них отражается одухотворенная поэтичность образов, символичность, ассоциативность, психологическая глубина их художественной трактовки. Колористическая интерпретация иллюстративного материала отличается сильной экспрессией, интенсивный желтый фон контрастирует со спокойной и плавной черной линией.

В 1982 г. к 100-летию классиков белорусской литературы *Якуба Коласа и Янки Купалы* приурочен выход *двух белорусскоязычных томов стихов* (гражданская, патриотическая, философская, пейзажная лирика) в формате 70x88 мм. Произведения Я. Коласа напечатаны тиражом в 5 000 экз., Я. Купалы – 10 000 экз. Книгу лирики Я. Коласа составили Н. Базаревич и И. Курбеко, оформил – В. Басалыга. Составителем сборника стихов Я. Купалы выступил В. Юревич, оформителем – А. Александрович.

Подобно тому, как Я. Колас и Я. Купала, обладая собственным художественным стилем и творческой манерой, бок о бок шли путем национального возрождения и создавали национальную белорусскую литературу, миниатюрные издания их произведений, имея индивидуальный облик, в то же время взаимодополняют друг друга и составляют единое целое. Сборники имеют схожую форму и формат книжного блока, белое ляссе, близкое композиционное построение, цветовое решение, равномерную наполненность иллюстративным материалом, выполненным в технике офорта. Архитектоника изданий строится на ритмическом чередовании сюжетно-тематических иллюстраций, насыщенных национальной символикой, а также метафорами и аллюзиями, отражающими смысловые акценты книг.

В иллюстрациях к изданию стихов Я. Коласа В. Басалыга часто обращается к белорусскому пейзажу, наполняя его лиризмом и эмоциональностью. Свои графические произведения он заключил в характерные для его творчества декоративные медальоны, украшенные орнаментом растительного характера.

Это придает иллюстрациям особенную завершенность, приближает их к произведениям станкового искусства.

А. Александрович, интерпретируя поэтические тексты Я. Купалы, использует преимущественно горизонтальное расположение изобразительного материала, отказывается от показа глубины пространства графического произведения, тем самым придавая иллюстрациям некоторую плакатность и одновременно подчеркивая гражданско-философские аспекты творчества писателя.

В композиционное построение большинства иллюстраций сборников включены цитаты из стихотворных произведений писателей. Цветовое решение книг строится на противопоставлении темного и светлого оттенков, причем для издания стихов Я. Коласа характерно преобладание светлого фона, для книги Я. Купалы – темного. В общем художественном решении оформление сборников уместно и гармонично, находится в несомненной связи с белорусскими народными образами и мотивами.

В художественном отношении заслуживает внимания также книга восьмистиший *Нила Гилевича «Святлынь»* (1984; 5 000 экз.) – в оформлении художника М. Будовея. Первое, что замечаешь при ознакомлении с данной книгой, – ее практически квадратный формат (93x97 мм), а также необыкновенная соразмерность и стройность композиции. Каждое восьмистишие Н.С. Гилевича помещено на отдельной странице с широкими, гармоничными по размеру полями, создающими впечатление смещенности текста стихотворений к центру бумажной плоскости. Существенным элементом художественной структуры обозначенного издания выступают оригинальные графические заставки предметно-пейзажного характера, размещенные в центре верхнего книжного поля. В раскрытом виде книга пленяет пропорциональностью и четкостью композиционного построения, выразительностью чистых полей мелованной бумаги, удачно подобранной бело-серой колористической гаммой, точно передающей ощущение солнечного света, пробивающегося сквозь тучи. Большое внимание в издании уделено оформлению суперобложки и форзацев, по сути, представляющих собой пейзажные иллюстрации. Двухчастная структура сборника организована благодаря размещению текста восьмистиший на белорусском и русском языках (перевод на русский язык был осуществлен В. Гордейчевым, Б. Спринчаном, В. Тарасом, О. Шестинским и др.). Предисловие к сборнику написал В. Быков.

Издание «Абразы без абразы» (1985; 80х95 мм; 5 000 экз.) представляет собой результат яркого творческого тандема классика белорусской литературы Р. Бородулина и художника К. Куксо. В данный сборник вошли эпиграммы и иллюстрирующие их шаржи, посвященные видным представителям белорусской культуры и науки: А. Адамовичу, З. Азгуру, А. Мальдису, В. Оловникову, Н. Селешуку, М. Танку, В. Турову, И. Чигринову, И. Шамякину, В. Шаранговичу, Л. Щемелеву, Р. Янковскому и др. Юмористические образы К. Куксо строятся на гиперболизации наиболее характерных черт портретируемых моделей, условности художественных средств, а также подчеркнутой авторской оценке объектов изображения.

В ряду художественно выразительных миниатюрных книг издательства «Мастацкая літаратура» необходимо отметить выпуск повести *Василя Быкова «Абеліск»* (1986; 78х97 мм; 5 000 экз.), которую писатель посвятил своему наставнику и другу Н.А. Пашкевичу. Серия иллюстраций к книге создана в технике автолитографии Георгием Поплавским. Художник избрал двухчастную структуру образительного материала, включающую цитату из литературного текста и собственно иллюстрацию. Мастер сознательно обратился к приему последовательного воссоздания графическими средствами ключевых эпизодов повести, двигаясь вслед за писателем и тем самым создавая мир, наполненный драматизмом событий военной поры и суровостью и героизмом литературных персонажей. Иллюстрации строятся на контрасте светлых и темных колористических фрагментов, заостренности, внутренней напряженности и экспрессии образов.

Характеризуя миниатюрные книги издательства 1980-х гг., нельзя обойти молчанием сборник лирики словенского поэта-романтика *Франце Прешерна «Санеты смутку»* (1987; 60х70 мм; 1 000 экз.). Книга создана на высоком полиграфическом уровне, обрамлена в декоративный футляр, в качестве ее главного достоинства выступают иллюстрации, мастерски исполненные художником Н. Селешуком и являющие собой пример так называемых ассоциативных изображений в белорусской книжной графике. В них традиционная повествовательность в трактовке литературного материала заменена творческой импровизацией. Сборник демонстрирует оригинальный и самобытный художественный почерк Н. Селешука, воплощенный в фантастичности создаваемых образов. Изображения мастера сложны в плане сюжетности, пространственно-временной организации, а также

семантической интерпретации. Они интеллектуальны, наполнены аллегориями, метафорами, символами, ассоциациями и в то же время – романтичны и возвышенны. Им присущи тонкость рисунка, игра цветовых переходов и смысловая важность деталей. Привлекает внимание в сборнике и необычная конструкция книжных страниц, представляющих собой лист бумаги, сложенный вдвое. На внутренней стороне страницы помещено иллюстративное изображение, на внешней – текст одного из семи сонетов – вершины философской лирики Ф. Прешерна. Предисловие к изданию написал Я. Сипаков. Редактором книги выступил В. Семуха, художественную редакцию осуществил Л. Прагин. Примечательно, что в сборник включена краткая информация о переводчике и иллюстраторе книги, что в целом не характерно для книжной миниатюризции Беларуси.

Оригинальным содержанием отличается сборник стихов *Карла Маркса «Лірыка»* (1989; 65х75 мм; 5 000 экз.). Книга включает 20 поэтических произведений 1836–1837 гг., которые юный К. Маркс написал, будучи влюбленным в Женни фон Вестфален, позднее ставшую его женой. Отромантических стихотворений будущего автора «Манифеста Коммунистической партии» и «Капитала» веет непосредственностью и открытостью юной души; явственно ощущаются мотивы немецкой поэзии: народных балладных песен, сатирических шванков и фривольных эпиграмм, богоборческие прометеевские сарказмы великого Гете, шиллеровское бунтарство и стремление к подвигу. Текст стихотворений представлен на двух языках: немецком и белорусском. Перевод лирики с немецкого осуществил В. Семуха, он же выступил и автором предисловия. Художественную редакцию книги выполнил Л. Прагин. Иллюстративный материал издания носит документальный характер и отсылает читателя к детству и юности К. Маркса: дом в Трире, в котором он родился, Трирская гимназия, портреты самого Маркса, Женни фон Вестфален, Боннский университет, Берлинский университет и пр.

Незаурядным с точки зрения содержания является также издание *Марка Шагала «Паэзія»* (1989; 70х90 мм; 5 000 экз.). Долгие годы имя М. Шагала, как и его картины, находились на территории Беларуси под запретом. Данная книга представляет собой первое отдельное издание стихов великого живописца о Витебске, родном крае, дорогих сердцу людей, выпущенное на его родине, к тому же – в миниатюрном формате. Впервые поэзия М. Шагала представлена в переводе с

языка идиш на белорусский (Р. Бородулин) и русский языки (Л. Беринский). Помимо 26 стихотворений в сборнике помещено небольшое эссе – своеобразное письмо-плач «Моему родному Витебску» (в переводе Д. Симановича), написанное живописцем во время Великой Отечественной войны [1]. Книга имеет суперобложку, на лицевой стороне которой размещена репродукция картины М. Шагала «Юнона и павлин» (1926–1927). На ее левом клапане находим воспроизведение рукописного текста одного из стихотворений живописца под названием «Картина». Открывает книгу эпиграф художника: «Мае палотны – мае вершы», а также фронтиспис, украшенный «фотопортретом» рук гениального живописца и его автографом. Поэтические произведения предваряет небольшое вступление Р. Бородулина – «Поэт». Для иллюстрирования шагаловской поэзии использованы фотоматериалы, а также цветные репродукции знаменитых картин художника: «Портрет моей невесты» (1909), «Витебск, синий дом» (1920), «Моя деревня» (1923–1924), «Голая над Витебском» (1933), «Портрет Вавы» (1955–1956) и др.

Обозначенный период в деятельности издательства «Мастацкая літаратура» отмечен также выходом таких миниатюрных поэтических книг, как «Розум, гонар, сумленне» (1986; 87х97 мм; 5 000 экз.), «Песнь о женщине» (1987; 60х90 мм; 10 000 экз.), А.Т. Твардовский «Василий Теркин» (1988; 75х98 мм; 5 000 экз.), «Маладым паходам» (1989; 65х92 мм; 4 000 экз.). Наибольший интерес среди названных книг вызывает издание поэмы А.Т. Твардовского «Василий Теркин». Иллюстрации к изданию, характеризующиеся сюжетной повествовательностью, создал В. Тарасов. Однако художника занимает не столько фабульная сторона литературного произведения, сколько его общий эмоциональный настрой, переживания изображенных персонажей. Цвет иллюстраций интенсивен и, на наш взгляд, придает им излишнюю декоративность. Вместе с тем колористическая экспрессия иллюстративного материала уравновешена лаконичностью и простотой репрезентации литературного текста. Художественным редактором книги выступил Л. Прагин.

Книги 1990-х годов. В 1990-е гг. объем выпуска миниатюрных книг издательства «Мастацкая літаратура» уменьшается и к 1997 г. полностью прекращается. В настоящее время созданием книг миниатюрного формата оно не занимается. В 1992–1994 и 1996 гг. в стенах «Мастацкай літаратуры» было подготовлено 5 миниатюрных книг, каждая из которых

заметно выделяется на фоне безликих книжных произведений многих других белорусских издательств аналогичного периода.

Так, особую выразительность сборнику прозаических миниатюр Янки Брыля «Пробліскі» (1992; 74х97 мм; 5 000 экз.) придают цветные пейзажные иллюстрации, размещенные на шмуцтитулах издания. Рисунок художника М. Будовея миниатюрен и вместе с тем четок, ассоциативен и емко по семантической насыщенности. Изображение свободно расположено на плоскости бумажного листа и не ограничено рамками. Тщательно продуманная колористическая гамма рисунков – с преобладанием коричневых и черно-серых оттенков. Наибольшими художественными достоинствами, на наш взгляд, обладает портрет Я. Брыля, размещенный в начале книги. Образ белорусского писателя пронизан спокойствием, умиротворением и мудростью человека, сумевшего постичь тайны бытия. Он выступает на фоне предрассветной сельской тишины в голубовато-серой дымке, сквозь которую пробиваются отблески солнца. Прозаические миниатюры, в основе которых лежат философские размышления и жизненные наблюдения о человеческих судьбах и характерах, представлены в книге в параллельном переводе с белорусского на русский язык, осуществленном Д. Ковалевым и Г. Поповым. Издание характеризуется четкостью наборного текста, стройностью архитектоники, продуманностью всех элементов книги, начиная от суперобложки, ляссе, цветного верхнего обреза и заканчивая организацией текстового материала на странице и художественной трактовкой. Органичность всех элементов сборника «Пробліскі», их согласованность с литературным материалом, а также качественная полиграфическая реализация замысла художника позволяют отнести данную книгу к лучшим миниатюрным изданиям Беларуси 1990-х гг.

Уровень большого графического искусства демонстрирует книга лирики Александра Пушкина «Нет, весь я не умру...» (1993; 78х97 мм; 3 000 экз.), составленная В. Спринчаном. Стихотворения А.С. Пушкина представлены на русском и белорусском (в переводе М. Богдановича, Р. Бородулина, А. Вертинского, А. Вольского, В. Зуенка, Я. Сипакова, М. Стрельцова, М. Танка и др.) языках. В художественном облике книги, созданном А. Кашкуревичем, передана атмосфера пушкинской эпохи. Сборник открывается автографом А.С. Пушкина, а также воспроизведением рукописной страницы стихотворения «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». Оформление книги обогащено серией

полосных иллюстраций портретного характера, большинство из которых изображает А.С. Пушкина – преимущественно в профиль. Следует отметить, что с античной эпохи профильные изображения обладали мемориальными качествами: их помещали на медалях, резных камнях, надгробиях и пр. Кроме того, долгое время профиль являлся привилегией монаршей семьи, традиционными были изображения профилей правителей на монетах. Широкое применение профильного изображения А.С. Пушкина в анализируемом миниатюрном издании представляется нам данью памяти величайшему русскому поэту, свидетельством огромной культурной роли его литературного наследия. Иллюстративные изображения свободно расположены на чистой, почти квадратной, поверхности бумажного листа, занимая практически все его пространство. Рисунок А. Кашкуревича великолепен по своей ритмике и пластике, тонок и свободен по исполнению. Композиция иллюстрации строится от центра – в соответствии с пропорциями книжной полосы. Выразительность страницы издания достигнута художником благодаря особой ритмике рисунка, мягкости его цветовых соотношений: черные изображения пером гармонизированы теплым бело-кремовым фоном, в отдельных фрагментах – подцвечены коричневой краской. Это придает графическим образам колористическую мягкость и сдержанность, а также некоторую романтическую. Впечатляет умение художника создавать лаконичные и одновременно утонченные произведения. В его изображениях ясно угадываются отсылки к рисункам самого А.С. Пушкина, в изобилии представленным в его рукописях к литературным произведениям.

Миниатюрный томик стихотворений и поэм *Максима Богдановича «Вянок»* (1994; 70x90 мм; 5 000 экз.) составили стихотворения из первого и единственного прижизненного сборника белорусского классика, а также его произведения разных лет. Предисловие к книге – «Цвяток радзімы васілька...» – написал В. Зуенок. Поэзия М. Богдановича нашла художественное выражение в иллюстрациях к обозначенной миниатюрной книге в исполнении Ю. Хилько. Художник создал серию цветных распашных живописных иллюстраций, отражающих философскую глубину и одновременно тонкую лиричность поэтического творчества великого белорусского поэта, а также ряд миниатюрных изображений пейзажного характера, размещенных на шмуцтитулах под наименованиями книжных разделов. В своих работах Ю. Хилько демонстрирует

высокий уровень образного обобщения, органично созвучного с мелодикой лирики М. Богдановича. Наряду с обобщением важное значение график отводит метафоре, позволяющей изображениям не только проиллюстрировать поэтические произведения, художественно их интерпретировать, но также привнести в них новые смыслы. Большое внимание в оформлении миниатюрной книги отводится живописному пятну. Иллюстрации Ю. Хилько решены в туманно-серых, размытых тонах. Вместе с тем полупрозрачность, мягкая передача градаций черного, серого и белого оттенков не препятствует глубинному восприятию пространства. Композиция изображений уравновешена наличием белого пятна-силуэта, от которого художник движется в глубину картины, как бы разрезая белым массу черно-серого пространства. Следует добавить, что глубокая продуманность и художественная выразительность оформления данной миниатюрной книги, а вместе с ними и талант Ю. Хилько были высоко оценены профессионалами: миниатюрное издание *Максима Богдановича «Вянок»* получило диплом на конкурсе «Лучшее издание года» в 1995 г.

Главным художественным достоинством миниатюрного сборника *Цётки «Вершы»* (1996; 75x95 мм; 1 500 экз.), составленного В. Хлебавец из стихотворений поэтессы на белорусском, а также в переводе на русский язык, является цикл иллюстраций-линогравюр работы художника Н. Купавы, характеризующийся монументальностью и глубиной осмысления исторического прошлого Беларуси. Согласно меткому выражению исследователя М. Козловского, «томик напоминает добротное изданное молитвослов, где главное место отведено белорусской поэтессе и героям ее творчества» [2, с. 230]. Иллюстрации Н. Купавы преисполнены продуманности и точности штриха, ясности, обобщенности и законченности образов; они искусно раскрывают содержание литературных произведений и несут в себе сильный патриотический заряд. Изобразительные средства, использованные художником, лаконичны. К ним относятся контрастное отношение черного и белого пятна, ограниченная штриховка, черная и белая контурная линии, звучащие в разных фрагментах изображения по-разному. В то же время гравюрам Н. Купавы, на наш взгляд, присуща некоторая плакатность, акцентуация на передаче формы и цвета предметов, нежели на пространственной глубине изображения. Вступительную статью под названием «Революции венки ромашковый» к сборнику написал белорусский писатель и литературовед О. Лойко.

Иную художественную среду представляет собой миниатюрная книга *Кондрата Крапивы «Байкі»* (1996; 70x85 мм; 1 500 экз.). В ней произведения народного писателя БССР К. Крапивы получили графическую трактовку художника И. Демковского, сумевшего создать запоминающиеся образы, точно соответствующие духу басни и наполненные аллегорическим смыслом. В издании оригинально решен переплет: на нем изображен К. Крапива в образе побасенника из народа, стремящегося в доступной форме донести до слушателей мораль своих юмористических произведений. Благодаря развернутой интерпретации эпизоды сюжетов басен трансформируются И. Демковским в динамичное, насыщенное тонким юмором повествование, в цветовой яркости, колоритности и доходчивости которого, угадывается влияние народной культуры.

Заключение. Издательство «Мастацкая літаратура» создало ряд миниатюрных книг, имеющих непреходящую художественную ценность. Особенно плодотворными для него явились 1980-е гг. Книги «Мастацкай літаратуры» утверждают национальную тематику как в содержании, так и в оформлении изданий; демонстрируют понимание специфики миниатюрного художественного пространства, превалирование авторской

иллюстрации в качестве ведущего элемента художественной структуры книги (графики А. Александрович, В. Басальга, М. Басальга, А. Кашкурович, Н. Купава, Г. Поплавский, Н. Селещук, Ю. Хилько, В. Шарангович и др.); отстаивают широкое применение гравюры (офорт, линогравюра, литография, автолитография) как основного способа реализации творческих замыслов мастеров-графиков.

Причины застоя, наблюдающегося в настоящее время в данной области, видятся в кризисе духовной культуры в целом, нехватке энтузиастов – любителей книги миниатюрного формата, коммерциализации книгоиздательской отрасли, отсутствии государственной поддержки книжной миниатюризации, наконец, в неимении в нашей стране клуба любителей миниатюрной книги и самостоятельного музея миниатюрных изданий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бельскі, М.Р. Упершыню... / М.Р. Бельскі // Літаратура і мастацтва. – 1990. – 19 студз. – С. 13.
2. Казлоўскі, М.М. Мініяцюрныя і некаторыя малафарматныя кнігі / М.М. Казлоўскі // Да кніжных скарбаў дакрануся...: нататкі бібліяфіла / М.М. Казлоўскі. – Мінск, 2011. – С. 210–233.
3. Капиева, Н. Диалог двух искусств / Н. Капиева // Дружба народов. – 1983. – № 10. – С. 232–237.
4. «Мастацкая літаратура»: офіц. сайт издательства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mastlit.by>. – Дата доступа: 17.05.2019.

Поступила в редакцию 04.10.2019

Осмысление новогодних символов и атрибутов у восточных славян и китайцев

Дин Ицзя

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

Статья посвящена изучению традиций празднования Нового года в Китае и у восточных славян. Они включают народные новогодние символы восточных славян – «каляда», маски животных – козы, медведя, быка (тура), журавля; и людей – цыгана с цыганкой, деда и бабы, еврея с еврейкой, пана с паненкой, офицера и молодичицы. Символы главного зимнего религиозного праздника – Рождества Христова – образы Иисуса Христа, Богоматери, «рождественской вифлеемской звезды». Начиная с 19 века у восточных славян распространение получают такие атрибуты новогодних празднеств, как елка, Дед Мороз и Снегурка, новогодние игрушки, а также символические «картинки» народных новогодних гуляний в виде катания на санях, на тройке лошадей, различных ярмарочных представлений с батлейкой, скоморохами, нашедшие отражение в народном творчестве и произведениях профессионального искусства. Символы и атрибуты новогодних празднеств у китайцев – это парные надписи «чунлянь», изображение иероглифа «счастье», картинки «Няньхуа», бумажные узоры «Чуаньхуа», фонари «Дэнлун», новогодние игрушки, изображающие образ мыши, тигра «лао ху», льва «ши цзы» и некоторых других животных, ставших одними из главенствующих новогодних образов и нашедших многообразные формы воплощения в различных видах народного и академического искусства Китая. Эти символы содержат в себе мудрость и квинтэссенции народной культуры, поскольку отображают традиции и обычаи предыдущих поколений.

Ключевые слова: новогодние празднества, символ, атрибут, образ, восточные славяне, китайцы, народная культура.

(Искусство и культура. – 2019. – № 4(36). – С. 29–34)

Eastern Slavs' and the Chinese's Understanding of New Year Symbols and Attributes

Din Ytizia

Educational Establishment "Belarusian State university of Culture and Arts", Minsk

The article dwells upon the study of the traditions of celebrating the New Year in China and among the Eastern Slavs. They include the folk New Year symbols of the Eastern Slavs – "kalyada", animal masks – goats, bears, oxen (tour), cranes; and people – a Gypsy man with a Gypsy woman, an old man with an old woman, a Jewish man with a Jewish woman, a gentleman with a lady, an officer and a young woman. The symbols of the most important winter religious holiday – Christmas – are the images of Jesus Christ, Our Lady, the Christmas Star of Bethlehem. Since the 19th century, such attributes of New Year as Christmas tree, Father Frost and Snow Maiden, Christmas toys, as well as symbolic "pictures" of folk New Year's festivities in the form of sleigh rides, rides on troikas (three horses), various performances with batleikas (puppet shows of the Nativity) and skomorokhs (wandering actors and minstrels) were reflected within the folk art and the professional art. The symbols and the attributes of the Chinese New Year are the spring couplets "chunlian", the image of the character "happiness", the New Year pictures "nianhua", paper patterns "chuanghua", lanterns "denglong", New Year toys depicting the image of a mouse, a tiger "lao hu", a lion "shizi" and some other animals that have become some of the dominant New Year's images and have found diverse forms of incarnation in various kinds of Chinese folk and academic art. These symbols contain the wisdom and quintessence of the folk culture, because they reflect traditions and customs of previous generations.

Key words: New Year's celebrations, symbol, attribute, image, Eastern Slavs, Chinese, folk culture.

(Art and Cultur. – 2019. – № 4(36). – P. 29–34)

Новый год, будучи одним из важнейших праздников в восточноевропейском регионе и в Китае, имеет высокую исследовательскую ценность. С течением времени в новогодней

культуре не только сохранились символы, оставленные традиционной культурой, но и были созданы новые, соответствующие развитию современного общества.

Адрес для корреспонденции: yijia398823268@gmail.com – Дин Ицзя

Эти традиционные и современные символы и атрибуты делают новогодние праздники более насыщенными и торжественными. Современный мир – это открытый мир, где культуры разных стран взаимодействуют друг с другом. Знакомство с особенностями празднования Нового года в восточноевропейских странах и в Китае является необходимым средством культурного обмена.

Цель статьи – определить символы и атрибуты Нового года в культуре восточноевропейских стран и Китая, проанализировать и охарактеризовать их историческое и художественное значение.

Символы и атрибуты новогодних празднеств у восточных славян. В структуре праздников и праздничных обрядов традиционной и современной народной культуры одной из важнейших составляющих является наличие широкого круга символов, знаков и атрибутов, которые находят отражение в различных видах народного творчества и произведениях профессионального искусства.

В художественной практике восточных славян, также как и китайцев, издревле использовались различные атрибуты – символические и предметные, связанные с духовной и хозяйственно-бытовой сферой их деятельности. Исследователь народной культуры, обрядов и обычаев белорусов и восточных славян в целом Я. Крук в работе «Символика белорусской народной культуры» в этом отношении пишет, что в народной культуре «особую актуальность получают сквозные идеи, типовые знаки, символы, атрибуты, образы, в которых фокусируется генокод нашей культуры» [1, с. 52]. В другом своем труде «Золотые правила народной культуры» (совместно с О. Котович), изучая традиционные обряды, авторы указывают, что в качестве атрибутов-символов сакрально-магического действия могут быть использованы:

- предметы природного происхождения;
- объекты окружающей среды;
- предметы хозяйственной деятельности или домашней утвари;
- обрядовый атрибут, приготовленный специально;
- продукты питания или специально приготовленные блюда и др.

Так, символами-атрибутами новогодних празднеств у восточных славян выступают маски животных и собственно животные (коза, тур, медведь, журавель) как предметы природного происхождения и объекты окружающей среды; «колядая звезда» как обрядовый атрибут, приготовленный специально; колядная кутья, пироги и зерно как продукты

питания или специально приготовленные блюда и т.д. [2, с. 17–18].

Важнейший термин-символ зимних новогодних празднеств славян восточноевропейского региона «каляда» объединяет в себе большое количество взаимосвязанных понятий и атрибутов: «праздничная дата в народном календаре, обрядовая еда – кутья, группа колядовщиков, мифическое существо (едет на кониках, садится сено есть и т.д.), тип колядных обходов, героиня колядных песен, дары колядовщикам от хозяев, сено, которое постилают на стол на кутью» [3, с. 32] и даже образ деда – предтеча Деда Мороза.

Маска – основной предмет-атрибут ритуального ряжения колядовщиков, который включал в себя помимо этого еще костюм, бутафорию, дополненные жестами во время исполнения игр-показов, музыкой, танцами, шутками.

Особенно популярным символом новогодних колядных праздников у славян была маска и собственно сам образ козы (козла), которая, согласно словарю научной и народной терминологии «Восточно-славянский фольклор», трактуется, во-первых, как «популярный аллегорический персонаж в народных сказках, обрядово-игровых песнях... и других жанрах устно-поэтического творчества; во-вторых, как зооморфная маска-персонаж в составе исполнителей традиционных обрядов семейного и календарного циклов, важный элемент рождественско-новогодних святок, ритуальных обходов (колядование, щедрование)» [4, с. 115]. Помимо образа козы, зачастую в колядных обходах восточных славян использовались и символические карнавальные маски других фольклорных персонажей, как животных – медведя, коня, быка (тура), журавля, так и людей – цыгана с цыганкой, деда и бабы, еврея с еврейкой, пана с паненкой, офицера и молодицы.

Символами главного зимнего религиозного праздника у восточных славян – Рождества Христова – стали образы Иисуса Христа, Богородицы, «рождественской вифлеемской звезды», многолико воспеваемые в народном творчестве и произведениях профессионального искусства. Звезда – традиционный праздничный атрибут у христиан-славян, с которым во время святок (Коляда) обходили дома с поздравлениями. В ее основе – христианский символ «вифлеемской звезды», которая возвестила о рождении Христа. Звезда была неизменным символом колядных зимних празднеств и театрализованных действий, связанных с ними, еще и в дохристианский период у славян. Звезду, как символ бога Коляды, носили с собой ряженые [4, с. 84].

Елка как неперенный атрибут новогодних празднеств получает наибольшее распространение только в 19 в., хотя уже в 18 в. петровским указом 1699 года было велено поставить по еловому деревцу в богатых, и украшения из еловых, сосновых ветвей в бедных домах. У славян в традициях народной культуры елка имела скорее негативную символику: ее иголки связывали с нечистой силой, демонами. Поскольку это дерево растет в темных местах, оно считается у славян черным и не сажается обычно у дома. Существовала у восточных славян, в частности у белорусов, и иная версия символического назначения елки как дерева «свяцонага», под ветвями которого, согласно легенде, Богородица прятала от слуг царя Ирода младенца Иисуса. Поэтому ветки ели славили за оклады икон на Коляды и Пасху.

Прообразом Деда Мороза – одного из самых популярных персонажей новогодних праздников и современного символа Нового года в восточноевропейских странах – является славянское божество, повелитель холода и мороза, которое имело много имен: Мороз, Студенец, Трескун, Морозко и Зюзя. Славяне представляли его в образе маленького старичка с длинной седой бородой, который бегая по полям и долам, приносит с собой сильные морозы. Он имел скверный характер, и поэтому шутить с ним не позволялось. В справочнике Ф. Капицы «Славянские традиционные верования, праздники и ритуалы» Морозко, как персонаж сказочного и обрядового восточнославянского фольклора, живет в лесной избушке и выступает волшебником. Морозко может предстать в образе богатыря или великана, который проходит по лесу и сковывает деревья и воду [5, с. 127]. Образ современного Деда Мороза, как доброго повелителя зимы, который приносит подарки детям, появился впервые в 1840 году в сказке В. Одоевского «Мороз Иванович».

Снегурочки у славян не было, она появилась позднее как мифологический персонаж народных сказок и называлась Снегурка или Снеговиночка. Образ Снегурки символизировал древнейшие черты умирающего и воскрешающегося бога. Повествование о том, что Снегурочка умирает весной и воскресает зимой стало со временем самостоятельным сказочным сюжетом, который перешел в устный фольклор, в том числе детский, где ее образ связывается с приключениями «рождественского деда» (Морозко). Впервые историю о Снегурке, девочке из снега, опубликовал собиратель народных сказок А. Афанасьев в 1869 г., позднее в 1873 г. появилась известная одноименная сказка-драма русского

писателя А.Н. Островского, получившая множество художественных версий в различных видах искусства [5, с. 141].

Новогодние игрушки у восточных славян, также как и у китайцев, важнейший атрибут новогодних праздников. Главным образом их связывают с украшением новогодней, или рождественской елки, помещения, дома, где она стоит весь новогодний период, поэтому их чаще называют елочными игрушками.

Первые елочные украшения на Руси – горящие свечи, яблоки и изделия из теста, разноцветная мишура, канитель (тонкие металлические нити), блески. Новогодние игрушки в современном значении у славян появились на елках в середине XIX века. Они изготавливались из стекла, папье-маше, картона. Особой популярностью пользовались стеклянные игрушки в виде шаров, бус, сосуллек.

Наряжали елку на Руси стеклянными женскими бусами, венчала елку Вифлеемская звезда. Во времена СССР большое распространение получили елочные игрушки из папье-маше, образами для которых стали фигурки людей и животных, новогодние маски, фигурки Деда Мороза и Снегурочки. Производили в СССР новогодние игрушки-картонажи – фигурки сказочных персонажей, птиц, зверей, рыб и звезд. Вместо шестиконечной рождественской звезды на вершине елки появилась красная пятиконечная либо декоративные наверхия («пики») [6].

В конце XX – XXI вв. неизменными атрибутами Нового года остаются Деды Морозы и Снегурочки, детские карнавальные маски, а также все большее распространение получают бенгальские огни, конфетти, хлопушки и фейерверки, производимые в Китае. Начиная с 1980-х годов постепенно вошло в традицию сразу после полуночи запускать их в небо. В советское время появились и такие собственные атрибуты Нового года, как телевизионные «новогодние огоньки» и торжественное обращение главы государства к гражданам страны, бой курантов, во время которого нужно обязательно загадать желание.

Символами народных новогодних гуляний у славян, ставшие предметом отображения в произведениях народного творчества и профессионального искусства, явились катание на санях, на тройке лошадей, различные ярмарочные представления – батлейки, скоморохи и т.д.

Символы и атрибуты новогодних празднеств у китайцев. Одной из основополагающих для нашего исследования стала работа М. Захаровой «Трансформация осмысления символики празднования традиционного Нового года в современном Китае: последняя

четверть XX в.», объектом которой стало современное состояние праздничных традиций и осмысление процесса трансформации новогодних празднований в нынешнем Китае. Неоспоримой заслугой данного исследования и его научной новизной является то, что в нем впервые в русскоязычной литературе были систематизированы, исследованы основные символические и визуальные аспекты Чуньцзе в народном творчестве и их трансформация на современном этапе. К ним автор относит символично-визуальное значение «хуа-хуа» в виде: а) новогодней картинки «няньхуа»; б) новогодних парных надписей «чуньянь»; в) изображения иероглифа «счастье» – «фу»; г) бумажной вырезки. Отдельное внимание уделяется символике новогодней народной игрушки и новогодних фонарей, формам их использования и благопожелательного значения.

Парные надписи «чуньянь», или иначе «дуйлянь», пишутся иероглифами аккуратно по законам ритмико-мелодической парности построения, лаконично и искусно, описывая прекрасные образы и выражая лучшие чаяния человека. Оригинальная форма чуньянь представлена в так называемых персиковых дощечках «таофу», которые использовались для отпугивания злых духов. На них по отдельности делались надписи с именами духов-хранителей дома Шэньту и Юйлюй, они вывешивались, вставлялись в шпаклевку или приклеивались снаружи у дверей, обращаясь за благословением и отгоняя беды (рис. 1). Мен Чан (933–966 гг.), второй император государства Поздняя Шу, стал автором первых красных новогодних полос с пожеланиями, собственноручно написав иероглифы «新年纳余庆, 嘉节号长春» «Синь ниань на юй чин, цзя цзе хао чан чунь» – фраза, которая заключает в себе поздравление с Новым годом и посвящается потомкам. Позже дощечки из персикового дерева были заменены на длинные ленты красной бумаги, а теперь ярко-красные полоски изготавливаются с одной клейкой стороной и их легко повесить у входа в дом – по обеим сторонам дверей.

Одна из самых ранних парных надписей на них сохранилась на табличках из персикового дерева и содержит упоминания о Чуньцзе. Наличие ссылок на Чуньцзе обусловило появление второго названия парных надписей – «чунь лян» (новогодние надписи), которое стали употреблять в начале эпохи Мин. Важным источником для изучения феномена парных надписей является роман Цао Сюэциня «Сон в красном тереме» [7].

Чуньянь – важнейший атрибут народного празднования Нового года. Вывешивая чуньянь у дверей, люди знаменуют начало празднования китайского Нового года. Традиция берет свое начало во времена династии Сун (960–1279 гг.) и получает широкое распространение в династию Мин (1368–1644 гг.). Ко времени династии Цин (1644–1912 гг.) идейность и художественность чуньянь достигли значительного прогресса. Также во время династии Цин писатель и ученый Лиан Чжанцзюй и его сын создали первую в истории китайской литературы подробную монографию «Полное собрание иньянь» (иньянь – вид парных надписей). Там они описали и изложили характеристики и особенности разных видов чуньянь в китайской культуре.

Картинка с изображением иероглифа «счастье» – давний китайский народный обычай. Этот древний китайский иероглиф «福» (фу – счастье), способы написания которого со временем непрерывно изменялись и трансформировались, можно назвать самым главным китайским иероглифом. Подобные явления редко встречаются в истории мировой письменности. Иероглиф фу «福» содержит в себе пожелание счастья, именно поэтому он так горячо любим китайцами и именно поэтому некогда появилось множество разнообразных «бай фу ту» – «изображений ста счастливых» (рис. 2).

Новогодние картинки «Няньхуа» являются одной из разновидностей китайской живописи. Они берут свое начало от древних «мэньшэньхуа» – изображений богов-хранителей входа, защищавших дом от нечистой силы и всякого зла. Китайские исследователи полагают, что «Няньхуа» возникли во времена династии Хань (202–220 гг. до н.э.), получили развитие в период правления династий Тан и Сун (618–907 гг., 960–1279 гг.) и широко распространились в эпоху династий Мин и Цин (1368–1644 гг., 1644–1912 гг.). Начало массового выпуска лубка относится к XI–XII вв. и тесно связано именно с новогодними торжествами. Они представляют собой древний китайский аллегорический образ счастья (рис. 3). «Почти все лубки в Китае называются “нянь хуа”, то есть “новогодняя картинка”. За долгую историю “новогодняя картинка” стала самостоятельным жанром народного изобразительного искусства, который развивается вместе с обрядами и формами празднования Чуньцзе. В древних письменных источниках – трактате “Цянь у лин цзюши” эпохе Сун и трактате Шэнь Цунь-чжуна “Дополнительные беседы” встречаются первые упоминания о “няньхуа» [7].

Основные формы и сюжеты китайского лубка, которые сохранились до наших дней,

сложилась к XVII в. Сюжеты новогодних картинок «няньхуа» очень многочисленны: всего имеется более 2000 разновидностей, поэтому они заслуженно считаются энциклопедией народной жизни. Приблизительно сюжеты можно разделить на четыре направления (рис. 4–7) [8, с. 15–18]:

1. Боги и талисманы.
2. Светская жизнь.
3. Кукольно-красивые люди.
4. Предания и легенды.

Как пишет в вышеупомянутой работе М. Захарова, лубочные няньхуа также претерпели свою эволюцию: «Лубок второй половины XX в. отличался от традиционного большим разнообразием тем, свободой сюжетов. Также его отличает наличие авторства. Лубок стал сочетать в себе функции “смежных видов искусства” – плаката, афиши, книжки-картинки, живописи». В одном из номеров журнала «Китай» за 1966 год по этому поводу содержится следующая информация: «Приближается праздник Весны – Новый год по сельскохозяйственному календарю. Улица Дуншичан города Вэйфан провинции Шаньдун переполнена покупателями новогодних картин, прибывшими из близлежащих народных коммун и снабженческо-потребительских кооперативов. Многие из них закупают новогодние картины оптом, грузят целые кипы их, кто на тачку, кто на грузовик, и увозят домой. В канун Нового года каждый крестьянский дом украшается новогодними картинками: их можно видеть на дверях, на стенах, над изголовьем кана в комнатах и даже на стенах хлевов. Красочные и многообразные новогодние картинки, отображающие кипучую жизнь сегодняшней китайской деревни, делают атмосферу еще более праздничной» [7].

Бумажные узоры «Чуаньхуа» – это вырезанные из бумаги украшения, которые наклеиваются на оконные стекла, одно из древних китайских традиционных народных искусств. Содержание и форма народного искусства вырезания из бумаги изначально были определены древнекитайским сельским населением. Создатели этого искусства рассматривали его как часть жизни. Основные идеи, выражаемые народным искусством вырезания из бумаги, – это стремление к прекрасному и поклонение древнейшим тотемам. Этот оригинальный жанр китайского народного искусства представляет собой своеобразную технику вырезки, которая выполняется из специальной тонкой бумаги небольшими ножницами, реже ножом. «Отличительная особенность

китайской вырезки заключается в том, что она, как правило, выполняется без предварительного карандашного наброска. Вырезка также бывает одноцветной (преимущественно красной) и многоцветной» [7].

История чуаньхуа насчитывает уже более тысячи лет: это искусство постепенно распространялось и формировалось в период правления династий Сун (960–1279 гг.) и Юань (1271–1368 гг.). Во времена династий Мин и Цин (1368–1644 гг., 1644–1912 гг.) прикладное искусство вырезания из бумаги вошло в зрелый период и достигло своего наивысшего расцвета [9, с. 1–6]. Содержание бумажных узоров в основном следующее: «Счастья и радости», «Богатого урожая», «Пусть год за годом будет достаток» и т.д. [10, с. 69–93].

Символика и сюжеты народной вырезки, наиболее распространенные в новогодний период, представлены иероглифическими надписями или фразами, обозначающими иероглифы «фу» (счастье), «шоу» (долголетие), животных двенадцатилетнего цикла. Иероглифические надписи на вырезки всегда дополняются символическим орнаментом [7].

Цветные фонари «Дэнлун» или «Хуадэн» представляют собой традиционные художественные изделия, возникшие в Древнем Китае. Их история началась более 2000 лет назад в эпоху династии Западная Хань (202 г. – 8 г. до н.э.) (рис. 8). Фонари стали синтезом рисования, вырезания из бумаги, папье-маше, шитья. Их мастерство достигло высочайшего уровня и сформировало огромное количество разнообразных видов: дворцовый, обтянутый кисеей, подвесной и т.д. По изобразительной форме можно выделить такие виды фонарей, как с изображением людей, пейзажей, цветов и птиц, драконов и фениксов и т.д.

Новогодние игрушки – еще один особый новогодний символ в Китае. Народная новогодняя игрушка имеет древнюю историю и создавалась в канун праздника изначально из глины. В период Хань в народной игрушке появляется и закрепляется ряд важнейших символических образов, связанных с определенными праздниками. Так, непосредственно новогодние празднества символизировала глиняная игрушка, изображающая мышь, которая пытается надкусить виноградную лозу. Игрушечный образ мыши использовался также с зерном и яйцом.

В XX в. сложились основные типы и формы игрушек, их орнамента, стилевые приемы. К игрушкам-оберегам, относящимся к празднику Чуньцзе, относятся тигр «лао ху», лев «ши цзы» и некоторые другие, ставшие

одними из главенствующих образов, нашедших многообразные формы воплощения в различных видах народного и академического искусства Китая.

Как отмечает М. Захарова, «благопожелательная символика является неотъемлемой частью как обрядов, так и всех действий и мероприятий, проводимых в период Чуньцзе». Массовые новогодние гуляния, которые проводятся в Китае по вечерам, также символически – представления на ходулях, сухопутные лодки, «танцы львов» (шицзы), «танцы драконов». Образы животных – особенно льва, дракона, быка – весьма характерные символы Нового года. Новогодние торжества у малых народностей Китая, например мяо, и, яо, до сих пор сохранились ритуалы, связанные с использованием быка. Среди них – бои быков, представления «весенний бычок» или «разбить весеннего бычка» у народности бай и яо, которые проводят этот обряд непосредственно в преддверии нового года [7].

Заключение. Основные символы и атрибуты Нового года в народном творчестве восточноевропейских стран и Китая – «каляда», маски животных, звезда, елка, Дед Мороз и Снегурка, парные надписи «чуньянь», изображение иероглифа «счастье», картинки «Няньхуа», бумажные узоры «Чуаньхуа», фонари «Дэнлун», новогодние игрушки и массовые новогодние гуляния – связаны с духовной и хозяйственно-бытовой сферой деятельности. Эти новогодние символы возникли в ходе исторического развития и

составляют основное содержание всех произведений искусства, имеющих отношение к Новому году. Именно поэтому новогодние символы и атрибуты играют важную роль в процессе культурного развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Крук, Я. Символика белоруской народной культуры / Я. Крук. – Минск: Беларусь, 2003. – 350 с.
2. Котович, О.В. Золотые правила народной культуры / О.В. Котович. – Минск: Адукацыя і выхаванне, 2014. – 592 с.
3. Традиционная мастацкая культура беларусаў: у 6 т. / Беларуская дзяржаўная навуковая бібліятэка імя Я. Купалы. – Мінск: Выш. шк., 2001 – 2013. – Т. 3, кн. 1: Гродзенскае Панямонне / В.І. Басько [і інш.]. – 2006. – 608 с.
4. Восточно-славянский фольклор: слов. науч. и нар. терминологии / редкол.: К.П. Кабашников (отв. ред.) [и др.]. – Минск: Навука і тэхніка, 1993. – 478 с.
5. Капица, Ф.С. Славянские традиционные верования, праздники и ритуалы: справочник / Ф.С. Капица. – М.: Наука, 2009. – 296 с.
6. История елочной игрушки в России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.culture.ru/materials/75642/istoriya-elochnoi-igrushki-v-rossii>. – Дата доступа: 09.04 2019.
7. Захарова, М.В. Трансформация осмысления символики празднования традиционного Нового года в современном Китае (Последняя четверть XX в.): дис. ... канд. историч. наук: 07.00.03 / М.В. Захарова; Рос. ун-т дружбы народов (РУДН) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/transformatsiya-osmysleniya-simvoliki-prazdnovaniya-traditsionnogo-novogo-goda-v-sovremennom>. – Дата доступа: 03.04 2019.
8. 王树村. 中国年画史[M]. 北京: 工艺美术出版社. 2002: 296. = Шуцунь, Ван. История китайских новогодних картинок / Ван Шуцунь. – Пекин: Изд-во прикладного искусства, 2002. – 296 с.
9. 黄红. 剪纸艺术[M]. 武汉: 武汉出版社. 2000: 155. = Хун, Хуан. Искусство вырезания из бумаги / Хуан Хун. – Ухан: Издательство, 2000. – 155 с.
10. 王树村. 中国民间剪纸艺术史话[M]. 天津: 百花文艺出版社. 2007: 312. = Шуцунь, Ван. История китайского народного искусства вырезания из бумаги / Ван Шуцунь. – Тяньцзинь: Байхуавэнь, 2007. – 312 с.

Поступила в редакцию 17.04.2019

Трансформация теории феминистских исследований: от женского вопроса в контексте истории к вопросу восприятия женщины как образа в современном культурном пространстве

Васильева В.В.

Учреждение образования «Полоцкий государственный университет», Новополоцк

Феминизм и его теория не только в области искусства, но и в других областях исследований, начавшая оформляться к 1950–1960-м годам, представляет собой феномен в научной среде или своего рода новшество. Круг вопросов, которые рассматривает феминистская теория, достаточно широк. Одним из ключевых выступает вопрос репрезентации, восприятия и видения женщины в пространстве современного мира, в том числе вопрос об эксплуатации видения женщины и ее образа. Вопрос репрезентации женщины как образа в современном социуме является значимым, так как непосредственное соотношение реального и диктуемого, навязываемого извне различными способами и средствами не всегда является действительным и отображающим данную реальность. Понимание феномена репрезентации в контексте феминистской теории прошло значительную трансформацию. Репрезентация как процесс, в котором женщина не читается и воспринимается как образ, а не как картинка, отражающая вехи определенной эпохи.

В данной статье рассматривается смена парадигм трансформации восприятия женщины как образа на протяжении сменяющихся друг друга эпох в истории.

Ключевые слова: репрезентация, видение, трансформация, образ женщины, женщина как образ.

(Искусство и культура. – 2019. – № 4(36). – С. 35–39)

The Theory of Feminist Studies Transformation: from the Women's Issue in the Context of History to the Issue of the Perception of a Woman as an Image in the Contemporary Art Space

Vasilyeva V.V.

Educational Establishment "Polotsk State University", Novopolotsk

Feminism and its theory is a phenomenon not only in the sphere of art but also in other research spheres which shaped by the 1950–1960s. The feminist theory issues embrace a vast area. One of the key issues is representations, perceptions and vision of the woman within the space of the contemporary world, including the issue of the exploitation of the vision of the woman and her image. The issue of the representation of the woman as an image in the contemporary society is significant since the direct correlation of the real and the dictated, of the imposed from outside by different ways is not always real and does not reflect the presented reality. The understanding of the representation phenomenon in the context of the feminist theory has gone through a considerable transformation. Representation is a process in which the woman is not identified and is perceived as an image but not a picture which reflects moods of a certain epoch.

The change of the paradigms of the woman's perception as an image transformation over changing epochs in history is considered in the article.

Key words: representation, vision, transformation, image of the woman, the woman as an image.

(Art and Cultur. – 2019. – № 4(36). – P. 35–39)

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

Восприятие женского образа и его непосредственной интерпретации является одним из определяющих теорию и историю феминистской критики вопросов. Подтверждением тому служат многочисленные трактаты и теории, начиная с эпохи античности и заканчивая XXI веком. Среди философов-ученых, которые занимались исследованием и поиском ответов на вопрос о первоначале и его сущности следует отметить: Платона, Аристотеля, Эсхила, Гиппократ и др. Основой данных теорий служили суждения об активной и пассивной энергии, находящейся внутри человека. Женское и мужское начало имело четкое определение, в котором женское начало выступало пассивным, в свою очередь мужское – активным. Женский образ, описываемый в эпоху Античности философами-учеными, определяется как пассивная, хаотичная энергия, в отличие описанного мужского активного, доминантного начала. В средние века ученые изучали вопросы пола, основываясь на категориях формы и материи, рационального и эмоционального, феминного и маскулинного (Ф. Аквинский, С. Августин, Ф. Александрийский и др.). О.А. Воронина пишет: «Филон, александрийский философ I в. н.э., соединяет в своих работах библейские идеи и идеи греческой философии таким образом, что дуализм маскулинного и феминного усиливается. “Женское” у него символизирует мир как таковой и является противоположностью трансцендентной сфере Разума» [1, с. 21]. Непосредственное зарождение феминистских идей исследователи (Воронина, Брандт, Лернер и др.) отмечают в эпоху Возрождения. Возникновение данного феномена можно проследить в написанных трудах: К. де Пизан, К. Агриппы, М. Уолстоункрафт, Т. Гиппель). В эпоху Просвещения феминистские идеи основываются на позиции соотношения женщины как земного, природного, телесного, страстного. Женщина и ее образ выступают в данный период как аллегория борьбы за права и свободу действий. Этому времени принадлежат идеи и исследования таких умов, как Дж. Локка, Ж.-Ж. Руссо, Дж. С. Милль, Ш. Фурье, С. Симона, Р. Оуэна и др.

Цель статьи – проследить историю развития теории феминистских исследований в контексте вопроса о женском образе в современном культурном пространстве.

Теории половых ролей в истории феминистской мысли. Значимыми исследованиями в истории феминистской мысли выступают теории половых ролей: психоанализ З. Фрейда, структурно-функциональный анализ Т. Парсонса, биологические и

социобиологические концепции, представленные работами Л. Тайгер и Р. Фокс, Д. Бэрэш, биодетерминистские концепции (информационная Геодакяна), философские концепции гендерной дифференциации (К. Маркс, Ф. Энгельс и др.). Так, к примеру, в теории психоанализа З. Фрейд понимает семью как отдельную структуру, в которой определяет «иерархию мужских и женских ролей». Женский образ относительно мужского в системе семьи определен как вторичный, что обрушило поток критики в сторону понятия вторичности женщины. Также в теории психоанализа обозначена структура «бессознательного». Сквозь ее призму З. Фрейд рассматривает женский образ, в свою очередь, наполнение которого определено гетерогенной, множественной, прерывистой структурой лишенной последовательности («феномен женского в культуре») [2, с. 347]. Структурно-функциональный анализ Т. Парсонса раскрывает систему взаимосвязей в обществе сквозь позиции структуры и функции, где непосредственно социальное действие и определяет роль и место субъекта в обществе. В философских концепциях К. Маркса и Ф. Энгельса женщина и ее образ анализируются сквозь призму позиции «угнетенного класса». «Вторичность феминного и его следствие – дискриминация женщин в обществе рассматривается в классическом марксизме как частное проявление глобальной классовой стратификации». «Энгельс объясняет происхождение и существование дискриминации женщин тем, что в руках мужчин сконцентрировалась собственность» [1, с. 25]. Эти и многие другие концепции, последовавшие за вышеперечисленными теориями, раскрывают изменения и трансформацию взглядов на женщину в историческом и социально-экономическом контексте, что позволяет проследить смену взглядов на образ женщины в различные отрезки времени.

Исследования и видение женщины в феминистской теории. Начиная с 1960-х годов, с появлением оформившихся феминистских исследований, в научном пространстве возникает возможность внедрения «женских» академических работ, учебных программ в систему образования. Следует отметить сбор библиографических данных о выдающихся женщинах не только в истории искусства, но и в научном сообществе в целом, так называемый «поиск затерявшихся имен» [3]. Е. Ярская-Смирнова пишет, что «для ученых, представляющих женские исследования, было важно, прежде всего, восполнить пробелы в потоке академических публикаций (о женщинах) различных дисциплин

в отношении работ, подготовленных женщинами и анализирующими жизнь и достижения женщин» [4]. В свою очередь, А. Усманова отмечает, что «публикации о женщинах-художницах, появившиеся в 1970–1980-е годы, исследовали статус женщин, их достижения в рамках традиционной истории искусств». Вышедшие книги и публикации с «возрождением женских имен» определяли область работы для анализа сложившейся ситуации для предстоящей работы в будущем. Важность этого этапа нельзя не отметить, так как само по себе начало действий ведет постепенно к определенному результату. Среди упомянутых исследований, имен и публикаций: «Пять веков женщин-художниц», «Женщины-художницы от Средневековья до 20 века», «Женщины-художницы 1550–1950 каталог выставки» и др.; художницы – Д. Лейстер (1609–1661), А. Кауффман (1741–1807); С. Робертсон (1855–1922) и др. Поиск новой точки опоры в системе феминистских исследований был предложен в качестве обобщения и структурирования уже имеющихся текстов для выхода на другой уровень более глубокого анализа не только женского опыта, но и конкретного восприятия женского образа в данной системе [5].

Достаточно большой пласт текстов периода 1950–1980-х годов, исследований и концепций, посвящен изучению роли женщины, ее места в культурном пространстве. Здесь можно отметить вклад ученого-философа С. де Бовуар, которая в своем именитом труде «Второй пол», представляет структурное, основанное на фактах и приведенных доводах исследование, где подробно описывает, как те либо иные факторы влияют на формирование социальной политики пола человека в социуме [6]. В своей статье Ю. Бедаш «Второй пол как опыт переоценки ценностей» указывает, что Бовуар говорит о необходимости критического пересмотра не только принципов христианской морали, но и сформировавшихся на протяжении всей человеческой истории норм и ценностей, которые легитимировали экзистенциально ущербную «ситуацию» женщины, не оставлявшую ей пространства для свободного выбора (возможности «быть самой собой») [7, с. 37]. Ученый акцентирует внимание на мнение С. Бовуара, который «опираясь на принципиально важный для экзистенциализма тезис о том, что “существование предшествует сущности”, доказывает: что неравенство в истории связано не с пресловутой женской сущностью, но с особенностями существования, то есть с теми экономическими, политическими и социальными условиями,

а также культурными предрассудками и стереотипами, в силу которых женщина всегда оказывается на вторых ролях». Исследователи феминистской теории считают, что данная книга повлекла за собой развитие феминистской теории первой волны, раскрывая тем самым до этого не исследуемый мир. И. Жеребкина говорит, что «женские исследования как академическая дисциплина уходят корнями в феминизм первой волны, в феминистскую критику традиционной науки и высшего образования, которая стала особенно влиятельной после опубликования в 1949 году книги С. де Бовуар “Второй пол”» [3, с. 17]. Книга С. Бовуар «Второй пол» оказала сильное влияние на распространение феминистских исследований, особенно на этапе первой волны, хотя и в последующие периоды развития феминистской мысли, а это вторая и третья волна, она играла огромную роль для исследований, развивающихся в этой области. На основе данного издания, его идей свое развитие получили исследования таких ученых, как Д. Хэрэгуй, Л. Иригарэ, Р. Брайдоти, Дж. Батлер и др. Их концептуальные исследования построены на анализе различных подходов женской субъективности, в которых «иное, другое» имеет различные формы. Концепции квир-идентичности (Т. Лауретис, Э. Гросс, И. Сэджвик), как возникшая пост феминистская практика, строит на основе пересмотра исследований идентичностей. В данных концепциях границы гендерных идентичностей между традиционной, транссексуальной и гомосексуальной культурой стираются.

На этапе первой волны задача трактовки женщины как образа не являлась основополагающей. Скорее данный вопрос о трактовке женщины как образа интересует исследователей сегодня. Образ, как отражение в зеркале, формируется посредством нашего зрения и того, что отражено, ведь отражение не всегда является показателем истины. Что касается исследований первой волны, то здесь можно констатировать направление исследований, основанных на выявлении и поиске, возрождении и огласке личности женщины. Непосредственное внимание стоит обратить на такие факторы, как игнорирование «женского следа» в историческом процессе. Этот фактор, в свою очередь, является движущей силой, которая в последующие периоды второй и третьей волны и дальнейшего развития исследований поможет выйти на иные уровни развития феминистской мысли (феминизм различий, радикальный феминизм, феминизм женской культуры) [8, с. 12]. Прежде всего, феминизм различий основан на социальном

признании женщин и их роли в обществе. Однако, стереотипные клише (о моделях поведения), с которым сегодня ведет борьбу современный феминизм, выступают здесь как устоявшаяся основа. Радикальный феминизм рассматривает патриархат как исторически сложившуюся систему взглядов и ценностей. Феминизм женской культуры Г. Брандт обозначает как антитезу мужской, проводится попытка разграничить мужскую и женскую сущность, определив их как две разные культуры миропонимания [8, с. 23].

Следует выделить знаменитое эссе американского историка искусства, профессора Л. Нохлин «Почему не было великих художниц», являющееся ключевым в истории феминистского искусства [9]. Профессор, описывая социальные условия, а также традиции определенного времени, раскрывает завесу деления мужских и женских социальных ролей в обществе, т.е. проведенную патриархальную границу между мужчинами и женщинами, в контексте которой каждому предназначено свое место и роль в структуре общества, свои обязанности. Исходя из данной позиции, женщины-художницы и женщины, решившие заниматься живописью, зачастую исключались из мира изобразительного искусства по причине невозможности на то время изображать сюжеты с обнаженными, что в свою очередь имели значительный вес и престиж, относительно непопулярных сюжетов (натюрморт, пейзаж, анималистика) в искусстве. Усманова отмечает что, «традицию систематического исключения женщин из сферы искусства Л. Нохлин связывает со становлением Академии, в течение нескольких веков эффективно выполнявшей функцию интеллектуальной (представление о «гениальности» как мужском атрибуте) и институциональной (членство в Академии для женщин было запрещено) дискриминации» [3, с. 473–474].

Следует выделить книгу «Старые мастерицы. Женщины искусство и идеология» Р. Паркер, Н. Броуди, в которой как и в эссе Л. Нохлин, только опираясь на другие принципы исследования, авторы показывают отсутствие женщин в искусстве, описывая историю и идеологию, по своей сути лишившей женщин возможности писать [8, с. 476].

В свете мужского понимания пример репрезентации женских образов раскрывается в книге Дж. Бергера «Способы видения», где автор выделяет три ключевые темы, в т.ч. тему, посвященную моральному осуждению женщины, наготу которой нравилось рисовать художнику. Автор выделяет в культурном пространстве такую категорию, как присутствие.

В ней показывает разную полярность присутствия мужчины и женщины в обществе. Если мужчина может оперировать «обещанием силы, которую он воплощает», то женщина, прежде всего, «выражает ее собственное отношение к себе и определяет, что с ней может или не может быть сделано» [10, с. 54]. Он отмечает, что присутствие женщины и мужчины различны ввиду ряда факторов: жесты, голос, мнение, высказывание, одежда, окружение, вкус и др. Автор ссылается и на фактор присутствия женщины. Присутствие женщины «везде», это как определенного рода аура, окружающая непосредственно мужчин, которые воспринимают данного рода ауру как естественную среду. Таким образом, Д. Бергер подводит нас к заключению о том, что женщина воспринимается как образ, дополняющий образ мужчины, но не выступающий как отдельный субстрат, благодаря тому, что характер женского присутствия сформировался именно за счет того, что женщина долгие исторические периоды жила под опекой мужчины. «В европейской традиции художниками и зрителями – владельцами обычно были мужчины, а теми, к кому относились как к объектам – женщины. Это неравноправие отношений настолько укоренено в нашей культуре, что до сих пор структурирует сознание многих женщин», – пишет Дж. Бергер [10, с. 74].

Следовательно, женщина и ее образ представлен как ведомый в силу различных социальных обстоятельств и исторически сложившихся условий и традиций, сопутствующий властному образу мужчины.

Среди данных проблем в феминистской теории искусства А. Усманова отмечает: конституализация проблемы репрезентации пола, проблема рецепции и интерпретации, а также вопрос о видении [1, с. 496]. «Проблема идентификации, исследования “женской” чувствительности и сексуальности в искусстве смещается в сторону анализа того, как они конструируются средствами искусства» [3, с. 480].

В свою очередь Л. Тинкер, говоря о феминизме в целом, подчеркивает его разносторонность и то, что многие феминизмы, сформированные непосредственно в 1960–1980-х годах, являются трудно совместимыми. Из этого исходит, что история феминистского искусства сложно встраивается в это поле феминизмов, так как конкретную «феминистскую составляющую в тексте» сложно определить [3, с. 696]. Однако Тинкер все же указывает на то, что феминистская проблематика в истории искусства по-прежнему актуальна, но феминистское направление в истории искусств

скорее относится к культурным процессам нежели к самой истории искусства, а зависит от полового различия, благодаря чему сохраняется тенденция неравенства в данной сфере. В истории искусства необоснованность новых феминистских подходов чревата переходом от феминистской истории искусства к необоснованной лженауке. Л. Тинкер предлагает переосмыслить понятия категории искусства, границы и языка, а также роли художника и зрителя во всем художественном процессе [11]. В данной теории важна концептуальная переосмысленность, из которой выводятся новые константы понятий, за их счет уже непосредственно происходит переосмысление всей области истории искусства, и в том числе женщины и эксплуатации женского образа как такового.

Репрезентацию как ступенчатый процесс характеризует Л. Бредихина в своей статье «Репрезентационные практики в женском искусстве Москвы», говоря о том, что политика репрезентации «предполагает обязательность и высокую степень отрефлексированных констелляций – эстетических и политических». В свою очередь Л. Бредихина выделяет саморепрезентацию как следующий шаг в процессе эволюции репрезентации.

Исследования, затрагивающие тему женского образа, в белорусском современном искусстве основаны на общем анализе, подразумевающий женщину как образ социальный. Незатронутыми остаются вопросы эволюции и конкретики репрезентации в изобразительном искусстве. Одной из проблем является и процесс восприятия женщины как образа эротического, непосредственно популяризирующегося в искусстве, СМИ, интернете, телевидении и т.д.

Заключение. Вопрос о репрезентации женщины и ее трактовки в истории прошел значительную трансформацию. Первоначальные категории и типологии женских образов (колдунья, любовница, мать, домохозяйка и т.д.) рассматриваются как процесс, в данном контексте процесс эволюции, где культурный концепт женщина формируется посредством образов и непосредственно в них самих. Д. Брайерс определяет репрезентацию как активный процесс, куда входит отбор и представление информации, но отражение каких-либо действий в информации в данную

категорию не входит. Таким образом, переход от выявления и критики стереотипов к непосредственно самой сущности женского образа, это и есть основополагающий процесс репрезентации, в контексте которого и стоит рассматривать женщину как образ в любом, выбранном контексте [12]. Поэтому такие понятия, как взгляд, отражение, видение и прочие не являются синонимами репрезентации, в конкретном случае, репрезентации женщины как образа. Репрезентация – это своего рода длительный процесс, в котором сочетаются все вышеперечисленные критерии (даже больше) и к тому же добавляются новые, сформировавшиеся в течение различных периодов истории. Репрезентация – это нечто большее, чем видение, это скорее отдельная парадигма современных феминистских исследований, отражавшие современный и опыт прошлых лет на видение женщины и ее восприятие как образа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воронина, О.А. Теория и методология гендерных исследований: курс лекций / О.А. Воронина. – М.: МЦГИ – МВШСЭН – МФФ, 2001. – 416 с.
2. Здравомыслова, Е.А. 12 лекций по гендерной социологии: учеб. пособие / Е.А. Здравомыслова, А.А. Темкина. – СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015. – 768 с.
3. Жеребкина, И.А. Введение в гендерные исследования: учеб. пособие / И.А. Жеребкина. – Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетей, 2001. – Ч. I. – 708 с.
4. Ярская-Смирнова, Е. Введение в гендерные исследования: учеб. пособие / Е. Ярская-Смирнова. – Харьков: ХЦГИ, 2001. – Ч. I. – С. 25–26.
5. Усманова, А.Р. Женщины и искусство: политика репрезентации / А.Р. Усманова // Гендерные исследования. – 2001. – № 2. – С. 465–492.
6. Beauvoir, Simone de. The Second Sex / Beauvoir, Simone de. – New York: Alfred A. Knopf, 2009. – 639 с.
7. Усманова, А.Р. Феминизм и философия: переосмысление наследия С. де Бовуар / А.Р. Усманова // Философско-культурологический журнал европейского гуманитарного университета. – 2010. – № 3.
8. Брандт, Г.А. Философская антропология феминизма. Природа женщины / Г.А. Брандт. – СПб.: Алетей, 2006. – 160 с. – (Гендерные исследования).
9. Нохлин, Л. Почему не было великих художниц? // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000 / под ред. Л.М. Бредихиной, К. Дипуэлл. – М.: РОССПЭН, 2005. – 572 с.
10. Бергер, Дж. Искусство видеть / пер. с англ. Е. Шараги. – СПб.: Клаудберри, 2012. – 184 с.
11. Жеребкин, С.В. Введение в гендерные исследования. Ч. II. / С.В. Жеребкина. – Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетей, 2001. – Хрестоматия. – 991 с.
12. Усманова, А. Феминистские исследования массовой культуры и визуальных репрезентаций / А. Усманова // Введение в гендерные исследования: учеб. пособие; под ред. И.А. Жеребкиной. – Харьков: ХЦГИ, 2001. – 464 с.

Поступила в редакцию 04.10.2019

Венецианская биеннале как явление международного обмена взглядами на современное искусство

Лоллини А.Д.

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

Возникнув более 100 лет назад Венецианская биеннале стала несомненно уникальным явлением, международной площадкой общения и культурного обмена. Именно здесь представляются и появляются новые тренды искусства и культуры. История биеннале пронизана как успехами так и разочарованиями, но ее объединяющая сила несомненна. Участие Беларуси в этом престижном форуме показало, что белорусское изобразительное искусство имеет созвучные и достойные произведения и школы, способные удивить и заинтриговать мировое художественное сообщество. Венецианская биеннале – один из самых известных форумов мирового искусства, международная художественная выставка, проводящаяся раз в два года с участием международного жюри. Статья посвящена анализу этапов развития Венецианской биеннале.

В представленной работе автор, опираясь на частично сохранившиеся исторические материалы, а также на современные публикации, попытался раскрыть и проанализировать основные организационные формы и художественные средства Венецианской биеннале.

Ключевые слова: Венецианская биеннале, современное искусство, художники, международная выставка, изобразительное искусство.

(Искусство и культура. – 2019. – № 4(36). – С. 40–43)

Venice Biennale as a Phenomenon of International Exchange of Views on the Contemporary Art

Lollini A.D.

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

Having emerged more than 100 years ago, the Venice Biennale became undoubtedly a unique phenomenon, an international platform for communication and cultural exchange. It is here that new trends in art and culture appear and emerge. The history of the Biennale is permeated with both successes and disappointments, but its unifying force is obvious. The participation of Belarus in this prestigious forum has shown that Belarusian art has consonant and worthy works and schools that can surprise and intrigue the world artistic community. The Venice Biennale is one of the most famous forums of world art, an international art exhibition held every two years with the participation of an international jury. The article is centered round the analysis of the stages of the development of the Venice Biennale.

In the presented publication, the author, relying on partially preserved historical materials, as well as on modern publications, tried to uncover and analyze the main organizational forms and artistic means of the Venice Biennale.

Key words: Venice Biennale, contemporary art, artists, international exhibition, visual arts.

(Art and Cultur. – 2019. – № 4(36). – P. 40–43)

Искусство безгранично. Оно появляется словно ниоткуда, заполняя наши сердца таким мощным посылом, которое одни интерпретируют в своем личном проявлении искусства, а другие – в жизнь. Оно будоражит сознание, возбуждает наши чувства и

восхищает. Оно способно подарить нам второе дыхание и забрать его, наделив нас чем-то новым, доселе невиданным и незнакомым. Искусство окружает нас. Но для того чтобы научиться его замечать, создаются грандиозные выставки, показы и презентации, которых

Адрес для корреспонденции: lollini.anna@gmail.ru – А.Д. Лоллини

с благоговением ждут миллионы людей во всем мире. К таковым относится и Венецианская биеннале.

19 апреля 1893 года совет муниципальной администрации Венеции предложил реформировать встречи художников в кофейнях Флориана в двухгодичную национальную художественную выставку, чтобы этим отметить серебряную свадьбу короля Умберто и Маргариты ди Савойи. Организация началась с написания Устава, в основе которого легли краеугольные положения Устава Мюнхенского сецессиона, включающие идеи объединения, направленные на поддержку свободы на арт-сцене. Большую роль в организации выставки сыграл тогдашний мэром Венеции Риккардо Сельватико. Венецианская биеннале родилась из необходимости достижения трех разных целей: обновить «вкус» венецианских художников, реинтегрировать город в дебаты международных культурных событий и возобновить туристическую и коммерческую деятельность.

Фактическая инаугурация мероприятия состоялась два года спустя, 22 апреля 1895 года [1, с. 189].

Проследим динамику развития и выявим знаковые этапы биеннале: 1901 год – французское искусство, 1904 год – площадки для декоративно-прикладного искусства, 1907 год – организация иностранных павильонов и знаковые выставки русских традиций (Репин и Бакст), с 1909 до 1914 года увеличивали количество иностранных павильонов и стран участников, 1914 год – экспрессионизм был впервые представлен на биеннале. С 1914 по 1920 год – биеннале не проводилось в связи с Первой мировой войной. 1920 год – импрессионизм.

Биеннале 1948 года – авангард (от кубизма до сюрреализма). 1960 – «подавляющая сила критики», которая навязывала моду и стили.

1964 год – американский поп-арт. 1966 – год оптического, кинетического и программированного искусства. 1977 – Биеннале инакомыслия, под названием «Новое советское искусство: неофициальная перспектива». 1978 год – «От природы к искусству, от искусства к природе». В восьмидесятых годах художественные выставки Биеннале были основаны на унитарных темах: «Искусство как искусство» (1982), «Искусство в зеркале» (1984), «Искусство и наука» (1986), «Место художников» (1988).

Выставка 1997 года вращалась вокруг девиза выставки «Будущее, Настоящее, Прошедшее», на которой идеально встретились три поколения художников с 1967 по 1997 год.

С 12 июня по 6 ноября 2005 года открылась 51-я Международная художественная выставка, на которой Беларусь впервые участвовала в Венецианской биеннале и была представлена работами девяти разных художников, которые отличались по методологии, темам и тенденциям: В. Шкарубо, Л. Хоботова, А. Задорина, Н. Залозной, И. Тишина, В. Цеслера, С. Войченко, В. Пысина и Р. Вашкевича. Проанализировав представленные работы этих художников, можно охарактеризовать их следующим образом: Валерий Шкарубо, который выделяется своим гиперреализмом, граничащим с абстракционизмом и его пейзажами. Руслан Вашкевич создает свои произведения по традиции, с иронией и с использованием различных техник, которые переходят от живописи к инсталляции, от объекта к словесному тексту. Владимир Цеслер и Сергей Войченко – два художника, которые превращают образы в пластические коммуникативные знаки; их представления о постмодернистских и ироничных объектах интерпретируют классическое искусство с асептическим радикализмом, применяя традиционную технику «масло на холсте» вместе с цифровой фотографией и с использованием компьютеризированных процессов. Леонид Хоботов рисует фантастические миры на холсте. Наталья Залозная выделяется при помощи необычайной лиричности, легкости и иронии, которая вселяет в ее произведения неощутимое и утонченное легкомыслие. Андрей Задорин в своих картинах погружает предметы в ауру в единственном свете, и в некоторых из них мы, кажется, узнаем ссылки на огни фламандской живописи семнадцатого века. Кроме того, две работы, созданные специально для биеннале, были представлены художниками Владимиром Цеслером и Русланом Вашкевичем, которые благодаря поддержке и вкладу Berengo Fine Arts смогли создать эти две стеклянные скульптуры в мастерских Мурано.

Руслан Вашкевич высказал следующее: «Мы все болееем от нехватки подобных мероприятий. Наша задача – интеграция в международный арт. Любыми путями, но надо как-то включаться в процесс. Почему именно Венеция? Это всегда на слуху. Показательный проект...» [2]

В 2007 году («Думай разумом – чувствуй разум»), 2009 году («Создание миров») – Беларусь не принимала участие.

В 2011 году Беларусь представила кураторскую концепцию Михаила Борозны – проект «KODEX» А. Клинова, В. Петрова, О. Костюченко и Д. Скворцова. Во главу угла поставлен вопрос о нации и национальном искусстве.

«KODEX» – это часть книги, которая не имеет обложки, только основа, это современная интерпретация оформления текста. Были выбраны пять разных художников, каждый из которых предложил свое видение этой темы. М. Борозна отметил, что основной целью участия Беларуси в международном форуме являлась демонстрация потенциала современного белорусского искусства на мировых выставочных площадках [3].

2015 год – «Все будущее мира». В результате проведения национального конкурса кураторских концепций был выбран проект А. Шинкаренко и О. Рыбчинской «Архив свидетеля войны». В основу этой экспозиции легли фотодокументы на тему Первой мировой войны из фондов республиканских и региональных музеев, частных коллекций. О Беларуси стали говорить как о стране с развитым современным искусством. Она покорила жюри глубиной философского смысла, необычностью формы и попыткой осмыслить и установить связь с событиями, которые волнуют общество [4].

Необходимо отметить, что на этапе подготовки к участию в биеннале возникли трудности с организацией и финансированием проекта, что привело к его редукции.

А. Шинкаренко считает: «Проект “Архив свидетеля войны” – уникальный, способный конкурировать с другими проектами в мировом арт-пространстве. Это подтверждают многие западные эксперты и директора музеев. Имидж, формируемый культурой, потом приносит экономические дивиденды. Жаль, что у нашей страны не получается настроить эту связь» [5].

Выставка «Архив свидетеля войны» была приглашена с 26 мая по 23 августа в Шведский музей армии в Стокгольме, где получила высокую общественную оценку.

Международная художественная выставка 2017 года, проходила под лозунгом VIVA ARTE VIVA, на которой Беларусь представила арт-проект «Стол» художника Романа Заслонова в соавторстве с Виктором Лобковичем и Сергеем Талыбовым. «Стол» представляет собой 32-минутное видео из более двух десятков мини-сцен, непрерывно сменяющих друг друга на фоне главного и неизменного объекта – ровной поверхности стола. Таким образом, стол становится не просто «сценой», на которой разворачиваются драматические, комические и философские сюжеты, но и главным свидетелем и даже действующим лицом каждого из них. Зрителю предлагается не просто наблюдать за происходящим со стороны, но буквально оказаться за одним столом с героями видео-арта.

Проект был удостоен высокой оценки жюри. Профессиональные судьи отметили, что авторам удалось создать яркий и выразительный образ, используя минимальные средства. Итальянский журнал *Kyoss*, один из самых старейших в мире искусства, посвятил Роману Заслонову цикл статей [6].

Роман Заслонов отметил: «Оставаясь тайной иногда даже для самих белорусов, Беларусь привлекает к себе все больше внимания в мировом художественном сообществе. Участие Беларуси в Венецианской биеннале – тот самый повод, благодаря которому о Беларуси и ее современном искусстве будут говорить на международном уровне. Сегодня именно современное искусство отражает тот философский поиск идентичности и новых смыслов бытия, который приведет Беларусь и белорусов на свой, совершенно особенный путь развития. Это совершенно захватывающий процесс, и мы очень рады быть к нему причастны» [7].

Выставка, открытие которой состоялось 11 мая 2019 года, направлена на то, чтобы подчеркнуть идею о том, что значение произведений искусства не заложено в основном в объектах, а в разговорах – с начала между художником и произведениями искусства, а затем между произведениями искусства и аудиторией, и так далее. В конечном счете, идеалом Биеннале 2019 является не то, что она представит публике, а то, как зрители смогут использовать полученные впечатления и эмоции последнее, чтобы противостоять повседневным реалиям с различных точек зрения и с новыми силами.

Выставка посвящена творчеству художников, которые смогут бросить вызов установленным догматам и открыть нам другое видение мира посредством своих творений. Художники, мыслящие подобным образом, предлагают альтернативы значению так называемых фактов, предлагая другие способы их соединения и контекстуализации [7].

Беларусь будет представлена скульптурной мультимедийной композицией «Выход» Константина Селиханова и Ольги Рыбчинской [8].

«Выход» состоит из пяти скульптурных фигур в человеческий рост, которые отображают узнаваемые, понятные приметы времени среды проживания. Все фигуры трансформируются в мультимедийные объекты. Тотальная инсталляция предполагает воздействие отдельных объектов, которые там собраны [9].

Представленный проект многомерен. Он объединил время и историю, чтобы оттенить период изменений и определить место человека в нем. Мнение о нем полярное.

Некоторыми он воспринимается как пост-катаклизм, а другими – как пред-катастрофа. Будущее не предсказуемо. Это похоже на ускорение движения без четкого направления. Оно не только изменяет окружающую среду, но и человека. Обезличенные фигуры представленной инсталляции отмечают смену парадигмы: от советской к постсоветской, от местной к глобальной. Истина и ложь, зло и добро – противоположности, составляющие жизнь человека, постепенно стираются и смешиваются. Эта новая сила, которая не контролируется историей, вызывает беспокойство и недоверие [10].

Заключение. Возникнув более 100 лет назад Венецианская биеннале стало несомненно уникальным явлением, международной площадкой общения и культурного обмена. Именно здесь представляются и возникают новые тренды искусства и культуры. История Биеннале пронизана как успехами так и разочарованиями, но ее объединяющая сила несомненна. Участие Беларуси в этом престижном форуме показало, что белорусское изобразительное искусство имеет созвучные и достойные произведения и школы, способные удивить и заинтриговать мировое художественное сообщество. Развитие и интенсификация контактов в изобразительном искусстве стало делом не только художников-одиночек, но и страны с всемерной государственной поддержкой. Стало понятно, что современное искусство способствует формированию имиджа страны и проявлению национальной идентичности. Именно современное искусство, отражает тот философский поиск идентичности, и взаимному обогащению культуры стран всего мира и Венецианская биеннале всемерно этому способствует.

ЛИТЕРАТУРА

1. Enzo Di Martino. Storia della Biennale di Venezia, 1895–2003: artivisive, architettura, cinema, danza, musica, teatro / Enzo Di Martino [S.I.] – Papiroarte, [2003] 189 p.
2. Белорусы в Венеции: арт-прорыв или арт-фантом? [Электронный ресурс] / Р. Вашкевич. – Минск: Наше мнение, 2010. – Режим доступа: <https://nmnby.eu/news/discussions/2651.html>, свободный. – Дата доступа: 05.09.2019.
3. Белорусский проект Kodex на Венецианской биеннале [Электронный ресурс] / Ю. Гладкая. – Минск: Беларусь сегодня, 2011. – Режим доступа: <https://www.sb.by/articles/beloruskiy-proekt-kodex-na-venetsianskoj-biennale-predstavil-taynuyu-vecheryu.html>, свободный. – Дата доступа: 13.09.2019.
4. «Провисаем на банальных вещах». Беларусь на «олимпиаде современного искусства» в Венеции [Электронный ресурс] / Ирина Юдина. – 24 февр. 2017. – Режим доступа: <https://news.tut.by/culture/532826.html?crnd=84966>, свободный. – Дата доступа: 13.09.2019.
5. Что происходит с белорусским проектом на Венецианской биеннале [Электронный ресурс] / А. Лукьянова. – Минск: TUT.by, 2015. – Режим доступа: <https://news.tut.by/culture/445916.html>, свободный. – Дата доступа: 17.09.2019.
6. Арт-проект «Стол» с успехом представил Беларусь на 57-й Венецианской биеннале [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://budzma.by/news/art-projekt-stol-s-uspyekhom-predstavil-byelarusa-na-57-y-vyenyecijskoj-biyennalye.html>, свободный. – Дата доступа: 18.09.2019.
7. Венецианский праздник всемирного искусства [Электронный ресурс] / Армине Авакян. – Режим доступа: <https://royaldesign.ua/ru/biennale-arte-2019-venetsianskiy-prazdnik-vsemirnogo-iskusstva.bXvrM/>, свободный. – Дата доступа: 18.09.2019.
8. Opinion: Belarusian pavilion will stand out at 58th Venice Biennale 2019 [Электронный ресурс]. – Minsk: belarus.by, 2019. – Режим доступа: https://www.belarus.by/en/press-center/speeches-and-interviews/opinion-belarusian-pavilion-will-stand-out-at-58th-venice-biennale-2019_i_0000096176.html, свободный. – Дата доступа: 25.09.2019.
9. Открытие белорусского павильона на 58-й Венецианской биеннале современного искусства состоится 9 мая [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://belta.by/culture/view/otkrytie-beloruskogo-paviljona-na-58-j-venetsianskoj-bien>, свободный. – Дата доступа: 25.09.2019.
10. La Biennale di Venezia. BELARUS (REPUBLICA DI) [Электронный ресурс]. – Venezia: labiennale.org, 2019. – Режим доступа: <https://www.labiennale.org/en/art/2019/national-participations/belarus-republic>, свободный. – Дата доступа: 25.09.2019.

Поступила в редакцию 04.10.2019

Полистилистика в интерьере культурно-зрелищных учреждений Республики Беларусь рубежа XX–XXI веков

Мартынова М.А.

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

Социально-экономический и культурный контекст обуславливает смену стилевых течений в искусстве и дизайне в Беларуси, которые характеризуются разнородностью и многовариантностью сопряжений. Идеи функционализма, взятые за основу конструктивистами, дополняются и трансформируются, переплетаясь с эстетикой других стилистических течений, и образуют новые образные и функциональные решения среды. Концепция контекстуальности, которая является характерной чертой постмодернизма, способствует взаимопроникновению и гармоничному сочетанию традиционных и современных форм и подходов в средовой организации. В то же время достижения технического прогресса влекут за собой изменения образности интерьеров за счет выразительности самих современных материалов: блеска металлов, светоотражении и прозрачности стекла, вариативности фактур отделочных материалов. Средовой подход в проектировании меняет отношение к человеку в контексте среды, повышая значимость лично-ориентированного подхода при создании интерьеров, смещая акценты с проектирования физической оболочки на моделирование ценностно-ориентированной деятельности. Посредством адаптивности, мобильности, инклюзивности, метафоричности, психологизма происходит формирование нового образа культурно-зрелищных учреждений, которые отражают современное состояние культуры и искусства.

Ключевые слова: интерьер, среда, культурно-зрелищные учреждения, полистилистика, постмодернизм, контекстуальность.

(Искусство и культура. – 2019. – № 4(36). – С. 44–49)

Polystylistics in the Interior of Entertainment Institutions of the Republic of Belarus in the Late 20th – Early 21st Centuries

Martynova M.A.

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

The social and economic and the cultural contexts condition the change of the style trend in the art and design of Belarus which are characterized by the variety and multivariant character of contacts. Functionalism ideas which are the basis of constructivism are contributed and transformed and, being connected with the aesthetics of other stylistic trends, form new image and functional environmental decisions. The contextuality concept which is a characteristic feature of Postmodern contributes to the interpenetration and harmonious composition of the traditional and contemporary forms and approaches to environment organization. At the same time technological advances result in the transformation of imagery of interiors due to the expressiveness of contemporary materials themselves: glamour of metals, light reflection and transparency of glass, variety of structure of decoration materials. The environment approach in design changes the attitude to the man in the context of the environment and, at the same time, increases the significance of the personality oriented approach in creating interiors by moving accents from the design of physical cover to modeling value oriented activity. By means of adaptation, mobility, inclusion, metaphor, psychologism a new image of entertainment institutions, which reflect the contemporary state of culture and art, is shaped.

Key words: interior, environment, entertainment institutions, polystylistics, Postmodern, contextuality.

(Art and Cultur. – 2019. – № 4(36). – P. 44–49)

Адрес для корреспонденции: marriam89@mail.ru – М.А. Мартынова

Гармонично и целесообразно организованная предметно-пространственная среда культурно-зрелищных учреждений повышает эффективность их работы. Исследование интерьеров данного типа позволяет выявить закономерности, проанализировать ошибки и достоинства применения конкретных способов средовой организации, может быть использовано при разработке современных методик проектирования, гармонизации и реконструкции интерьеров культурно-зрелищных учреждений в Беларуси.

Целью статьи является анализ полистилистики в интерьере культурно-зрелищных учреждений Республики Беларусь рубежа XX–XXI веков.

Под предметно-пространственной средой понимается совокупность природных и искусственных средовых пространств и их вещного наполнения, находящаяся в постоянном взаимодействии с человеком и его запросами [1]. Активное развитие философии и искусства постмодернизма стало причиной нового осмысления проблем организации предметно-пространственной среды в евро-атлантическом дизайне. Схожие процессы практически одновременно происходили и в советском проектировании. Постмодернизм, признав принципиальную неоднородность современного мира и важность влияния субъекта на ход истории, способствовал формированию личностно-ориентированного проектирования, изменению отношения к потребителю. Как художественное направление, постмодернизм проявился также в плюрализме стилистических течений и эстетических взглядов. На смену традиционным методам проектирования пришел поиск оригинальной концепции, выстраивание новых отношений между объектом и его контекстом.

Полистилистическая тенденция в интерьере культурно-зрелищных учреждений БССР. Во многом полистилистические решения современных интерьеров в РБ фундаментальны самим ходом развития отечественной культуры. В истории белорусского интерьера XX в. можно найти немало примеров совмещения элементов разных стилей. Цели при создании предметно-пространственной среды учреждений культуры во многом определяются социально-экономическим контекстом, что, в свою очередь, отражается на стиле интерьеров. В 1920–1930-е годы искусству и культуре отводится идеологическо-воспитательная функция. Следовательно, решение в целом и отдельные особенности предметно-пространственного окружения формируют социальные и идеологические установки нового

общественного строя. Теория и практика конструктивизма как нельзя лучше соответствуют настроениям того периода. Концептуальной основой конструктивизма стали принципы рациональности, обусловившие взаимосвязь стилистических и функциональных решений. К характерным примерам культурно-просветительских учреждений того времени относятся здания клубов, отразившие характерные черты конструктивизма, выявившие концепцию перетекающего пространства. Основная функция клубов – агитационно-просветительская, что отражается на функционально-планировочном решении среды, для которого характерно строгое разделение на зрелищную и клубную части. Устройство террас и балконов реализуют идею взаимопроникновения внутреннего и внешнего пространств. Отношение к цвету как элементу декоративности, отрицавшейся конструктивистами, определило монохромность сооружений. Характерными примерами отечественного конструктивизма являются клубы металлистов в Витебске и Минске (арх. А. Васильев, 1929–1932 гг.), клуб пищевиков в Минске (арх. А. Буров, 1927–1929 гг.), клуб железнодорожников в Гомеле (арх. К. Кириллов, 1928–1930 гг.) и др.

Период 1934–1950 гг. характеризуется поиском новых художественно-эстетических приемов, развитием историзма, обращением к классицистическим композиционным решениям. Принципы функционализма сохраняются, но конструктивные решения усложняются за счет использования ордерных элементов и декоративной пластики. Архитектурная среда выступает в роли идеальной модели будущего общества процветания и изобилия, от того ее отличает парадность, торжественность решений. Предметно-пространственная среда по-прежнему выполняет идеологические и воспитательные функции, однако аскетично-революционные решения подчинились пафосно-парадным настроениям. Планировочные схемы, характерные для конструктивизма, сохраняются в стилевом решении интерьера, активно используются приемы неоклассики, проявляющиеся в декоративизме, применении лепной декоративной пластики, скульптур и рельефов в качестве акцентов. В творчестве И. Лангбарда отразилась эта тенденция: театр оперы и балета в Минске (арх. И. Лангбард, 1934–1938 гг.) – яркий пример постконструктивизма, в котором сочетаются ясные геометрические архитектурные объемы конструктивизма и декоративность неоклассики во внутреннем оформлении [2].

Тип культурных учреждений, выполняющих идеологическо-воспитательные функции,

остаётся ведущим вплоть до 1950-х гг., когда формируется представление о культуре как о важной потребности личности. Стремление к реализации новых социальных и культурных задач отражается в трансформации культурного пространства, в первую очередь, в планировке интерьера и его дизайне. Предусматриваются функциональные помещения, соответствующие различным культурным потребностям населения. Таким образом проекты новых культурных учреждений включают в себя несколько залов для просмотра фильмов и концертов, зоны для общения и развлечений, помещения для занятий художественным творчеством, кафетерии. Универсальность функционального назначения проявляется в среде кинотеатра «Октябрь» в Гродно (арх. В. Евдокимов, Л. Вильчко, В. Шаповалов, 1982), кинотеатра «Дружба» в Минске, который включает кафе и танцевальный зал (1974 г.) и др. Усложнение композиционно-планировочного решения сочетается с концепцией перетекающего пространства и открытости интерьера во внешнюю среду. Это отражается в создании многоуровневых интерьерных пространств, которые объединяются между собой переходами и лестничными пролетами и открываются во внешнее пространство с помощью сплошного остекления фасадов. Характерными примерами являются кинотеатр «Пионер» в Минске (арх. Г. Заборский, Л. Левин, 1965 г.), кинотеатр «Беларусь» в Бресте (арх. Р. Шилай, 1977 г.), кинотеатр «Москва» в Минске (арх. М. Виноградов, В. Крамаренко, В. Щербина, 1980 г.) [3]. Стилистика неофункционализма в интерьерах культурно-зрелищных учреждений перекликается с историко-культурной традицией, дополняется неоклассическими ассоциациями посредством включения объектов монументально-декоративного искусства в качестве стилистических доминант.

Контекстуальность средового проектирования как полистилистическая тенденция. В 1970-е гг. доминирующим в проектировании предметно-пространственной среды становится средовой подход. Он уходит своими истоками в теорию и практику конструктивизма, расширяет свои возможности за счет новых технологий и материалов, теоретически обосновывается с актуальных научных позиций. Задачей архитектора, дизайнера становится проектирование не только физической оболочки, но и образа жизни, взаимодействия людей, средовых отношений. Большое внимание уделяется моделированию средового сценария. Для проектирования новых объектов обязательным условием является

сохранение целостности и многослойности средового контекста.

Для средового подхода характерна идея контекстуальности, соответствующая тем архитектурным концепциям, которые активно развивались в евро-атлантическом постмодернизме. Данная идея реализуется в подчинении образно-пластического решения форм средовому контексту, сохранению и развитию исторической архитектурной среды посредством стилизации, использования исторических аллюзий, метафор, цитирования. Концепция контекстуальности подразумевает различные способы взаимодействия элементов среды и окружения: от создания цельного образа с родственными историческими элементами до контраста, включения в среду яркого доминантного акцента с преобладанием современной образности.

Концепции перетекающего пространства, открытости во внешнюю среду развиваются в рамках средового подхода. Сформулированные им задачи помогают решать новые технологии в применении металлических и железобетонных изделий в строительстве, которые позволяют использовать художественные возможности большепролетных конструкций, сплошных поверхностей остекления. В качестве примера можно привести многочисленные здания кинотеатров, дворцов искусств и домов культуры. Перетекающие пространства Дворца культуры в Витебске (арх. А. Бельский, В. Кириллов, вторая половина 1980-х гг., ныне культурно-деловой центр «Витебск») расположены на разных уровнях относительно друг друга и связаны между собой широкими лестничными маршами. Благодаря панорамному остеклению фасада многоярусный ландшафт будто перетекает во внутреннее пространство дворца, подчеркивает островное расположение здания и его связь с историческим центром пешеходным мостом. Таким образом посредством организации сложной многоплановой среды объединяется историческая, культурно-деловая и парковая части города в единый ансамбль.

Приемы усложнения, пластического обогащения и динамизации архитектурного образа воплотились в ряде проектов, среди которых Дом культуры в Щучине (арх. А. Штен, Б. Шмыга, начало 1990-х гг.), Дом культуры в Молодечно (арх. В. Даниленко, О. Ботузова, А. Артюхин, 2002 г.). Архитектурное решение этих зданий с использованием террасирования, увеличения площади остекления способствует интеграции сооружений в городские зоны рекреации. Летний амфитеатр

в Витебске является отражением идей контекстуальности. Пластичная конструкция сооружения удачно вписана в среду со сложным рельефом и представляет собой единое многогослойное пространство (арх. В. Бабашкин, 1988 г.; реконструкция арх. В. Кескевич, А. Романюк, Е. Добрунов, 2007 г.) [3].

Полистилистика в предметно-пространственной среде культурно-зрелищных учреждений XXI века. Исторические стилизации, обыгрывание архитектурных традиций нашли свое отражение в проектах культурного назначения. Центральное пространство интерьеров нового корпуса Национального художественного музея (арх. В. Белянкин, интерьеры – арх. А. Ермолин, 1990–2006 гг.) представлено как аллюзия на фрагмент старого города с облицовкой стен под природный камень и классическими архитектурными элементами [3]. При реконструкции культурно и исторически значимых сооружений, когда стоит задача воссоздания среды близкой к ее первоначальному виду и возможности достоверной реализации нет, часто используются приемы, характерные для постмодернизма – ассоциативность, историческая реминисценция, пародия. Характерными примерами являются многочисленные музеи, включая музей-усадьбу И. Репина «Здравнёво» (Витебский р-н), историко-мемориальный музей-усадьбу Немцевичей (Брест), музей-усадьбу Т. Костюшко (Коссово) и др.

В целом можно отметить, что реконструкция сооружений и их интерьеров, которые были выполнены в конкретную эпоху в определенном стиле, оказывается сложной задачей для дизайнеров и архитекторов. Полистилистика, характерная для постмодернизма, активно проявляется в решении интерьеров культовых зданий после реинновации. Так при реконструкции культового образца периода постконструктивизма – Большого театра оперы и балета Республики Беларусь (арх. И. Лангбард, 1934–1939 гг.), которая закончилась в 2009 г., в интерьере активно проявилась эстетика неоклассицизма с пышным обильным декором. Интерьеры минской филармонии получили современное звучание после реконструкции за счет активной игры фактур отделочных материалов и комбинированной системы освещения, снижающая пафос и парадность внешнего облика сооружения.

Однако не только вследствие реконструкции мы можем наблюдать контраст и полистилистику архитектурного и интерьерного решения. Строгое, даже суровое, конструктивное решение здания Дворца Республики (арх. М. Пирогов, Л. Задневич, А. Шабалин, 2000 г.) разворачива-

ется в интерьере калейдоскопом стилистических приемов. Каждая функциональная зона имеет свое образное решение, состоящее из разностилевых элементов интерьера, порой не связанных с общей концепцией всей среды.

Отдельно стоит сказать об интерьерах музея Великой Отечественной войны. Новое здание музея (гл. арх. В. Крамаренко) открылось в 2014 году и составляет единый ансамбль с обелиском «Минск – город герой». Сама архитектура здания выполнена в духе постмодернизма, сложные конструктивные формы вызывают немало споров, что естественно для искусства современного периода. Однако неоспоримым является продуманная функциональная и эстетическая организация самого интерьера. Конструктивные элементы раскрываются в интерьере, создавая многомерное пространство. Сочетание камня и металла, сдержанный колорит и комбинированное освещение формируют особую атмосферу.

Градостроительная задача уплотнения инфраструктуры, с одной стороны, и гуманистичный подход, который подразумевает соразмерность среды человеку, с другой – заложили тенденцию создания небольших зрительных залов, видеотек и камерных театральных сцен в многозальных сооружениях.

В конце XX – начале XXI в. активно развивается строительство крупномасштабных зданий универсального назначения. Пользуются большой популярностью торгово-развлекательные центры, которые объединяют в себе магазины, салоны красоты, кафе, кинотеатры и др. Стилистический образ среды подобного типа во многом определяется современными технологиями, материалами и конструкциями, позволяющими усложнять пластику архитектурных форм, высоким уровнем строительно-отделочных работ. Сложное планировочное решение и функциональное разноуровневое зонирование составляют внутреннюю пространственную структуру. Обилие ярких разностилевых витрин и вывесок обуславливает использование в оформлении лаконичных поверхностей пола и потолка, отделки в нейтральных оттенках, которые объединяют пестрые пятна в цельное пространство.

Потребность в пространстве для проведения масштабных зрелищных мероприятий обеспечивается возведением спортивных арен, трансформирующихся в площадки для проведения концертов и спектаклей. Эстетический эффект в интерьере достигается за счет комбинаций цвета и фактур, световых эффектов. Обилие стекла и металла, открытость конструктивных элементов вносят в интерьер эстетику хай-тека [4].

С актуальными социально-экономическими, информационно-технологическими условиями связаны новые тенденции в организации среды культурно-зрелищных учреждений. Одним из таковых не становится пространство, просто наполненное произведениями искусства. Истинный смысл такая среда обретает по мере включения человека в художественную жизнь. Оттого актуальной становится задача такой организации пространства, которая позволит осуществлять интерактивное взаимодействие между людьми и средой, менять пространство в зависимости от новых задач. Мобильные конструкции для экспозиции, сложные системы освещения и аудиовизуального оборудования, стилистически нейтральное пространство складывают основу образа современной экспозиционной среды.

Результатом осмысления проблемы развития творческого потенциала города становится образование креативных кластеров, представляющих собой пространство сосредоточения творческих людей и организаций, активно развивающихся и демонстрирующих свои идеи, способствующие реализации процесса производства, продвижения продуктов творческой деятельности.

Под пространство для такой культурной деятельности чаще всего преобразовываются нефункционирующие промышленные зоны. Данная практика берет свое начало в 1940-х гг. в США (Нью-Йорк, Манхэттен), когда низкая арендная стоимость пустующих производственных помещений, расположенных в центре города, позволила представителям творческих профессий обустроить их под свои нужды. Стилистика данных помещений получила название «лофт», она складывается из индустриальных черт, которые проявляются в грубой отделке, открытых коммуникациях, едином пространстве, лишенном капитальных перегородок. В таком интерьере промышленные детали становятся яркими акцентами, а также могут адаптироваться под новые функции.

Примерами данных предметно-пространственных решений в Беларуси являются культурный хаб ОК16, который занимает три корпуса завода МЗОР на улице Октябрьской; «Арт-сядзіба», «Корпус б», «Корпус», «Верх», расположившиеся на территории завода «Горизонт» в Минске, помещения которого арендуют с целью ведения творческой деятельности. Распространенным приемом вхождения сооружения подобного типа в городскую среду является контраст. Он достигается с помощью ярких динамичных муралов на старых фасадах, которые выделяют здания

и наполняют городскую среду современным звучанием. Стилистически органичным является использование индустриального стиля в интерьерах культурных центров, расположенных в промышленных зданиях. Однако образ среды редко выдерживают в одном стиле, включая в него стилистически разнородные элементы, объединенные по принципу полифонии, контраста, организующие игру культурно-исторических кодов, цитат, пародий. Так проявляется полистилистика, характерная для постмодернизма.

Среда культурных центров подобного рода является многофункциональной и мобильной. Гибкая или свободная планировочная структура, трансформируемые элементы позволяют менять функциональное назначение отдельных зон в зависимости от ситуации. Предметное наполнение среды связано с темой и задачами организаторов культурных событий. Эстетическое осмысление интерьерного пространства наполняется психологизмом, вовлекая человека в переживание атмосферы, соответствующей концепции места или культурного события.

Новые культурные центры в Беларуси формируются не только вокруг бывших промышленных зон. Театр «Крылы халопа» и «Пространство КХ» в Бресте не выделены из городского контекста, не имеют броских опознавательных знаков. Скромный по решению, сугубо функциональный интерьер не должен отвлекать от разворачивающихся в нем событий.

Также в качестве локации современных культурных центров выступают историческая среда города и архитектурные памятники. Так витебский творческий центр «Арт-пространство» располагается в историческом центре города в построенном в конце XVIII века в стиле классицизма здании. Его внешний вид соответствует общему историческому образу улицы и выделяется из ряда других сооружений красной квадратной вывеской и композицией на боковом фасаде в духе супрематизма. Контрастной по отношению к внешнему виду является внутренняя среда арт-центра. Аскетичная и даже ветхая обстановка в сочетании с выставочными экспонатами, которые выполнены из старой бытовой утвари, устаревшей нефункционирующей техники, музыкальных инструментов, воспринимается как вызов «культуре глянца». В оформлении среды можно увидеть близость к направлению арте повера. Поиск красоты и гармонии в простых скромных предметах отражает уважение к природе, внимание к проблемам сверхпотребления. Среда в эпоху постмодернизма воспринимается как текст,

в котором каждый компонент является способом самовыражения. Очищение пространства от элементов не несущих никакого смысла кажется вполне закономерным. В осознанном подходе к потреблению проявляется тенденция эко-ориентированности [5].

Заключение. Анализ стилевой картины интерьеров культурно-зрелищных учреждений Беларуси выявил тенденцию полистилистики, предопределенной изменениями социокультурного контекста, влиянием научно-технического и информационного прогресса на технологии строительства и проектирования. В рамках одного периода отмечается неоднородность и многовариантность стилевых сочетаний. Идеи функционализма, отразившиеся в архитектуре и интерьерах конструктивизма, дополнялись чертами неоклассики и различными проявлениями традиционалистских тенденций в период постконструктивизма. Постконструктивизм, в свою очередь, стал основой историзма, для которого характерна свободная трактовка различных исторических стилей. Этот период прервал развитие модернизма. Возврат к нему проявился в господстве неофункционализма в сочетании с независимыми формально-образными поисками, приемами пластицизма. Современный этап характеризуется одновременным использованием новых и стилизованных элементов предыдущих эпох.

В рамках изучения полистилистики интерьеров культурно-зрелищных учреждений было определено значение и место концепции контекстуальности в формировании современной среды. Идея контекстуальности проявляется в сохранении и трансляции традиционных, исторических черт среды в современный контекст посредством стилизации, использования метафор и цитирования,

создании среды соразмерной человеку, моделировании общественных процессов, культурных средовых ситуаций. Концепция контекстуальности в интерьерах культурно-зрелищных учреждений РБ проявляется в различных способах взаимодействия элементов среды и окружения: от создания цельного единого образа с родственными историческими элементами до контраста, включения в среду яркого доминантного акцента с преобладанием современной образности.

Стремление к гармоничной организации стилистически разнородной среды, а также адаптация к переменам и энергичному ритму современного мира обуславливают развитие тенденций инклюзивности, адаптивности, мобильности, нашедших свое отражение в интерьерах торгово-развлекательных центров, культурных хабах и экспозиционных залах Беларуси. Возможности современных строительных и отделочных материалов также играют немаловажную роль при разработке оригинальных концепций, позволяя создавать новые причудливые формы и сочетания, которые являются ярким акцентом в общем контексте современного мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Минервин, Г.Б. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Г.Б. Минервин, В.Т. Шимко, А.В. Ефимов [и др.]; под общ. ред. Г.Б. Минервина и В.Т. Шимко. – М.: Архитектура-С, 2004. – 288 с.: ил.
2. Воинов, А.А. История архитектуры Белоруссии / А.А. Воинов. – Минск: Выш. шк., 1975. – 214 с.: ил.
3. Шамрук, А.С. Архитектура Беларуси XX – начала XXI в.: эволюция стилей и художественных концепций / А.С. Шамрук. – Минск: Беларус. навука, 2007. – 335 с.: ил.
4. Локотко, А.И. Архитектура: авангард, абсурд, фантастика / А.И. Локотко. – Минск: Беларус. навука, 2012. – 206 с.: ил.
5. Бычков, В.В. Эстетика : учебник / В.В. Бычков. – М.: Гардарики, 2004. – 556 с.

Поступила в редакцию 18.10.2019

Визуальная айдентика бренда «II Европейские игры 2019 года»: основные элементы концепции

Гонжуров Г.А.

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы
НАН Беларуси, Минск

Статья посвящена анализу визуальной айдентики бренда «II Европейские игры 2019 года» и основным элементам его концепции. На основе проведенного научного исследования подготовлен интересный материал о художественных особенностях элементов фирменного стиля (слоган, знак, название, имиджевая продукция, шаблоны рекламных материалов и др.). В публикации дана краткая, но содержательная характеристика комплексных образно-символьных решений и приемов визуального оформления айдентики бренда, в определенной степени отражающих богатое художественно-культурное наследие Беларуси. При анализе использованы теоретические работы в области традиционной народной культуры, обобщена фактическая информация, которая содержится в разработках в области искусствоведения, технической эстетики и дизайна. В визуальном стиле айдентики бренда воплощена идея переплетения эпох и использования ярких образов, характерных для условно выделенных периодов. Белорусский кейс органично вписывается в общемировую ткань графических решений спортивных событий, а его высокий уровень исполнения говорит о профессионализме авторов и их комплексном подходе к задаче. Айдентика бренда «II Европейские игры 2019 года» является комплексным художественным произведением, которое вносит значительный вклад в современную прикладную графику Беларуси.

Ключевые слова: визуальная айдентика, бренд, искусство, дизайн, концепция, логотип, спорт, почтовая графика, Беларусь, народная культура, вытинанка.

(Искусство и культура. – 2019. – № 4(36). – С. 50–53)

Visual Identity of “The 2nd European Games of 2019” Brand: Basic Elements of the Concept

Gonzhurov G.A.

Center for Belarusian Culture, Language and Literature Research
of the NASc of Belarus, Minsk

The article analyzes visual identity of “the 2nd European Games of 2019” brand as well as the basic elements of its concept. On the basis of the research an interesting material about artistic features of the brand style elements (slogan, sign, names, image products, patterns of advertising materials etc.) has been prepared. A brief but sufficient characteristic of the complex image and symbol solutions and techniques of the visual design of the brand identity, which to a certain degree reflect rich artistic and cultural heritage of Belarus, is presented in the article. While analyzing, theoretical works in the field of the traditional folk culture were used, factual art critics, technical aesthetics and design information works were generalized. In the visual style of the brand identity the idea of epoch interconnection and bright image application which is characteristic of the arbitrary singled out periods is implemented. The Belarusian case is organically introduced into the global fabric of the graphic solutions of sport events while its high implementation level testifies to the professionalism of the authors and their complex approach to the problem. The identity of “the 2nd European Games of 2019” brand is a complex work of art, which contributes significantly into the contemporary applied graphics of Belarus.

Key words: visual identity, the brand, art, design, concept, logo, sport, postal graphics, Belarus, folk culture, vyтинанка.

(Art and Cultur. – 2019. – № 4(36). – P. 50–53)

Адрес для корреспонденции: gonzhurov.george@gmail.com – Г.А. Гонжуров

Статья посвящена анализу визуальной айдентики бренда значимого международного спортивного форума Беларуси – II Европейских игр (21–30 июня 2019 г.). Доказано, что с точки зрения дизайна визуальное воплощение этого события стало успешным брендом благодаря профессиональному подходу в создании как основных элементов фирменного стиля (слоган, знак, название), так и сопутствующих (деловая документация, имиджевая продукция, шаблоны рекламных материалов и др.). Ментальную оболочку продукта «II Европейские игры 2019 года» характеризуют комплексные образно-символьные решения и приемы визуального оформления айдентики, характерные для современной прикладной графики Беларуси и отражающие богатое художественно-культурное наследие Беларуси.

Нельзя не упомянуть отечественный опыт в визуальных решениях для национальных мероприятий в области спорта, а именно, для чемпионата мира по хоккею в 2014 г. По визуальному наполнению он немного уступает II Европейским играм – в фирменном стиле присутствует только один художественный элемент – геометрический образ василька, продублированный в нескольких цветовых гаммах. Однако упрощенность подхода не сказалась на цельном впечатлении от айдентики события. Менее профессиональным подходом характеризуется графическая разработка к чемпионату мира по биатлону среди юниоров и юношей в 2015 г., который проходил в г. Минске. Безусловный интерес искусствоведов вызовут художественные решения фирменного стиля чемпионата мира по хоккею в 2021 г. (Беларусь и Латвия).

В отечественной научной практике исследования различных айдентик брендов характерны для области искусствоведения, технической эстетики и дизайна. Также рассмотрение такой важной составляющей бренда может происходить через призму культурологии и маркетинга. Каждый элемент фирменного стиля конкретного продукта характеризуется определенной спецификой, а в совокупности они образуют крупный художественно-концептуальный пласт значений и смыслов в среде национальных брендов, что является очень содержательным объектом исследования.

При анализе фирменного стиля II Европейских игр использованы теоретические работы в области традиционной народной культуры, обобщена фактическая информация, которая содержится в разработках в области технической эстетики и дизайна, в том числе в «Руководстве по использованию

элементов фирменного стиля» (2018) белорусского брендингового агентства Brama Branding – разработчика визуальной айдентики бренда «II Европейские игры 2019 года».

Цель работы – концептуализация содержания бренда «II Европейские игры 2019 года» в контексте традиции графического дизайна Беларуси.

Основной логотип. Фирменный стиль игр подразделяется на множество составляющих: *слоган, логотип, название, фирменные цвета, шрифты, пиктограммы и иконки, стилиобразующая графика, фирменные паттерны и фоны, вытинанка и фотостиль бренда*. Создатели описывают метафору бренда, воплощенную в визуальном образе события. Основной логотип состоит из четырех частей: *знак, название, дескриптор и фирменный знак ЕОК* [1, с. 14]. Первые две – *знак и название* – наиболее конкретно репрезентуют основную идею бренда – «Следуй за мечтой» [1, с. 5].

Согласно авторской концепции, метафору мечты выражает мифологическое растение, занимающее исключительное положение в системе традиционных верований и мифологии белорусов – это цветок папоротника («*папараць-кветка*»). Переработанный и стилизованный образ листа папоротника в знаке несет в себе глубокую мифопоэтическую традицию. Авторы отмечают, что мечта о спортивном достижении и обретении награды в виде победы увязывается с образом пламени. Пламя, в свою очередь, ассоциируется с образом энергии, силы и жара. Победный результат в спорте символизирует находка желанного и труднодоступного цветка папоротника. Таким образом, описанные образы достаточно проработаны, чтобы сформировать положительное отношение к бренду у массовой аудитории.

Мифопоэтические верования о цветке папоротника очень распространены в Беларуси и связываются в первую очередь с купальским обрядовым комплексом. Согласно народным представлениям, человек, который находил цветок папоротника, приобретал необычные качества: начинал понимать язык животных и растений, взаимодействовать с духами природы. Наиболее популярный сюжет про цветок папоротника в нашей народной традиции – это сюжет про то, как на Купалье человек (практически всегда мужчина – парень или взрослый «*дзядзька*») случайно обретает цветок папоротника. Вместе с ним к нему приходят сверхъестественные знания и возможности. Например, он знает, где находится потерявшийся в эту ночь скот, где лежат

проклятые сокровища и др. Однако это «окно» в чудесный мир недолговечно, оно закрывается сразу после того, как цветок выпадает из рук [2, с. 349]. Очевидно, мифопоэтическая традиция трактует это более глубоко: чудеса заканчиваются вместе с рассветом, с уходом таинственной ночи.

Огонь в белорусской мифологии занимает особое положение и имеет амбивалентный характер: он может согреть и накормить, а может и уничтожить, сжечь. Отношение человека к огню как к живому существу, по утверждению исследователей, послужило основой для возникновения целой системы регламентаций поведения в отношении к нему [3, с. 18]. Исследователи архаических верований говорят о существовании культа огня у наших предков, поэтому отражение его в айдентике бренда «II Европейские игры 2019 года» является также теоретически обоснованным. Безусловно, в значительной мере оно обусловлено и ролью такого универсального общечеловеческого символа, как *олимпийский огонь*.

Название спортивного форума в логотипе представлено в виде специально разработанной декоративной гарнитуры и поддерживает пластику знака. *Слоган* как незаменимая часть бренда – графически решен с использованием аналогичной типографики. Создатели стиля продублировали оригинальные образы логотипа и слогана в нескольких версиях: *основной, упрощенной монохромной, инверсной монохромной и горизонтальной*. Это обусловлено широким спектром применения элементов бренда на различных материалах и поверхностях.

Элементы визуального стиля. Помимо логотипа бренда также разработаны элементы визуального стиля соревнований, исполненные посредством компьютерной графики, имитирующей технику *вытинанки* – традиционного для Беларуси вида народного декоративно-прикладного искусства. Ключевым визуальным объектом вытинанки является образ древа жизни, в кроне которого расположены все 23 спортивные дисциплины в виде пиктограмм. Растительные мотивы древа органично соединяются с пластикой огня, в которой выполнены иконки соревнований. На нижнем ярусе изображен стилизованный образ архитектурного ансамбля «Вароты Мінска», корректно вписанный в «фундамент» вытинанки. Архитектурный образ для переработки выбран не случайно. Здания – часть архитектурного комплекса на Привокзальной площади. Ансамбль создан в стиле позднего классицизма

(введен в 1947–1952 гг.) по проекту архитектора Б. Рубаненко. По утверждению авторов бренда, переработанный архитектурный образ является одним из главных символов Минска и репрезентует город как через образ, так и наяву. К каждой дисциплине также были разработаны дополнительные образы-вытинанки. Увеличенные пиктограммы вписаны в нижнюю часть, а крона древа жизни представляет собой сложную графическую композицию, построенную на принципах гармонии и пропорциональности элементов.

Древо жизни воплощено в форме стилизованного дуба и изображает универсальную концепцию жизни во всех ее проявлениях: рождение – максимальная стадия развития – смерть – новое рождение. Данный культурный концепт можно считать и моделью жизни, и формулой ее динамики [4, с. 158]. Этимология древа жизни восходит к «сусветнаму дрэву» – символу мироздания, мировой оси. Оно состоит из трех уровней: верхушка древа достигает небес, ствол и ветки организуют земное пространство и соединяют небо с подземельем, в котором находятся корни древа мира [5, с. 466]. Исходя из этого можно утверждать, что древо мира выступает мифологизированным представлением о Вселенной как о многослойной структуре, неразрывно связанной с Землей и человеком, с влиянием на его судьбу. Выстраивается последовательность мифопоэтических концептов и образов: «сусветнае дрэва» – «дрэва жыцця» – культ огня – вытинанка – элементы визуального стиля соревнований.

С помощью современных технологий стали широко использоваться основные композиционные принципы построения орнаментального декора для создания сложных графических композиций в технике вытинанки [6, с. 11]. Как пример можно привести художественное оформление значимых событий нашей страны: «Славянский базар – 2002», «II Европейские игры 2019 года» и др.

Талисман. Еще одним ключевым элементом спортивной символики является талисман игр. Традиция создания выдуманного персонажа в качестве составной части фирменного стиля берет свое начало в 1968 г. с олимпиады в Гренобле (Франция). С тех пор талисман – незаменимый атрибут визуального стиля спортивных мероприятий. Он может быть представлен в антропоморфном образе, в образах стихий, животных и абстракций, главное, что они интерпретированы как дружелюбные очеловеченные персонажи.

В айдентике нашего бренда талисман разработан и представлен в образе лиса *Лесика*.

Возможно, при разработке имени авторы учли белорусские слова *лёс* – судьба; *лёсаванне* – жеребьевка. Таким образом, *Лесик* (он же *Лёсик*) должен символизировать удачу, успех, спортивное и человеческое счастье. Здесь стоит отметить, что брендинговое агентство не является автором талисмана игр. На презентации талисмана в ноябре 2018 г. имя автора-исполнителя озвучено не было. В результате перед нами предстает комплексный образ события, сформированный несколькими идейными центрами, но при этом объединенный общей художественной концепцией.

Почтовая графика. Ярким средством художественной выразительности стал выпуск почтовой графики на тему игр, выполненный в стилистике бренда. Центром концентрации художественных и компьютерных средств стал малый лист (художник – М. Витковская [7]). Он состоит из четырех марок, на каждой из которых изображено по одной спортивной дисциплине (велоспорт, легкая атлетика, гребля, художественная гимнастика). Среди фоновых силуэтов просматриваются растительные образы башни архитектурного ансамбля «Ворота Минска». Композиция дополнена фирменным логотипом и слоганом. Впервые в почтовой графике Беларуси был применен опыт создания технологии дополненной реальности (AR). Так, при наведении на малый лист камеры смартфона с запущенным приложением «AR Marka Belarus» на экране появляется 3D-модель талисмана игр с ярко выраженной интерактивной функцией, при однократном нажатии на виртуальный талисман на экране смартфона он кивнет в ответ. При перемещении камеры вокруг малого листа талисман будет вести взгляд за камерой. За спиной 3D-объекта плавно движется вверх фирменная типографика, выраженная приветственной фразой «Сардэчна запрашаем у Беларусь» на трех языках – белорусском, русском и английском. Пример показывает, как информационные технологии становятся проводником традиционного искусства в современный мир гаджетов и всеобщей цифровизации. Можно с уверенностью говорить, что айдентика бренда игр дала старт формированию новой художественно-цифровой реальности.

Заключение. В визуальном стиле айдентики бренда II Европейских игр 2019 года воплощена идея переплетения эпох и использования ярких образов, характерных для условно выделенных четырех периодов. Эту цепочку художественно-культурных концептов можно представить следующим образом:

мифология («папараць-кветка», культ огня, мировое древо – древние века); декоративно-прикладное искусство (вытинанка, древо жизни – XIX в.); архитектура советского прошлого (ансамбль «Ворота Минска» – 1947–1952 гг.); шрифтовой дизайн – Беларусь в цифровую эпоху (создание уникальной типографики – 2017 г.). Связь этих периодов прослеживается через родственную пластику форм и подобие образов.

Отметим, что образ талисмана игр не в полной мере соответствует заданной линии и является спорным. Это может быть объяснено разным авторством, которое стало следствием конкурса на создание талисмана, где не победил проект брендингового агентства Brama Branding. Однако это не помешало визуальному оформлению фирменного стиля II Европейских игр стать в один ряд с айдентиками, разработанными к спортивным событиям мирового масштаба, таким как Олимпийские игры. Белорусский кейс органично вписывается в общемировую ткань графических решений спортивных событий, а его высокий уровень исполнения говорит о профессионализме авторов и их комплексном подходе к задаче. Можно констатировать, что в Беларуси за последнее десятилетие сформировалась традиция исполнения художественного оформления спортивных мероприятий международного уровня. Айдентика бренда «II Европейские игры 2019 года» – комплексное художественное произведение, которое вносит значительный вклад в современную прикладную графику Беларуси.

ЛИТЕРАТУРА

1. Руководство по использованию элементов фирменного стиля. Версия 3.0: разработано брендинговым агентством Brama Branding: по состоянию на ноябрь 2018 г. – Минск: Фонд «Дирекция II Европейских игр 2019 года», 2018. – 64 с.
2. Боганева, А. Папараць-кветка / А. Боганева, Л. Салавей // Мiфалогiя беларусаў: энцыкл. слоўнiк / склад.: I. Клімковіч, В. Аўтушка; навук. рэд. Т. Валодзіна, С. Санько. – Мiнск, 2011. – С. 349.
3. Крук, I. Агонь / I. Крук // Мiфалогiя беларусаў: энцыкл. слоўнiк / склад.: I. Клімковіч, В. Аўтушка; навук. рэд. Т. Валодзіна, С. Санько. – Мiнск, 2011. – С. 18.
4. Швед, I. Дрэва жыцця / I. Швед // Мiфалогiя беларусаў: энцыкл. слоўнiк / склад.: I. Клімковіч, В. Аўтушка; навук. рэд. Т. Валодзіна, С. Санько. – Мiнск, 2011. – С. 158–159.
5. Швед, I. Сусветнае дрэва / I. Швед // Мiфалогiя беларусаў: энцыкл. слоўнiк / склад.: I. Клімковіч, В. Аўтушка; навук. рэд. Т. Валодзіна, С. Санько. – Мiнск, 2011. – С. 466–467.
6. Коваленко, В.И. Ажурные вырезки из бумаги / В.И. Коваленко, А.В. Трампас, Н.Л. Федористова. – Витебск: Изд-во ВГУ, 2003. – 132 с.
7. Национальный оператор почтовой связи Республики Беларусь. Белпочта [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.belpost.by/stamps/information-page/2019-info/04-2019-01-25>. – Дата доступа: 16.07.2019.

Поступила в редакцию 27.09.2019

Цирковое искусство в Черновцах в конце XIX века

Поспелов О.А.

Киевский Национальный университет театра, кино и телевидения
им. И.К. Карпенко-Карого, Киев

В статье, в хронологической последовательности, описываются гастроли цирков и менажерий (зверинцев) в столице Буковины – городе Черновцы – в конце XIX века (1890-е гг.), анализируются тенденции и особенности развития циркового искусства. Сделана попытка определить общественный и культурный статус цирковых представлений. Проведены сравнительные параллели в оценке и восприятии цирковых зрелищ в Черновцах и во Львове – культурном центре и столице Галиции. Цирковое искусство на этнической территории Украины, входившей в состав Австро-Венгрии, впервые стало предметом научного исследования. Источниковедческой базой явились собранные автором материалы черновицкой немецкоязычной периодической прессы исследуемого периода, систематизированные, переведенные на русский язык и впервые введенные в научный оборот.

Ключевые слова: цирк, цирковое искусство, Черновцы, цирковые наездники, акробаты, воздушные гимнасты.

(Искусство и культура. – 2019. – № 4(36). – С. 54–62)

Circus Art in Chernivtsi in the Late 19th Century

Pospelov O.A.

Kiev National I.K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, Kiev

In the article, the guest performances of Circuses and Menageries in the capital of Bukovina – the city of Chernivtsi – at the end of the XIX century (1890s) are described in chronological order; the trends and the features of the development of circus arts are analyzed. An attempt was made to determine the social and cultural status of circus performances. The comparative parallels have been made in the field of public evaluation and perception of circus performances in Chernivtsi and in Lviv – the cultural center and the capital of Galicia. Circus art at the ethnic territory of Ukraine, at the time it has been a part of Austria-Hungary, has become the subject of scientific research for the first time. The source-study base for the article are the materials of the local Chernivtsi German language periodical press of the studied period discovered by the author, systematized, translated into Russian and for the first time introduced into scientific circulation.

Key words: circus, circus art, Chernivtsi, circus equestrians, acrobats, aerialists.

(Art and Cultur. – 2019. – № 4(36). – P. 54–62)

Принято считать, что истоки циркового искусства Украины уходят корнями во времена Киевской Руси, и подтверждением подобной гипотезы представляются изображения скоморохов, исполняющих акробатические трюки на фресках Софийского собора в Киеве, датируемые IX веком. Подобной версии придерживался, например, видный советский ученый-цирковед Ю.А. Дмитриев [1, с. 10]. Однако веских доказательств, что изображенные «лицедеи» являются именно русскими скоморохами, а не, к примеру, византийскими акробатами, не существует. Русский ученый А.С. Фаминцин в исследовании «Скоморохи

на Руси», написанном в конце XIX века [2], никак не связывал искусство скоморохов с цирковыми представлениями и утверждал, что скоморошество изжило себя, еще в XVII веке, как явление. По мнению автора, исчислять историю современного цирка от русских скоморохов выглядит, как попытка ее искусственного «состаривания», и корни циркового искусства Украины берут начало от выступлений иностранных артистов из Западной Европы – акробатов, жонглеров, атлетов, а позднее и трупп цирковых наездников, посещавших этническую территорию Украины, согласно документально подтвержденным

Адрес для корреспонденции: duopospelov@gmail.com – О.А. Поспелов

данным, с XVIII века. Зрелищные представления быстро завоевывали популярность и побуждали наших предков сначала подражать заграничным гастролерам, а затем развивать мастерство и создавать самобытность, положившую начало сегодняшнему национальному цирковому искусству.

Жители земель Западной Украины, входивших в состав империи Габсбургов, знакомы с передовыми достижениями мастеров цирка раньше, чем публика в Российской империи. Цирк быстро набирал популярность, продвигаясь с запада на восток. При этом история цирка на территории Российской империи, в том числе на этнических просторах Украины, более подробно изучена и описана, в то время как цирковое искусство на западноукраинских землях никогда не становилось предметом научного исследования.

Цель представленной работы – на основе материалов прессы исследуемого периода хронологизировать фактографию цирковых выступлений в Черновцах в 1890-е гг., проанализировать развитие циркового искусства и определить место цирка в культурном пространстве города.

Цирк в культурном пространстве Черновцов конца XIX века. Рассмотрев и проанализировав в статье «Цирковое искусство в культурном пространстве Львова в конце XIX в.» [3] особенности развития и восприятия цирковых представлений во Львове, в предложенной статье автор обратился к аналогичному периоду истории цирковых выступлений во втором по значимости культурном центре на этнической территории Украины в составе империи Габсбургов – столице Буковины – городе Черновцы. При том, что из-за географической близости и удобства транспортного сообщения в обоих городах на протяжении XIX века часто выступали одни и те же труппы, восприятие и статус цирковых представлений, начиная со второй половины XIX века, были различными. В 1849 году, вследствие революционных событий и конституционной реформы в империи Габсбургов, Буковина, входившая с 1786 по 1849 гг. в состав Галиции, получила статус автономного коронного края, а в 1864 году Черновцы обрели полное местное самоуправление. Если во Львове цирковые предприниматели, пытавшиеся получить разрешение от городских властей, сталкивались с оппозицией в лице польского театра, который опасался конкуренции с более зрелищными цирковыми представлениями и находил поддержку в местной прессе, интеллигенции и некоторых патриотически настроенных членов городского Совета, то в Черновцах

цирк имел поклонников и покровителей в городском магистрате, а немецкоязычная пресса регулярно освещала цирковые гастроли в рецензиях и заметках.

Пестрый многонациональный состав цирковых трупп идеально отвечал особенностям местного колорита, гармонично вписываясь в мультикультурное пространство столицы Буковины, в которой бок о бок проживали представители разных этнических групп и вероисповеданий. Следует отметить, что за 20 лет, с 1880 года, население города выросло в полтора раза, с 45 600 (по данным немецкой энциклопедии «Eine encyclopaedie des allgemeinen wissens») до, согласно данным «Encyclopædia Britannica», 69 619 жителей в 1900 году и состояло из немцев, русинов, румын, поляков, евреев, армян и цыган. Город был очень космополитичным, а в рыночные дни отличался разнообразием во внешнем облике обитателей, когда рядом с людьми, одетыми по последней моде из Парижа или Вены, можно было встретить крестьян в национальных костюмах, вперемешку с очень скудно одетыми цыганами.

Гастроли цирков и менажерий (зверинцев) в Черновцах в конце XIX века. Конкуренция как между цирковыми труппами, так и цирка с другими видами зрелищ и искусств, а также стремительный научно-технический прогресс к концу XIX века способствовали тому, что зрелищные жанры на цирковых аренах достигли высокого уровня развития и разнообразия. Цирк вбирал в себя и представлял широкой публике достижения в верховой езде, силе, ловкости, дрессуре животных. При этом, стараясь превзойти друг друга, артисты добивались поистине выдающихся результатов, соревнуясь, помимо исполнительской техники и сложности трюков, в изобретательности и оригинальности при создании новых реквизитов и номеров.

В марте 1890 года черновицкие газеты писали, что в начале апреля для проведения цикла представлений ожидалось прибытие в город циркового директора г-на Сидоли с прекрасной труппой, состоявшей из 80 человек, исключительно первоклассных артистов и артисток, которые благодаря своим великим достижениям везде удостаивались аплодисментов. Также г-н Сидоли привез с собой 45 великолепно обученных лошадей, слона и двух обезьян. Выражалась уверенность, что помещение цирка на Элизабетплатц (площадь Елизаветы (Elisabeth-Platz) – в честь жены императора Франца-Иосифа; сегодня – Театральная площадь), строительство которого должно было быть завершено в скором



Рис. 1. Чезаре Сидоли.

Источник: Saltarino, Signor - Artisten-Lexikon : biographische Notizen über Kunstreiter, Dompteure, Gymnastiker, Clowns, Akrobaten, Specialitäten etc. : aller Länder und Zeiten / S. Saltarino. – Düsseldorf : Druck und Verlag von Ed. Lintz, 1895. – 316 s. (S. 228)



Рис. 2. Реклама гастролой Цирка Сидоли в Черновцах. Июль, 1891 г.

Источник: Bukowinaer Rundschau. 1891. Nr. 1001. 02.07. (S. 8)

времени, будет заполняться зрителями каждый вечер в течение следующего месяца [4, с. 5].

Первое представление, состоявшееся в пасхальное воскресенье, в начале мая 1890 года, доказало, что г-н Сидоли располагал труппой талантливых артистов, способных удовлетворить любые зрительские требования. В гимнастике, в конной дрессуре, в верховой езде, захватывающими были выступления дам Аделы и Матильды Боно, Элен и Вольты, а также господ Чезаре и Франзини Сидоли (эффектного наездника-жокея), Стракайя, Ферда Кнаппа (с его выдающейся силой), Петрини (с номером «каучук»), Жана Боно, Ригера и Харисона. Особо упоминался четвероногий артист «Блондин» – образованный слон, который демонстрировал большое количество трюков и, безусловно, был очень привлекательным в сочетании с пони Оскаром. Отмечалась красота и элегантная техника лошадей. В конце мая писалось, что блестящие постановки в исполнении труппы наездников Цирка Сидоли были неизменно привлекательными для местной публики. Популярностью пользовался наездник г-н Боно, в честь семьи которого было устроено специальное бенефис-представление.

Цирк Сидоли (Circus Sidoli), имевший собственные стационарные цирки в Бухаресте и Яссах, пользовавшийся покровительством королевской семьи в Румынии, был ведущим цирком, гастролировавшим в восточных провинциях Австро-Венгрии – Буковине и Галиции, населенных преимущественно этническими русинами (украинцами) еще

с 1860-х гг. В 1891 году директором цирка стал, унаследовавший предприятие от отца Теодора Сидоли (1830–1891), дрессировщик лошадей и наездник Чезаре Сидоли (рис. 1).

Летом 1891 года, по пути во Львов, Цирк Сидоли вновь посетил Черновцы. Чезаре Сидоли прибыл в город заранее, чтобы предпринять необходимые меры для строительства цирка. Сообщалось, что в труппе состояли отличные артисты; кроме того, имелось 40 хорошо обученных лошадей, 2 медведя, 2 обезьяны. В дополнение к номерам клоунов, в том числе к выходам знаменитого «глупого Августа», промежуточные перерывы во время представления должен был заполнять чревовещатель. В рекламных объявлениях Чезаре Сидоли сообщал, что его труппа состояла из лучших и самых достойных артистов всех «зрелищных жанров» (нем. Genres der Circensis), одетых в лучшие костюмы, и Черновцы ждало немало невиданных новинок и развлечений (рис. 2) [5, с. 8].

В местной газете «Bukowinaer Rundschau» было обращено внимание на опасность пожара, исходившую от деревянного здания цирка, которое возводилось на Площади Елизаветы. Особенно эта угроза возростала летом и повисала над городом, словно дамоклов меч. Зимой же, когда опасность пожара была минимальной, здание цирка сравнивалось с «Tabula rasa» (лат. чистая доска, нечто нетронутое) [5, с. 3]. Следует отметить, что пожары в театрах и цирках по всему миру описывались и обсуждались в печатных источниках того времени. Например, Август Фельш в своих «Воспоминаниях», опубликованных

в 1889 году, приводил сведения о почти тысяче известных инцидентах, произошедших в течение XIX века. Такая статистика подтверждает обоснованность опасений.

Однако приготовления к премьере шли своим чередом. На Площади Елизаветы вырос согласно описаниям элегантный и уютный цирк. Все билеты на первое представление 11 июля 1891 года были распроданы; во время выступлений в зале звучали громкие аплодисменты. Газета «Czernowitzer Presse» писала: «Вот уже в течение нескольких дней календарь развлечений города пополнился присутствием Цирка Сидоли, известного далеко за пределами нашей страны (Австро-Венгрии. – О.П.). Он прибыл сюда к открытию “рынка Петра” (Peter-Marktes) и, действительно, предлагает нам лучшее под руководством известного г-на Чезаре Сидоли; к сожалению, мистер Сидоли не намерен оставаться с нами надолго» [6, с. 3]. Вскоре анонсировался бенефис Чезаре Сидоли, во время которого публика, всегда отмечавшая его достижения аплодисментами, без сомнения должна была заполнить зрительный зал.

В завершение гастролей, 27 июля 1891 года, в Цирке Сидоли планировалось представление в пользу бедных горожан всех конфессий. Отмечалось, что поскольку бедность в городе очень велика, было бы желательно, чтобы как можно больше зрителей посетило цирк.

В апреле 1893 года в Черновцах снова ожидали скорый приезд «знаменитого Цирка Сидоли». Представления должны были проходить при электрическом освещении. Долгожданная премьера состоялась 20 мая. Помещение цирка, как и обещалось, было полностью освещено электричеством. Одним из главных аттракционов программы обещала быть ярко разрекламированная на плакатах «схватка медведя с человеком».

Летом 1894 года в специально построенном помещении на Площади Елизаветы проходили представления «Менажерии и зоологического цирка Карла Клюдского». Писалось, что это было познавательное и развлекательное заведение для молодых и пожилых людей, в котором можно увидеть не только почти все виды животных, но и прекрасные примеры современной дрессуры. Согласно рекламе, в зверинце были представлены «все звери Земли»: львы, тигры, ягуары, пумы, леопарды, пантеры, гиены, волки, белые медведи, малазийские медведи, тьянь-шаньские бурые медведи, «тигровая лошадь» – зебра, самый прекрасный экземпляр, когда-либо показанный. Также имелись: антилопы, муфлоны, альпийские козлы, сомалийские овцы,

ангорские кошки, хищные птицы, верблюды, обезьяны и лемуры, попугаи, две колоссальные гигантские змеи (Боа-констриктор). Главными аттракционами зрелищной части были выступления прекрасно обученной бирманской слонихи «Нелли» и русского чистокровного мерина «Боско». Помимо дрессуры гигантских львов Мустафы, Принца и Лолы, уникальной, не представлявшейся ранее, была дрессура диких пантер и пум г-жи директрисы Клюдской [7, с. 8].

Ожидания многочисленной публики увидеть нечто особенное полностью оправдались: зверинец и зоологический цирк были настоящими «деликатесами». Слониха «Нелли» и все многообразие животных – от парящих в воздухе хищных птиц до ползающих по земле змей – поражали воображение. Особый интерес вызвали выступления г-жи Клюдской и других дрессировщиков.

В то же время в газете «Bukowinaer Rundschau» вышла заметка под заголовком «А как же санитарные правила?», в которой писалось, что «с каждым днем неприятный запах из зверинца становился все более интенсивным, и имевшим несчастье пройти мимо приходилось задерживать дыхание. Столица Буковины деградировала до уровня убогой деревни, если, в условиях опасности эпидемии холеры, посреди жаркого лета, допускала создание такого источника распространения болезней в центре города. Обычной практикой путешествующих менажерий было оставлять вагоны за чертой города». Отмечалось, что владельцу зверинца не было дела до здоровья и благополучия черновчан; он оставлял лежать по несколько дней кости животных, убитых на корм хищникам, вместо того, чтобы немедленно их убирать, как того требовали санитарные нормы, поскольку пары этих остатков были очень ядовитыми. Возведение зверинца в центре города называлось «грубой ошибкой, грустной и постыдной вещью» [8, с. 3–4]!

В ответ Карл Клюдски опубликовал в газете «Bukowinaer Post» обращение к жителям города, в котором оправдывался, что редакция «Bukowinaer Rundschau» пыталась со злобной ненавистью и оскорблениями навредить его предприятию, в связи с тем, что он не стал печатать рекламу в ее типографии и выражал надежду, что данный «пасквиль» никак не повлияет на мнение аудитории [9, с. 5].

Вышеупомянутый эпизод может служить иллюстрацией конфликта интересов и взаимоотношений директора с местным издателем; при этом, очевидно, что написанное в статье отчасти отображало реальную действительность, и передвижной зверинец в центре

большого города действительно нес немало опасностей для жителей.

В марте 1896 года в черновицкой газете «Bukowinaer Rundschau» писалось, что в мае в Черновцах ожидалась гастроль Цирка Сидоли. Для будущих представлений под руководством местного архитектора г-на Салтера в городе строилась цирковая арена. Интерес к будущим спектаклям подогревали новости из Бухареста о том, что стационарный Цирк Сидоли в румынской столице почтила присутствием чета наследных Принца и Принцессы Румынии. Отмечалось, что к этому событию весь цирк был празднично украшен живыми цветами и уложен коврами. Директор Чезаре Сидоли вручил Принцессе красивый букет цветов, который она любезно приняла. В тот вечер программа была организована с особым вниманием: цирковое представление открыл балет из 30 девушек во главе с изящной балериной Касильдой Казини. По этому случаю впервые на манеже был постелен новый большой ковер, которым восхищались все. Кульминацией представления явилось выступление самого Чезаре Сидоли, продемонстрировавшего свой уникальный аттракцион с пятьюдесятью обученными жеребцами. Было удивительно, как это возможно выступать в относительно маленьком пространстве с пятьюдесятью огненными лошадьми с такими сложными эволюциями. Высокие гости отлично провели время и наслаждались представлением до конца [10, с. 3].

В конце апреля труппа Сидоли прибыла в Черновцы. Здание цирка, диаметром 38 метров, было полностью построено. Несмотря на неблагоприятные погодные условия, на премьерном представлении было очень многолюдно. Отмечалось, что программа была разнообразной. Прежде всего, следовало выделить самого г-на Чезаре Сидоли, который представил выступление черного жеребца «Максимуса» и шотландского пони «Минимуса», а также двенадцати тракенских черных жеребцов, чьи достижения стали настоящей сенсацией. В изящной Мисс Гордон зрители узнавали директрису Гизелу Сидоли – отличную наездницу высшей школы. Почти дьявольское впечатление произвели два «огненных» артиста из Патагонии. Эйфорию и бурные аплодисменты вызвали музыкальные клоуны Пол и Уильям. Последний также достойно дополнял своим участием великолепные выступления наездника-сальтоморталиста Беллини и эквилибриста на канате Ласко. Клоун Август оказался отменным гимнастом и всегда добавлял веселый штрих к самым сложным гимнастическим

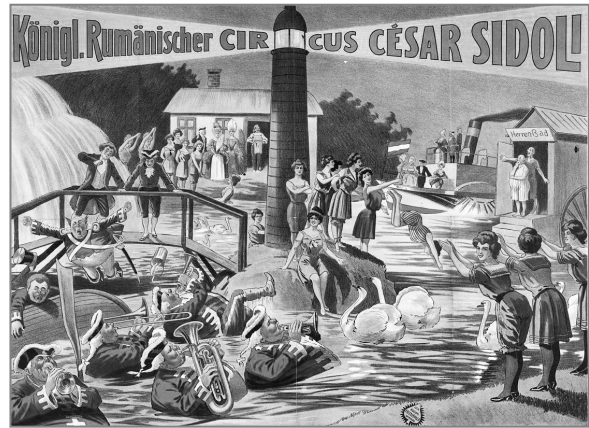


Рис. 3. Плакат «Водная пантомима» в Цирке Сидоли. 1904.
Источник: Коллекция Амстердамского университета /
URL: <http://theatercollectie.uva.nl/Details/collect/173388>

трюкам. В целом цирк заслуживал внимания, а потому много было посетителей.

Чтобы еще больше повысить интерес публики, в здание цирка планировалось провести электрическое освещение, и, вскоре, цирк засиял ярким светом – сорок ламп накаливания на четырех арках, горящие в зрительном зале, делали спектакли еще более эффектными.

Программа постоянно менялась и пополнялась новыми номерами. Особо ярким был аттракцион с участием 50 жеребцов, представленный Чезаре Сидоли. Отмечалось, что г-н Сидоли сотворил настоящий шедевр в области обучения лошадей, и он мог справедливо гордиться этим. Блестящими были выступления г-жи директрисы Сидоли, а также г-на Панаита и клоуна Коко и его сына – забавного акробата, прыгуна и балансера. Много смеха вызвала комическая сценка двух четырехметровых великанов (артисты исполняли номер на ходулях), представленная Полом и Уильямом, а также достижения этих двух артистов как музыкальных клоунов. Каждый раз восхищал публику всадник-сальтоморталист на неоседланном коне г-н Беллини. Превосходно выступали парфорс-наездница мисс Маргарета, оба соло клоуна Адольф и Август Коко, а также балетная труппа (Comp de Ballet) во главе с балетмейстером Педони. Впервые в Черновцах была представлена оригинальная гротескная пантомима «Цирк под водой, или парижская жизнь в Остенде» в двух действиях с участием всего коллектива, поставленная директором Сидоли, которую с успехом принимали во многих европейских городах (рис. 3) [11, с. 3].

Zum aller ersten Male in Czernowitz und in der Bukowina.

Franz Kludsky's
grösste afrikanische

Menagerie
der Welt

enthält 100 Stück wilde Thiere.

Die Vorstellungen, sowie Fütterung sämtlicher Thiere 4 Uhr nachm. u. 6 Uhr abends.

Die I. Abteilung der Vorstellungsgruppen findet mit den vom unterfertigten Director persönlich dressirten Leoparden, Hyänen und Wölfen statt; die II. Abteilung mit 3 ausgewachsenen Löwen wird von der weltberühmten Thierhändigerin Marye Kludsky vorgeführt; in der III. Abteilung producirt sich der Araber-Neger Beschir, mit dem Krokodil und Antonie Kludsky mit zwei Riesenschlangen.

246 Preise der Plätze: I. Platz 40 kr., II. Platz 20 kr.
Achtungsvoll **Franz Kludsky**, Menageriebesitzer.



Рис. 4. Реклама гастролей Менажерии Франца Клюдского – впервые в Черновцах и на Буковине. Июнь 1897. Источник: Bukowinaer Post. 1894. Nr. 553. 27.06. (S. 8)

Водная пантомима, во время представления которой арена заполнялась водой и превращалась в бассейн, пользовалась большой популярностью, наравне с достижениями г-на Сидоли в эффектом номере с 50 лошадьми. Отмечалось, что уровень номеров в программах Цирка Сидоли действительно был на порядок выше уровня представлений большинства цирков; билеты в кассе быстро раскупались. После успеха пантомимы «Цирк под водой», на арене, с большой помпой была представлена турецкая пантомима «Замок Аркадия» (нем. Schloss Arcadia). Программа всегда была настолько богатой, что совершенно не замечалось отсутствие каких-либо трапедий и прочих гимнастических номеров.

В конце июня 1897 года в Черновцы прибыла «Самая большая в мире африканская Менажерия Франца Клюдского», в которой содержалось 100 различных видов диких животных, среди которых были 2 льва – самые большие из всех видов, королевский тигр из Индии, ягуары, леопарды, пятнистые и полосатые гиены, белые и гималайские медведи, травоядные, гигантский слон «Franzu» с полуметровыми бивнями, редкий вомбат, лама, две зебры, антилопа, гигантский кенгуру, олень и другие. Особым вниманием пользовались 2 львенка, родившиеся 2 недели назад в городе Снятин (сегодня – город районного значения в Ивано-Франковской области Украины). Зверинец расположился на Элизабетплатц. Представления проходили в трех отделениях. В первой части демонстрировались обученные директором леопарды, гиены и волки; во втором отделении номер с 3 взрослыми львами исполняла известная

укротительница Мария Клюдская; в третьем отделении выступал чернокожий дрессировщик Бешир с крокодилом и Антонин Клюдский с двумя гигантскими змеями (рис. 4) [12, с. 8].

В августе 1897 года в цирке на Элизабетплатц проходили представления верховой езды, дрессуры лошадей, гимнастики, акробатики, атлетизма, воздушной гимнастики и национальных танцев в Цирке Райх (Circus Reich) (в другом варианте перевода с немецкого – «Цирковая империя». – О.П.). Особого внимания заслуживали: парфорс-наездница Мисс Эмастодли, эквилибристка на канате (нем. Drathseilkünstlerin) Мисс Мариета, гротеск-наездница г-жа Ф. Райх, изысканная исполнительница народных танцев г-жа А. Дупски, самая маленькая вольтижерка современности Александрина, воздушная гимнастка высшего ранга г-жа Элли, танцовщицы – сестры Райх, гуттаперчевые дети (нем. Die Schlangenkinder) Стефани и Шарлотта, наездник г-н Ян Конради, вольтижер Орело Ромео, дрессировщик собак г-н Мурмулян, турнист высшего ранга г-н Людвиг, атлет г-н М. Винклер (вне конкуренции!), жонглер и эквилибрист г-н С. Райх, отличный воздушный акробат г-н Лео. В перерывах между номерами публику развлекали 4 клоуна. Отдельно отмечалось эlegantное оснащение цирка, защищенного от любой непогоды. Из соображений безопасности, курение в цирке было строго-настрого запрещено полицией. Пресса особо отмечала выступления г-на Людвико, который очень хорошо «работал» со своими двумя маленькими детьми. Артист удостоился бенефис-представления, во время которого удивлял публику грациозным выступлением на турнике.

Представления собирали многочисленную аудиторию, а артисты получали заслуженные аплодисменты. Г-н Райх показывал выдающиеся достижения и чудеса дрессуры; среди дам выделялись г-жа Дупски, грациозно исполнившая Гусарский танец, г-жа Розина, наездница, выступавшая в образе садовницы и парфорс-наездница г-жа Стодлай.

В сентябре издание «Czernowitzer Presse» писало, что выступления артистов в Цирке Райх были поистине удивительными. В труппе выделялась эквилибристка мисс Мариета, которая легко и элегантно исполняла самые сложные трюки на канате. Артистка достигла вершины в своем искусстве. Не менее достойными похвалы были достижения г-на Конрада, который развлекал публику своими комическими сценами. Публику восхищали атлетические достижения г-на Мартина, демонстрировавшего «львиную хватку зубами» (нем. Löwengebiss). Выступления директора

г-на Райха, семьи Людвиг, г-жи Розины, г-жи Дупски и пятилетней вольтижерки Александрины держали публику в большом напряжении. Черновчанам предлагалось воспользоваться возможностью увидеть эти восхитительные достижения своими глазами. Анонсировались скорые выступления семьи Людвиг на телефонном кабеле, установленном на большой высоте местным плотником г-ном Францом Новицким; комические выступления гигантской дамы высотой 3,5 метра; «французские прыжки с батута через 8 лошадей» с исполнением двойного сальто-мортале [13, с. 2].

Газета «Bukowinaer Rundschau» освещала кризис в индустрии зрелищ и представлений в Черновцах, проблемы местного театра и низкий художественный и нравственный уровень увеселений в местных варьете и шантанах, противопоставляя им спектакли в Менажерии Клудского и Цирке Райх, вызывавшие восторг и изумление [14, с. 1].

В апреле 1899 года Черновцы были в предвкушении приезда в город Цирка Генри с труппой из 120 артистов и 64 лошадьми. Цирк Генри прибыл в Черновцы отдельным поездом. Его въезд в город был похож на настоящий праздник, на улицах собралось много людей, встречавших проходящий поезд, и все они единодушно восхваляли красоту лошадей и обсуждали размер огромного слона. Просторное здание цирка на Элизабетплатц было освещено электричеством, а также обеспечивало отличную вентиляцию, поэтому пребывание в цирке должно было стать приятным даже при самой жаркой погоде. Особо подчеркивалось удобство сидений.

Директор Генри Кошке обещал показать невиданную ранее программу с участием лучших отечественных и зарубежных артистов: сам г-н Генри представлял превосходно обученных лошадей; анонсировалось выступление 50 (!) клоунов мужского и женского пола; особой аттракцией должно было стать выступление «самого лучшего дрессированного слона в мире» (нем. best dressierte Elefant der Welt); солистка-танцовщица Синьора Элиза и балетная труппа с композицией «Приход весны». В перерывах публику развлекали известный «Август» Мистер Баркер, клоуны Коко и Ардини, 4 брата Паоли и клоун Александр. Музыка исполнял цирковой оркестр.

После премьеры газета «Bukowinaer Rundschau» отметила, что редко цирк мог оправдывать свою прежнюю репутацию заведения первого ранга, как это сделал Цирк Генри. Программа первого спектакля не оставляла желать лучшего. Богатым был конский



Рис. 5. Реклама гастролей Цирка Генри в Черновцах (представление пантомимы «Мазепа»). Апрель 1899. Источник: Bukowinaer Post. 1899. Nr. 833. 25.04. (S. 6)

состав: в конюшне г-на Генри почти неисчерпаемое количество самых изысканных, красивых и «образованных» лошадей самых благородных пород, а всадники, особенно в «высшей школе», делали все возможное, что только можно было себе представить. Номера конной дрессуры г-на Генри вызвали бурные аплодисменты, и их действительно стоило увидеть. Изюминкой вечера стал великолепный балет. Триумфальными были выступления жокея мистера Лояля и партерных акробатов Паоли. Клоуны были очень забавными, публика смеялась от души, а особенно дети. Билеты были распроданы, за исключением нескольких последних рядов. Здание цирка было очень солидно построено и комфортабельно обустроено [15, с. 3].

Издание «Bukowinaer Post» также хвалило удобство цирка, что было уже привычным для цирковых зданий г-на Салтера. Освещение было великолепным. Писалось, что лошади г-на Генри «парили в воздухе»; музыкальные клоуны братья Кастанья вызвали оживление зала, и в своем оригинальном искусстве они добились выдающихся достижений. То же относилось к выступлениям братьев Джовани с двумя лестницами. Очень хорошо работали на трапеции сестры Вольта. Упряжь лошадей и костюмы артистов были богатыми и элегантными [16, с. 8].

25 апреля была представлена большая историческая пантомима «Изгнание Мазепы в степях Украины» с маневрами казаков, с участием всех артистов труппы (рис. 5) [17, с. 6].

Зрителей постоянно привлекали новые артисты и номера, которые регулярно сменяли друг друга в программах, на создание

которых г-н Генри не жалел сил и средств. Публика была в восторге от выступлений дочери директора Генриетты Генри на неоседланной лошади. Бурных аплодисментов заслужили дрессированные собаки Мистера Баркера. Волшебной и, возможно, самой красивой вещью, которую когда-либо видели в области танца, была «Балетная пантомима» во второй части спектакля «Канкан в суде» [18, с. 4].

В конце апреля показана программа «High Life a la Cirque française de Paris» (Светский вечер в стиле французского цирка Парижа) [18, с. 8]. Очевидно, что представления посещали представители всех сословий.

В начале мая впервые на арене «работал» слон Джонни. Писалось, что г-н Генри много рассказал об этом животном, но он не сказал слишком много, потому что достижения Джонни действительно превосходили все, что до сих пор приходилось видеть. Джонни брал хоботом и размахивал перед собой карликовым пони Оскаром, он ходил по бутылочкам, ел как джентльмен, вставал на задние лапы и даже на голову. Однако стоило посмотреть на то, как он все это делал. Отмечались выступления Альфреда Лояля, отличного жонглера на неоседланной лошади, парфорс-наездницы Мисс Стефани и чрезвычайно грациозной соло-танцовщицы Мисс Марго [18, с. 3].

Также в мае состоялся показ пантомимы «Япония, или летняя вечеринка в Титипу». Во время своего бенефиса клоун Александр представил комическое интермеццо «Медведь и Страж»; балет исполнил Испанский танец. В газетных объявлениях в шуточной форме обещалось 5000 флоринов тому, кто не получит удовольствия от представления. Высокую оценку получила историческая пантомима «Украденная невеста» в 6 картинах с участием 100 артистов.

Господину Генри отдавалось должное, что он был одним из немногих директоров, которые не только стремились достичь аншлагов, не беспокоясь о том будут ли удовлетворены посетители, но он также старался всегда предложить что-то новое, что-то особенно достойное внимания своей аудитории. Привлекал в свои программы новые силы и преуспевал в этом. Удачными «приобретениями» стали канатоходка Мисс Элла Крискоуло, имевшая репутацию прекрасной артистки и которая, как говорили, являлась красавицей первого ранга, а также наездница высшей школы Мисс Феодора. Господин Генри вложил большие средства и приобрел инвентарь для пантомимы «Охота

за счастьем». Костюмы были пошиты в Берлине и Париже; реквизит и автомобили обошлись в 60 000 марок. Постановка освещалась в прессе, как доказательство необычайной работы в области пантомимы. Были отмечены роскошные и разнообразные костюмы и точность в сменах декораций. Дамы Элла и Феодора привнесли долгожданные изменения в программу [19, с. 4–5].

В конце мая в программах демонстрировался «кинематограф Эдисона». Писалось, что кинематограф был одним из самых удивительных и достойных внимания изобретений современности.

Под патронатом бургомистра Черновцов г-на Кохановского дано благотворительное представление [19, с. 3].

В заключительных программах представлялось 25 номеров за один вечер, среди которых состоялись первые выступления семьи гимнастов Бенедетти Нава с номером «Икарийские игры» и выступление сестер Крискуоло с дуэтным актом на трапеции [19, с. 5]. Был организован бенефис в честь директора г-на Генри.

Перед отъездом во Львов Генри Кошке выразил искреннюю благодарность черновчанам за дружеский прием, похвалы и доброжелательность, выражая надежду на новые выступления в будущем.

Гастроли Цирка Генри, завершавшие историю цирковых представлений в XIX веке, подробно освещались в прессе, которая была единодушной в оценке, признавая высочайший уровень как мастерства отдельных артистов, так и программ в целом. Было показано много жанровых новинок, осуществлены масштабные постановки пантомим.

Заключение. В 1890-е гг. Черновцы посетили лучшие цирки, гастролировавшие в Австро-Венгрии, в программах которых выступали ведущие мастера своего времени, знакомившие черновчан с последними достижениями и трендами циркового искусства. Прослеживается стремительное развитие жанров и обогащение цирковых программ новыми номерами. Следует отметить и разнообразие в жанре воздушной гимнастики и акробатики.

Специально для выступлений в центре города строились цирковые помещения, оснащенные электрическим освещением. Признанным мастером в цирковом строительстве был местный архитектор г-н Салтер. Особое внимание уделялось удобству зрителей, технике безопасности и красоте внутреннего убранства.

В отличие от Львова в Черновцах не наблюдалось конфликта интересов между

цирком и театром. Немецкоязычная пресса с энтузиазмом описывала цирковые представления и анонсировала гастроли за месяцы до их начала, предвкушая приезд мастеров-исполнителей и технические новинки. Цирк становился гармоничным дополнением культурной и развлекательной жизни города, на чем акцентировала внимание местная пресса. На фоне небогатого выбора, который предлагал местный рынок зрелищ и развлечений, представления в цирках и менажериях становились чрезвычайно популярными и востребованными у местной публики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дмитриев, Ю.А. Русский цирк / Ю.А. Дмитриев. – М.: Искусство, 1953. – 245 с.
2. Фаминцин, А.С. Скоморохи на Руси. Исследование Ал. С. Фаминцина / А.С. Фаминцин. – СПб.: Типография Э. Арнольда, Литейный просп. № 59. – 1889. – 191 с.
3. Поспелов, О.А. Цирковое искусство в культурном пространстве Львова в конце XIX в. [Электронный ресурс] / О.А. Поспелов // Гуманитарный научный вестник. – 2019. – № 2. – С. 20–38. – Режим доступа: <http://naukavestnik.ru/doc/gv1902Pospelov.pdf>. – Дата доступа: 20.06.2019.
4. Circus Sidoli // Czernowitzer Presse. – 1890. – Nr. 4. u 5. – 01.04.
5. Circus Sidoli // Bukowinaer Rundschau. – 1891. – Nr. 1001. – 02.07.
6. Circus Sidoli // Czernowitzer Presse. – 1891. – Nr. 18. – 15.07.
7. Carl Kludsky Menagerie und zoologischer Circus // Bukowinaer Rundschau. – 1894. – Nr. 1595. – 22.07.
8. Auch eine sanitäre Matzregel? // Bukowinaer Rundschau. – 1894. – Nr. 1598. – 26.07.
9. Stimmen aus dem Publikum // Bukowinaer Post. – 1894. – Nr. 107. – 29.07.
10. Circus Sidoli // Bukowinaer Rundschau. – 1896. – Nr. 2079. – 06.03.
11. Circus Sidoli // Bukowinaer Post. – 1896. – Nr. 381. – 12.05.
12. Franz Kludsky's grösste afrikanische Menagerie der Welt // Bukowinaer Post. – 1897. – Nr. 553. – 27.06.
13. Die Benefice-Vorstellung der Familie Ludwig // Czernowitzer Presse. – 1897. – Nr. 171. – 15.09.
14. Die Spectakelkrise // Bukowinaer Rundschau. – 1897. – Nr. 2533. – 16.09.
15. Circus Henry // Bukowinaer Rundschau. – 1899. – Nr. 3006. – 22.04.
16. Circus Henry // Bukowinaer Post. – 1899. – Nr. 832. – 23.04.
17. Circus Henry // Bukowinaer Post. – 1899. – Nr. 833. – 25.04.
18. Circus Henry // Bukowinaer Rundschau. – 1899. – Nr. 3013. – 30.04.
19. Circus Henry // Bukowinaer Post. – 1899. – Nr. 844. – 25.05.

Поступила в редакцию 12.06.2019

Традиционные и инновационные технологии изготовления китайских ювелирных изделий

Чжан Цзин

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

Традиционные и инновационные китайские технологии ювелирной культуры в статье рассматриваются с позиций семиотического подхода, в рамках которого они понимаются как «вещный мир» и направлены на обработку и выявление природных качеств материалов ювелирных изделий и способствуют созданию уникального текста культуры.

Раскрывается специфика традиционных (резьба по нефриту, инкрустация филигранных изделий с применением драгоценных металлов, «дяньцуй» как изготовление головных украшений из перьев) и инновационных (технология 3D-печати) технологий изготовления ювелирных изделий, показывается их взаимосвязь в современной ювелирной промышленности, направленная на создание разнообразных ювелирных изделий с ярко выраженной национальной спецификой, высоким уровнем технического и дизайнерского исполнения. Обозначены не только положительные моменты такой тенденции, но анализируются и риски, которые формируются в процессе активизации внедрения инновационных технологий. В основном речь идет о размывании культурных смыслов и национальной уникальности ювелирных изделий.

Подчеркивается значимость ювелирных технологий как инструмента отражения ценности ювелирных изделий и основного способа раскрытия их культурного значения. Выявляется материальная и духовная составляющая ювелирных технологий. Утверждается, что традиционные ювелирные технологии отражают культуру на духовном уровне, выявляют ее красоту, а современные инновационные – ее материальный уровень, демонстрируют «машинную эстетику».

Взаимосвязь между традиционной и инновационной технологиями изготовления ювелирных изделий отображают своего рода отношения наследования и развития. Современные технологии изготовления ювелирных изделий совершенствуются и развиваются на основе традиционных технологий. Отмечается, что в ювелирной промышленности на сегодняшний день сформировались два направления – традиционное ремесленное прикладное искусство и современные машинные технологии. Актуализируется важность ювелирного мастерства, раскрываются его духовно-эстетические и социальные особенности.

Ключевые слова: семиотика, технологии, резьба по нефриту, инкрустация филигранных изделий, «дяньцуй», технология 3D-печати.

(Искусство и культура. – 2019. – № 4(36). – С. 63–68)

Traditional and Innovative Manufacturing Techniques of Chinese Jewelry

Zhang Jing

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

Traditional and innovative Chinese technologies of jewelry culture in the article are considered from the standpoint of the semiotic approach, in which they are understood as the “real world” and are aimed at processing and identifying the natural qualities of the materials of jewelry signs and contribute to the creation of a unique text of culture.

The specificity of traditional (jade carving, inlay filigree products with the use of precious metals, “dianqui” as the manufacture of head ornaments from feathers) and innovative (3D printing technology) technologies of jewelry production is revealed, their relationship in the modern jewelry industry is shown, aimed at creating a variety of jewelry with a pronounced national specificity, a high level of technical and design performance. Not only the positive aspects of this trend are identified, but also the risks that are formed in the process of activating the introduction of innovative technologies are analyzed: Mainly, we are talking about the erosion of cultural meanings and national uniqueness of jewelry.

Адрес для корреспонденции: augustjay@163.com – Чжан Цзин

The importance of jewelry technologies as a tool to reflect the value of jewelry and the main method of disclosure of their cultural significance is emphasized. The material and spiritual component of jewelry technologies is revealed. It is argued that traditional jewelry technologies reflect culture on a spiritual level, reveal its beauty, and modern innovation – its material level, demonstrate “machine aesthetics”.

The relationship between traditional and innovative jewelry technology reflects a kind of inheritance and development relationship. Modern technologies of jewelry manufacturing are improved and developed on the basis of traditional technologies. It is noted that in the jewelry industry today there are two directions – traditional handicraft applied art and modern machine technologies. The importance of jewelry craftsmanship is actualized, its spiritual, aesthetic and social features are revealed.

Key words: *semiotics, technology, carved jade, inlaid filigree products, “dansui”, technology of 3D printing.*

(Art and Cultur. – 2019. – № 4(36). – P. 63–68)

Китайская ювелирная культура, имеющая тысячелетнюю историю, развивалась под сильным влиянием геополитических факторов, что обусловило формирование уникальных традиционных технологий изготовления ювелирных изделий. Наступившая эпоха экономической глобализации и индустриализации подвергла ювелирную отраслевую систему беспрецедентному удару: инновационные технологии производства ювелирных изделий, которые принесли с собой современные наука и техника, с одной стороны, вдохнули свежую жизненную энергию на ювелирный рынок, а с другой – бросили вызов традиционным технологиям, являющимся важной частью ювелирной культуры и отражают как материальную, так и духовную ее составляющие.

Китайские ученые сосредоточили свое внимание на изучении традиционных ремесленных техник и ювелирных технологий, при этом специфика и взаимодействие традиционных и инновационных технологий в ювелирной культуре не стали предметом культурологического осмысления. С позиций аксиологического подхода рассматривает роль традиционных технологий Хэ Чаохая в работе «Исследование современной ценности китайских традиционных технологий» [1]. Особенность изготовления ювелирных изделий по инновационным технологиям раскрывается, в первую очередь, на примере технологии 3D-печати. В своей работе «Исследование дизайна ювелирных изделий на основе технологии 3D-печати» Чжан Мэнмэн отмечает, что данная технология оказывает неопределимое влияние на улучшение и совершенствование дизайна ювелирных изделий и играет огромную стимулирующую роль в развитии ювелирной промышленности, что говорит о ее исключительной ценности [2]. Хань Чэнем в «Исследовании традиционного пекинского ювелирного мастерства» раскрыла сущность традиционных методов изготовления ювелирных изделий, выявила их особенности: долгую историю развития, использование натуральных материалов, ручное производство без помощи современных

технологий [3]. Таким образом, следует отметить, что ювелирные изделия в китайском научном дискурсе не рассматривались комплексно.

Целью данной статьи мы обозначили раскрытие специфики традиционных и инновационных технологий изготовления ювелирных изделий, выявление их значимости как инструмента отражения ценности ювелирных изделий и основного способа раскрытия их культурного значения с позиций семиотического подхода.

Материальная и духовная составляющая ювелирных технологий. Технические знания – составная часть хранимой семантической информации, очень значимая в человеческой истории и имеющая для культуры вневременное значение. Изделия ювелирной культуры непосредственно связаны с техникой, под которой в семиотике традиционно понимается «вещный мир» – искусственно созданная людьми среда своего обитания – во всей совокупности вещей как орудий, средств и технологий целесообразной деятельности человека [4, с. 471]. Ювелирные технологии направлены на обработку и выявление природных качеств материалов (к используемым традиционным материалам в китайской ювелирной отрасли относятся золото, серебро, медь, металлические минералы, а также агат, жадеит, нефрит, перья птиц и другие декоративные материалы) и способствуют созданию уникального текста культуры, чем и является ювелирное изделие.

Технология производства ювелирных изделий определенной эпохи не только отражает уровень развития науки, производительности труда, но и эстетическую направленность и культурные ценности того времени. Традиционные ювелирные технологии отражают культуру на духовном уровне, выявляют ее красоту, а современные инновационные – ее материальный уровень, демонстрируют «машинную эстетику». Взаимосвязь между традиционной и инновационной технологиями изготовления ювелирных изделий отображают

своего рода отношения наследования и развития. Современные технологии изготовления ювелирных изделий совершенствуются и развиваются на основе традиционных технологий. Таким образом, следует отметить, что в ювелирной промышленности на сегодняшний день сформировались два направления – традиционное ремесленное прикладное искусство и современные машинные технологии.

Традиционное ремесло репрезентирует национальный характер, выявляет этническое содержание, а также обуславливает чувство национальной самобытности. Многие культурные феномены появились, развивались и достигли своей зрелости именно на китайской земле, поэтому они безусловно являются символом китайской нации, выражая ее культурные и психологические потребности: например, фарфор, шелк и бумагу большинство людей идентифицируют как сокровище китайской культуры. Традиционные технологии изготовления ювелирных изделий заслуженно являются декоративным «проводником» материального уровня жизни общества и его духовной культуры.

Резьба по нефриту. Одной из старейших технологий изготовления ювелирных изделий в Поднебесной является *резьба по нефриту*. Она берет свое начало со времен первого использования китайскими мастерами техник шлифования и сверления. Резьба по нефриту имеет долгую историю, насчитывающую более 7000 лет. Со времен ее открытия было разработано уже более десяти видов техник, таких как *круглая резьба, рельефная резьба, резьба по эмали, ажурная резьба* и другие. Как говорят в народе, не отшлифовав яшму, изделия не получишь, что соответствует выражению: человек становится благородным, только получив воспитание и образование. Первоначально нефрит ничем не отличался от обычных камней. Его нельзя назвать красивым или драгоценным камнем, однако после обработки мастером нефрит повышает не только свою экономическую ценность, но и степень сияния и блеска, он становится настоящим драгоценным камнем, в полной мере отражая изысканное мастерство и виртуозность искусства гравировки.

Любовь к нефритовым изделиям правителей прошлых династий сформировала культурную атмосферу почитания нефрита на древнем ювелирном рынке. Он завоевал сердца чиновников и простого народа. На современном ювелирном рынке изделия, изготовленные при помощи техники нефритовой резьбы, по-прежнему популярны. Такие украшения являются классическим выражением

как нефритовой культуры, так и красоты камня. Они полны простоты, изысканности и тепла. Все это отражает неизменную любовь китайского народа к нефриту.

Инкрустация филигранных изделий. *Инкрустация филигранных изделий* – это тонкое ремесло среди техник работы с драгоценными металлами, называемое «кружевным» ремеслом. Оно представляет собой сочетание двух видов техник изготовления металлических изделий: *филигрань и инкрустацию*. Часто используемые драгоценные металлы, такие как золото и серебро, соединяются с различными природными драгоценными камнями и путем моделирования, дизайна и технологической обработки превращаются в изысканные ювелирные изделия и экспонаты. Среди используемых технологий обработки представлены: *заполнение, сверление, сварка, компиляция, наклеивание* и другие. При помощи их обогащается семантика ювелирных изделий. «Живое» моделирование выразительно передает ирреальность, сдержанность, изысканность цвета и выраженную национальную наполненность. Техника инкрустации филигранных изделий представляет собой техническую культуру императорского дворца, которая сформировалась в результате слияния придворной и народной культур на вершине развития феодального общества в Китае.

Технология «дяньцуй». Традиционная технология изготовления ювелирных изделий «*дяньцуй*» объединяет изысканное мастерство древних мастеров, она является вспомогательной техникой при изготовлении ювелирной продукции и используется для создания украшений золотых и серебряных изделий. Украшения, изготовленные при помощи техники «*дяньцуй*», – яркие и оригинальные. Цинская эпоха стала наивысшим периодом расцвета данной техники. Технологии производства в это время канонически оформляются: мастеру необходимо было придерживаться определенного порядка действий. Сначала в соответствии с замыслом дизайнера изготавливается вогнутая канавка из золота или серебра, в центр которой добавляется необходимое количество клея, после чего на дно тщательно приклеиваются вырезанные перья. Фон рисунка иногда инкрустируется драгоценными камнями, придавая украшению величелие и элитарность.

Несмотря на то, что перья зимородка не такие яркие, как драгоценные камни, они подчеркивают уникальную особенность восточной красоты, выраженную в стремлении к тонкости и простоте ремесла. С течением

времени современное общество перестало позитивно оценивать «дяньцуй». Основными причинами постепенного исчезновения данной техники стало большое количество убийств зимородков и неконтролируемое уничтожение природных ресурсов, в связи с чем сырье для украшений из перьев практически исчезло; во-вторых, следует отметить, что украшения из перьев очень хрупкие, их трудно сохранить без повреждений; кроме того, техника «дяньцуй» очень сложная и ее легко можно заменить новыми технологиями. В настоящее время в Китае сохранилось всего несколько тысяч древних изделий из перьев, именно поэтому их сохранение требует более бережного отношения, чтобы предотвратить повреждения. Перья зимородка органические и выцветают примерно через сто лет. Представленные на сегодняшний день на рынке изделия сохранились со времен поздней династии Цин, а некоторые более ранние украшения из перьев тех времен, к сожалению, уже стали вечной легендой.

Духовные основания мастерства в изготовлении ювелирных изделий. Духовная культура традиционных технологий изготовления ювелирных изделий наиболее воплощена полно в ремесленном мастерстве. Дух мастера рождается и развивается в ремесле, а также является его основой [1, с. 135]. В древности мастером-практиком, который может передавать свое ремесло, называли человека, овладевшего некоторым особым умением. Обычно такого мастера еще называли ремесленником. Древнее китайское общество делилось на служилых людей, земледельцев, ремесленников, купцов. Мастера были важной составной его частью. В результате социальной дифференциации статус ремесленников оказался относительно низким. Даже если мастер был богат, изменить социальную принадлежность ему было очень сложно, поэтому ремесло передавалось в семье на протяжении нескольких поколений. Ювелирное дело требовало строгого соблюдения технологического процесса, ответственного отношения к своему труду и профессии, что позиционировало его как семейное наследие. Мастера получали признание клиентов и общества благодаря своим превосходным навыкам и качественным продуктам, и, таким образом, укрепляли свое положение в отрасли. Ремесленники должны были быть стойкими, терпеливыми, сосредоточенными и настойчивыми в производственном процессе, чтобы гарантировать, что производимая ими продукция будет соответствовать сложившемуся канону. Только неустанный труд и самосовершенствование,

упорство способствовали творению уникальных изделий. Именно в этой социокультурной атмосфере сформировался дух древнего мастерства. Этот дух представляет концепцию ценностей, образность эстетического восприятия и нравственное воспитание мастера, что является отправной точкой и основой творчества, а также духовным и культурным геном создания ювелирного изделия.

Традиционная технология изготовления ювелирных изделий, являясь своего рода комплексной и эмоциональной, не превращает технологические абстракции в простые товары, она наполняет их чувственным содержанием, всегда основывается на особенностях природы и локальной культуры, и объединяет воедино людей, материю и дух, технологию и украшения, технику и искусство [5]. Вместе с тем при помощи традиционных технологий производства ювелирных изделий создается культурное и эмоциональное пространство, которое является основой жизни общества. Таким образом, следует подчеркнуть, что традиционные технологии изготовления ювелирных изделий не только важная часть китайской ювелирной культуры, но и носитель конкретного проявления всего своеобразия китайской культуры.

Инновационные ювелирные технологии. Наука и техника стали ключевым фактором интенсивного развития современной ювелирной отрасли. Стремление людей к финансовой экономии и в то же время индивидуализации повлияли на активизацию исследований в области инновационных технологий, а их использование повысило ценность процесса изготовления ювелирных изделий при одновременном повышении экономической эффективности. Современные технологии значительно улучшили процесс изготовления ювелирных изделий, снизив при этом не только затраты на производство, но и разнообразив материальную и духовную жизнь людей, предложив новое направление для будущих исследований в данной сфере. Инновационные технологии стремятся рационально использовать научные достижения, что поспособствовало укреплению экономического и культурного статуса ювелирных изделий. Обновление технологий обработки знаменует собой новую отправную точку в развитии ювелирной промышленности Китая.

Технология 3D-печати. Среди множества инновационных технологий производства ювелирных изделий влияние технологии 3D-печати на обработку ювелирных изделий из драгоценных металлов огромно. Суть ее заключается в репликации и воспроизведении.

Технология 3D-печати ювелирных изделий является основной формой реализации «аддитивного производства». В отличие от традиционного процесса производства изделий из драгоценных металлов, при котором окончательная форма создается в основном путем удаления ненужных деталей, «аддитивное производство» не требует заготовок и матриц, объект любой формы создается напрямую в соответствии с данными компьютерной графики путем послойного добавления материала [6, с. 101]. С непрерывным развитием технологии 3D-печати и соответствующих технологий материалов, ювелирная обработка металлов совершила серию новых прорывов. Это дало возможность художественному дизайну металлических ювелирных изделий раскрыть свой огромный потенциал.

Технологии 3D-печати повлияли на снижение зависимости технологического уровня от ограничений дизайнерских концепций. Благодаря поддержке вспомогательного программного обеспечения для проектирования и устройств вывода, которые практически не имеют ограничений, в обозримом будущем модели, созданные программным обеспечением для автоматизированного проектирования, смогут быть реально реализованы с помощью 3D-печати. Ювелирные дизайнеры могут свободно создавать множество различных комбинаций сложных геометрических форм и более точно имитировать мир природы, передавать ее красоту и структурные особенности. Можно говорить о ранее невообразимом расширении дизайнерского пространства и личного самовыражения. Художественный дизайн, основанный на 3D-печати, больше не ограничивается макроскопической внешней формой произведения, а развивается в направлении передачи тонкой структуры и внутренней композиции произведения. Для создания и выражения художественного образа, его семантического наполнения с помощью данной технологии могут быть точно спроектированы структура физической опоры, форма внутреннего пространства, узор и другие детали произведения, что значительно активизирует дизайнерские замыслы художника.

В 3D-печати ювелирных изделий наступает этап нового применения материалов. В настоящее время их разнообразие становится все более богатым. Уже проведена печать различных драгоценных металлов, поэтому технология одновременного моделирования нескольких материалов в конечном итоге обязательно сделает прорыв. Становится возможным комбинирование драгоценных металлов различных текстур, что открывает

новые возможности для создания ювелирных изделий [6, с. 101].

Несмотря на отмеченные положительные изменения в ювелирной отрасли, следует обозначить и некоторые тревожные моменты использования инновационных технологий. Во-первых, технология 3D-печати, предоставляя дизайну беспрецедентное пространство, формирует риски выхода за его границы и замены собой эстетического смысла. Американский ювелир и писатель Брюс Меткалф отметил, что настоящая «...проблема технологии 3D-печати заключается в том, что пользователи, похоже, изо всех сил пытаются доказать ценность этой технологии. Они хотят разработать форму, которую могут создать только компьютеры, и эта мотивация часто приводит к чрезмерному проектированию» [7, с. 14]. Он считает, что чрезмерный дизайн делает акцент на форме, т.е. на бессодержательности [7, с. 14]. Во-вторых, технология 3D-печати ювелирных изделий преодолела производственные и дизайнерские барьеры, но при этом создает риск интеллектуальной собственности для произведений искусства. В-третьих, технология 3D-печати развивается, но для нее по-прежнему существует множество технических ограничений, особенно в сферах обработки деталей, выбора материалов и в других областях, где ей по-прежнему сложно достичь желаемого эффекта. Конечная стоимость производства все еще относительно высока, и в настоящее время нет условий для комплексной популяризации данной технологии. Эти вопросы также являются актуальным направлением дальнейшего изучения применения и развития технологии 3D-печати ювелирных изделий.

Тем не менее современный дизайн качественно соответствует мастерству традиционной ремесленной промышленности, а сегодняшнее ювелирное производство далеко выходит за рамки ручного ремесла. На данный момент в большей степени – это крупное машинное производство с автоматизацией, электронизацией и оцифровкой. Эстетика цифровых технологий обусловила новое разделение труда на сферу современного дизайна и современных технологий. Дизайн обеспечивает основу для технологий, технологии позволяют реализовать дизайн. С повышением технологического уровня ускоряется прогресс современного дизайна, и это представляет собой серьезный вызов для традиционных методов изготовления ювелирных изделий, которые люди любят за сложность технологического процесса, изысканность и великолепие результатов. Однако традиционные

ювелирные изделия имеют длительный производственный цикл, низкую эффективность, постепенное уменьшение количества мастеров, владеющих соответствующими навыками, невозможность массового овладения данным мастерством, что приводит к его медленному развитию или даже стагнации.

В связи с этим защита и развитие традиционных технологий производства ювелирных изделий стало очень сложной задачей для специалистов, ученых и практиков ювелирного дела.

Заключение. Ювелирные изделия имеют не только утилитарное, но и художественно-эстетическое назначение. При помощи технологий мастер придает форму изделию, которая с позиций семиотики выступает знаком ювелирных текстов. Традиционные технологии в современном ювелирном производстве постепенно заменяются современными технологиями и оборудованием, однако искусственные или полусинтетические ювелирные изделия на рынке по-прежнему сохраняются. Серийное производство современных и изготовление персонализированных традиционных изделий является основным направлением развития современного ювелирного рынка. Большая часть ювелирных изделий, производимых с использованием традиционных технологий, обладает художественной и коллекционной ценностью, например, ювелирные артефакты из перьев ручной работы становятся объектом коллекционирования. Ювелирные изделия, изготавливаемые по инновационному процессу, как правило, очень практичны, обычные потребители их охотнее покупают и носят (например, массовое заводское производство 3D печатных золотых украшений). С развитием высоких технологий изменяется способ культурного выражения, меняются эстетические вкусы и представления о жизни современных людей, поэтому традиционные ремесла должны нести новые

современные ценности, превращая культурное наследие из ресурсов в капитал. Важной задачей современной ювелирной промышленности Китая является развитие культурного разнообразия ювелирных изделий на основе взаимосвязи традиционных ювелирных ремесел и современных технологий. Ее решение во многом зависит от уровня культурологического осмысления ювелирной культуры.

Под влиянием исторической возможности выдвинутых китайским правительством стратегий «великой культурной страны» и «культурной веры в себя», опираясь на долгую историю создания и являясь материальной формой для выражения культуры, китайские технологии производства ювелирных изделий имеют хорошие перспективы развития. Технологии изготовления ювелирных изделий лаконично отражают национальную культуру, это важный путь для других стран понять китайскую традиционную культуру и современные технологии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хэ, Чаохая. Исследование современной ценности китайских традиционных технологий: дис. ... канд. История науки и техники: 08.70.00 / Чаохая Хэ. – Пекин, 2018. – 223 с.
2. Чжан, Мэнмэн. Исследование дизайна ювелирных изделий на основе технологии 3D-печати: дис. ... маг. промышленный дизайн: 08.52.37 / Мэнмэн Чжан. – Шаньдун, 2015. – 81 с.
3. Хань, Чэнем. Исследования традиционного пекинского ювелирного мастерства: дис. ... канд. этнология: 03.04.01 / Чэнем Хань. – Пекин, 2011. – 136 с.
4. Лободанов, А.П. Семиотика искусства / А.П. Лободанов. – Лондон: Изд-во МАНВО, 2016. – 803 с.
5. Ли, Сяозэн. Постиндустриальная эпоха и китайские ремесла [J] / Сяозэн Ли // Пекин: Диалектика природы. – 2016. – № 4. – С. 76–82.
6. Ван, Сяотун. Исследования в области применения технологии 3D-печати в области искусства современных металлических украшений [J] / Сяотун Ван // Пекин: Украшение. – 2016. – № 8. – С. 101–103.
7. Metcalf, B. CAD/JP jewelry: Beyond the whiz-bang factor [J] / B. Metcalf // Metalsmith. – 2009. – № 5. – С. 14–15.

Поступила в редакцию 24.06.2019

Гендерные аспекты семантики образов белорусского орнамента по М.С. Кацера

Бобрович Г.А.

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

В статье впервые поставлена и исследована с точки зрения гендерной теории проблема дифференциации в декоративно-прикладном искусстве женских и мужских образов орнамента белорусов по единственному сохранившемуся экземпляру ксерокопии рукописного альбома-«альфакта» первого белорусского историка искусства, доктора искусствоведения, профессора М. С. Кацера (1906–1995) «Образы орнамента народного художественного ткачества Белоруссии» («Образы орнамента НХТБ»), который в настоящее время находится в личном архиве белорусского искусствоведа и этнолога, доктора исторических наук, профессора Е.М. Сахуты. Автор выделяет четыре основных типа образов-узоров. Во-первых, это узоры, в которых присутствует только женское начало. Во-вторых, узоры, в которых женское начало является доминирующим, но дополняется мужским. К третьей группе относятся узоры, тождественно соединяющие в себе в неразделенную целостность мужское и женское начало. Наиболее ярко это проявляется в образах-узорах любви. К четвертой группе необходимо отнести те узоры, в которых гендерное начало намеренно отсутствует. В чисто антропологическом измерении таковыми являются узоры, связанные с детьми-младенцами.

Ключевые слова: женское, любовь, мужское, образ, орнамент, отражение, труд, узор.

(Искусство и культура. – 2019. – № 4(36). – С. 69–75)

Gender Aspects of the Image Semantics of Belarusian Ornament According to M.S. Katser

Bobrovich G.A.

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

For the first time, the article posed and investigated from the point of view of gender theory the problem of differentiation in the decorative and applied art of female and male images of the ornament of Belarusians according to the only surviving copy of the manuscript album-“alfact” of the first Belarusian art historian, Doctor of Art History, Professor M.S. Katser (1906–1995) “Images of the Ornament of Folk Art Weaving of Belarus”, which is currently in the personal archive of the Belarusian art critic and ethnologist, Doctor of Historical Sciences, Professor E.M. Sahuta. The author identifies four main types of patterns. Firstly, these are patterns in which only the feminine is present. Secondly, patterns in which the feminine is dominant, but complemented by the masculine. The third group includes patterns that identically combine the masculine and feminine principles in an inseparable integrity. This is most clearly manifested in image patterns of love. The fourth group should include those patterns in which the gender principle is intentionally absent. In a purely anthropological dimension, these are patterns associated with infants.

Key words: the feminine, love, the masculine, image, ornament, reflection, labor, pattern.

(Art and Cultur. – 2019. – № 4(36). – P. 69–75)

Актуальность исследования традиций гендерно-социального ракурса стереотипных архетипичных мифологически-природных образов в контексте рукописного альбома-«альфакта» М.С. Кацера во многом детерминирована проблемами, связанными

с практической реализацией государственного документа «Обновленная Концепция непрерывного воспитания детей и учащейся молодежи в Республики Беларусь: преемственность и новации». В качестве одного из основных приоритетов этой Концепции закреплено

Адрес для корреспонденции: bobrovichgalina@gmail.com – Г.А. Бобрович

семейное и гендерное воспитание, направленное на формирование ответственного отношения к семье, браку, воспитанию детей; осознанных представлений о роли и жизненном предназначении мужчин и женщин в современном обществе [1]. Данное воспитание особенно важно для нашего государства в связи с тем, что в современном мире в последнее время ведется активная пропаганда идей такого гендерного «равенства», в рамках которого, по существу, отрицаются всякие отличия между мужчинами и женщинами. Одним из очевидных следствий этого явилось, например, разрушение традиционной семьи.

В рамках задач исследования данной статьи, сравнительный анализ исторических и краеведческих сведений будет осуществляться по фотокопиям страниц оригинала альфакта «Образы орнамента НХТБ», что, соответственно, поспособствует введению в научный оборот краеведческих и других собранных ученым данных в том полном виде, как они содержатся в альбоме, без частичной выборки и систематизации, приведенных в ранее опубликованных версиях рукописного издания в переводе на белорусский язык, подвергшихся некоторым цензурным ограничениям [2, с. 9–12; 3; 4, с. 1–265].

Предварительно необходимо отметить, что «образ-узор – это основная ячейка, первокирпичик орнамента. Его смысловой аналогией является слово в языке. Хорошо известно, что слова могут быть как простыми, так и сложными. Точно также простым и сложным может быть и образ-узор. Каждый узор имеет свое название, а также свое семантическое содержание. Данное содержание носит четко выраженный полифонический характер и включает в себя эстетический, социальный, прагматический и другие аспекты. Многие узоры овеяны лирическими мотивами, нежной мелодией. В них эстетическое содержание детерминируется психологическим состоянием автора. Так, например, узор «Заря-Зарница красная девица», несомненно, порожден мечтами о счастье, о любви. Существует и обратная детерминация. В свою очередь, красота узора способна порождать подобные мечты. Большое количество узоров-образов носит романтический характер. В качестве яркого примера можно привести образ русалки. Он волнует зрителя страстным желанием девушки любить и быть любимой. В этом желании ощущается также и вся трагичность любви, воплотившаяся в предчувствии возможной недостижимости этого желания. С другой стороны, существуют и противоположные узоры-образы, навевающие на человека ощущения не только желанной,

но и актуально достигнутой полноты счастья жизни. Это образ Купалочки, Лады, узор хоровода, танца «Лявониха». В социальном отношении немало узоров посвящены доброй памяти о наших предках. Это узоры «Дзяды», «Радунца», образы «дедов-волатов» и т.д.

В чисто прагматическом отношении необходимо выделить ряд постилков, вся поверхность которых занята различными узорами. В них раскрываются жизненные коллизии, сложные сплетения человеческих взаимоотношений и бытовых ситуаций между собой. Например, в постилке с изображением голубя и голубки, узорах женской доли, узорах матери-земли-кормилицы выражается мысль, желание девушки не только быть любимой, выйти замуж за «добрага хлопца», но и сделать свою крестьянскую долю счастливой, получив хороший надел земли. Как мы видим, эта мысль носит интегративный характер. Соответственно, для своего адекватного выражения она требует также применения различных узоров. Но существуют и постилки с одним узором: например, только с узором Житеня – символа урожая. В ней ярко выражено одно единственное и сильное желание крестьянки – получить хороший урожай [4, с. 1–2].

Говоря о социальном содержании образов-узоров, необходимо отметить, что М.С. Кацер не просто восхваляет величие крестьянина, но и подчеркивает его главенствующую социальную роль в создании и формировании общественных отношений: «...тысячелетиями трудился на полях Белоруссии хлебороб крестьянин белорус. Он кормил, поил, одевал себя, весь народ и помогал соседям. Он создал сложную систему хозяйства, максимально приспособленную для производства зерна и животноводства. Создал малые и большие местечки и деревни для повседневной жизни, труда и отдыха. Создал сеть жилых и хозяйственных строений. Воздвигнул прекрасной архитектуры храмы. Украсил их высокохудожественной живописью, скульптурой, декоративным искусством. Крестьян создал мудрый, остроумный фольклор, сказки, басни, пословицы, поговорки. Они глубоко, правдиво, остроумно объясняют законы природы и общества» [4, с. 32].

Причем, как мы видим, по мнению белорусского искусствоведа социальная роль белорусского крестьянина не исчерпывается только лишь материальным производством. Она также включает в себя и различные чисто эстетические моменты. Кроме того, «крестьянин создал семью, как основу государства, как фундамент общественной жизни. Семья – это

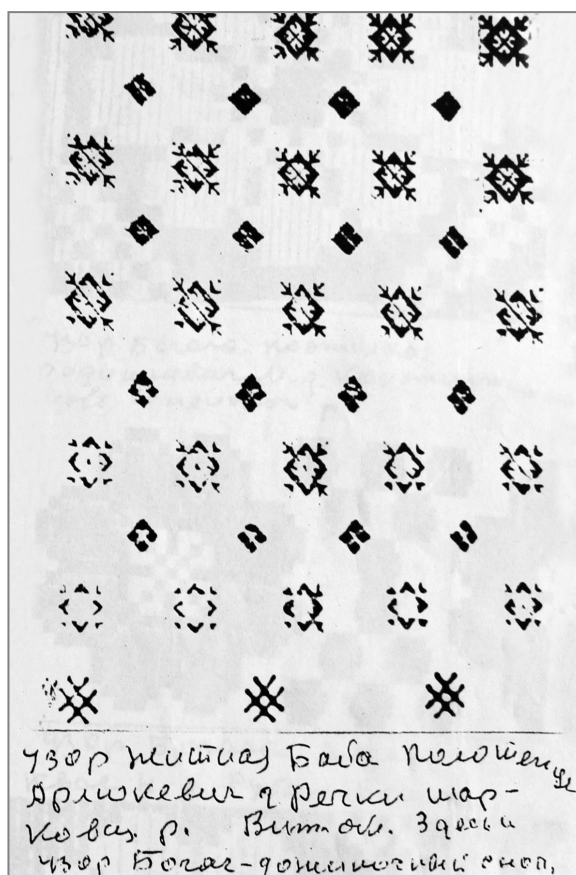
ЖЕНСКИЕ	МУЖСКИЕ
Образы-узоры урожая (урожайности). Плодородия	
Житная Баба	Образ урожая – Ярило (Ярило-Егорья, Ярыло-Юрия, Ярыло-Юрыло, Ярт-Юрт, Ярый-Юрий, Юрия-Егора, Егорья, Егора, Ярыла-Юрыла добрый Дядька)
Мать Земля (Мать Земля кормилица)	Спарыш
Дождевая капля (капля, дождинка)	Рай (Раю, Раек)
	Богач (Богач-Дожиночный сноп), Житень, Полевик, Хлеб

трудова ячейка для производства продуктов питания. Он утвердил в процессе развития рациональные отношения между мужчиной и женщиной, между мужем и женой. Он подчинил их труду, рождению и воспитанию детей. Для отдыха, для воспитания молодых он создал чудесные праздники: Великдень (Пасха), Купалле, Коляды. Праздники, утверждающие и прославляющие крестьянина, его труд, его быт, его повседневные заботы...» [4, с. 32].

Таким образом, по мнению Кацера, через орнамент, через узор речь идет о совершенно конкретных традиционных гендерных ролях мужчины и женщины в системе веками сформировавшихся ценностей, детерминирующих их поведение в соответствующих возрастных и социальных статусах.

Конечно, гендерно-социальное различие нашло свое отражение и в фольклоре, в том числе и в мифологических образах. «В Белоруссии главным источником памяти о языческой славянской мифологии является НХТ. В орнаменте постилок, рушников, скатертей созданы образы языческой славянской мифологии. Народная вышивальщица Красичкова Е.И. рассказывала. Когда она была девочкой, ездила в деревню к бабушке. Там весной было свято. Называлось оно Ярило-Юрья. Тогда выгоняли сток на луг, на росу. Старая бабка просила громким голосом, каб Ярило охранял сток от зверей, каб скотина была сытая, а коровы давали молока. Бабка говорила, что у Ярыла есть жена Житная Баба. И что у них есть дети. Это Житень, Спарыш, Раю и Богач» [4, с. 3–4].

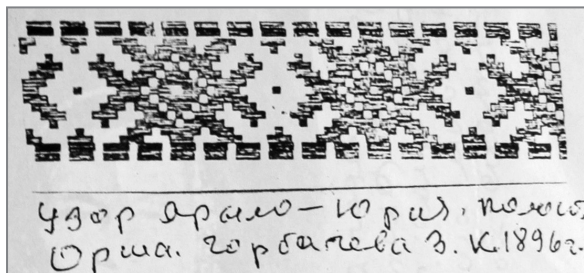
Анализируя собранные М.С. Кацером белорусские образы-узоры, приходим к выводу о том, что абсолютное большинство из них основываются на мифологических началах. Условно в трудах искусствоведа эти начала можно подразделить на три группы. К первой группе можно отнести конкретные языческие



Полотенце. Узор «Житная Баба».
Мастерица Г. Арлюкевич.
Шарковщинский р-н, Речки [3, с. 20].

образы, связанные с главным крестьянским трудом. Они достаточно четко подразделяются на мужские и женские (табл. 1).

Важно подчеркнуть, что в языческой мифологии гендерное разделение не носит абсолютного характера. На наш взгляд, это нашло свое эстетическое отражение в узорах. Как отмечает Кацер, многие узоры Ярыло



Полотенце. Узор «Ярыло-Юрия». Мастерница З.К. Горбачева. 1896 г.р. Орша [3, с. 7].

даны в соединении с узором «Мать-Земля-кормилица». Образ Ярыло-Ягорья тесно связан с землей, с нивой [4, с. 7].

Во второй группе представлены более общие мифологические образы. Причем, они также подразделяются на мужские и женские (табл. 2).

К третьей группе относятся только лишь женские мифологические образы (табл. 3).

Комментируя семантическое содержание этих образов, Кацер подчеркивает, что «Мать и Дите величайшее выражение идеи Добра, Любви и Красоты. Любовь матери к ребенку, это сокровенное проявление человеческой любви... Дети наше счастье, наша радость, наша любовь. Несчастен тот человек, который не имеет детей» [4, с. 44–45].

В результате анализа описания образов узоров по Кацеру, условно их можно разделить на четыре группы. Во-первых, это образы с ярко выраженным женским гендерным доминированием. Таких большинство. На наш взгляд, данный феномен носит не только объективный, но и субъективный характер. Михаил Сергеевич, сам подверженный определенному мифотворческому и инстинктивному восприятию действительности,

также строго усвоил гендерные ролевые сценарии обязанностей мужчин и женщин в патриархальной крестьянской семье (родился в 1906 году в деревне Климовичи Сенненского уезда Могилевской губернии – теперь Сенненский район Витебской области, вырос в большой семье): «Родители, – писал он, – потомственные белорусы, крестьяне. Здесь я на всю жизнь полюбил деревенскую жизнь, крестьянский труд. Полюбил народное художественное ткачество, народные песни, танцы, познакомился и участвовал в народных обрядах, праздниках, свадьбах. Моя мать Феодосия Александровна, сестра Федора, Матрона, Хрыстына, Ульяна, Настя хорошо пели народные белорусские песни. Все время ткали и вышивали орнаментированными белорусскими народными узорами постилки, рушники, андараки, скатерти. Вышивали мои рубашки, ткали пояса. Я с детства был увлечен красотой и обаянием постилок, рушников, скатертей, андараков. И эта любовь сохранилась до нашего времени. Эта любовь помогла мне собирать материал и изучать НХТ» [4, с. 264].

Таким образом, он видел, что создание узоров было практически чисто женским занятием. Очевидно, что гендерные отличия в самом крестьянском труде привили и к гендерным отличиям в эстетической области. Образы-узоры создавались в основном женщинами и предназначались в основном для женщин.

Однако узоры несли в себе сверхгендерное социальное значение. Его можно определить даже как всечеловеческое. «НХТ занимает важное место в социальной жизни общества. Но, до сего времени оно слабо изучено. Мы привыкли оценивать НХТ со стороны декора, красоты. Этот метод при всей его практичности односторонен, узок. НХТ содержит в себе более глубокие, более обширные качества:

Таблица 2

ЖЕНСКИЕ	МУЖСКИЕ
Образы языческой, славяно-белорусской мифологии	
Образ Матери Богини Родительницы	Образ Солнца. Великое Солнце. Большое Солнце
Образ Родительницы. Образ Древа жизни	Узор Перуна-Бога грома и молнии (Пророк Илья-Громовержец, Литовский Бог грома и молнии Перкунас)
Образ матери Роженицы и Древа Жизни	Громовик
	Огонь-Жижель, Ветер-Стрибог, Древо жизни, Святое древо

ЖЕНСКИЕ
Образ великой Богини Матери всех людей
Образ Матери женщины, Матери всех людей
Образ Матери земли, Матери и кормилицы всей природы
Образ Матери Богини на небе, Матери Богини в звездах (на зорьке, в зорьке)
Образ Матери Богини – символ любви и материнства (Оранта-Мать Богиня молящаяся за людей, Образ Христианской Божией Матери)
Образ Параскевы Пятницы
Богиня-мать Берегиня. Покровительница матери и ребенка (Мать-Богиня Берегиня. Покровительница Матери и Дица)
Образ родной матери

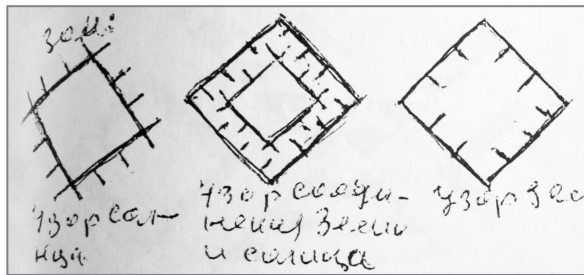
- несет в себе идеи добра, любви и красоты;
- украшает и оформляет одежду, интерьеры зданий;
- воспитывает красотой;
- утверждает в жизни труд как основу нашей жизни;
- хранит в своих узорах память о языческой славянской мифологии;
- воспитывает человека в духе патриотизма, любви к своей Родине;
- воспитывает любовное отношение к предкам, к родителям, к старшим;
- укрепляет семью как основу государства, общества;
- утверждает здоровые отношения между женщиной и мужчиной» [4, с. 1].

Выявляя, формулируя впервые в искусствоведческом и социально-культурологическом контексте понятия и терминологию традиционного художественного текстиля как явления женской субкультуры, он опирается на данные местных информаторов, старожилов, искусных мастериц: «Узор-образ: каждый узор имеет свое название, свое общественное содержание... Произведения НХТ (постилки, рушники, андараки) также, как и книга, кинокартина, театральная постановка содержат в себе сведения о жизни, быте и труде народа. Они повествуют о мыслях и чувствах человека. Есть постилки, раскрывающие переплетение различных явлений и ситуаций между собой. Вот что сказала по этому поводу Миклушова из Сенно: «Надо много знать, чтобы узор прочитать. Ци светлым Сонцем, ци хатним ваконцем, ци вешой кукушкой, ци мягкой подушкой. Ци яркой зорькой, ци вдовой горькой. Ци старым сватом, ци родным братом. Ци родной сестрицей, ци светлой крыницей. Ци зарой зарницей, ци доброй молодницей. Ци красой девицей, ци светлой вадицей» [4, с. 2; 108].

Таким образом, для адекватного выражения общественного содержания крестьянской мастерице необходимо было использовать образы-узоры второго типа. В них



Полотенце. Узор «Обряд Первой ночи». Могилевский губернский музей, XIX век [4, с. 104].



Схематическое изображения М.С. Кацером узоров «Солнца», «Соединения Земли и Солнца», «Земли» [4, с. 124].

женское гендерное доминирование также присутствует, но оно органически дополняется мужским мотивом.

К третьей группе мы относим узоры, тождественно соединяющие в себе в неразделенную целостность мужское и женское начало. Причем, в данном случае о доминировании одного из них говорить нельзя. Наиболее ярко это проявляется в образах-узорах любви. В главе VII «альфакта» М. С. Кацер описывает и классифицирует образы и узоры любви следующим образом: «Любовь многолика, многообразна. Можно говорить о проявлении любви к любому предмету и явлению. В нашей работе мы делим проявления любви на две части. На любовь человека к человеку – это христианская любовь. И любовь мужчины к женщине – это половая любовь. Она предназначена природой для продолжения жизни, для деторождения» [4, с. 148].

Свою мысль он продолжает следующим образом: «Любовные взаимоотношения между парнем и девушкой формировались тысячелетиями. Они полностью соответствовали естественным условиям жизни и человеческой природе. Ценным здесь является то, что они в подавляющем большинстве имели целью воссоздание семьи, воспитание детей и организации хозяйства. В старой Белоруссии часто можно было встретить семью с 10 детьми. В средней семье было 4–5 ребенка. Очень редкими были бездетные семьи... Одним из важнейших качеств девушки считалась девственная чистота, трудолюбие и уважение к старшим. На этом и стоял белорусский крестьянский домострой. Узор мужчина и женщина – создание крепкой семьи, для того чтобы рожать и воспитывать детей, трудиться, вести хозяйство» [4, с. 148–201].

Именно таким узором гендерного единения является изображенный на полотенце, представленном на иллюстрации. Называется

он «Мужчина и женщина. Первая ночка» [4, с. 201].

К такому же типу можно отнести следующие узоры: «Солнца – Союз Матери Земли и светло-го Солнышка», «Соединения Земли и Солнца».

К четвертой группе необходимо отнести те узоры, в которых, на первый взгляд гендерное начало вообще отсутствует. По контексту дневника белорусского искусствоведа узор «Зерно (Зернятко)» выделяется из остальных образов-узоров тем, что не имеет половой определенности. Сам Кацер в качестве объяснения приводит рассказ о зерне крестьянки А.И. Чудаковой из Чаусского района: «Зерно святое, кто любит зерно, тот будет богатый и счастливый. Зерно имело большую силу. У нас раньше, чем построить хату освещали это место зерном. А потом уже приглашали священника. Когда молодые ехали на венчание, отец благословлял их зерном, осыпал их зерном. В старое время зерно называлось добром, золотом» [4, с. 25].

В чисто человеческом измерении такими являются узоры, связанные с детьми-младенцами. Они еще не имеют гендерных различий. Однако эти различия заложены в них в потенциальной форме и с течением времени начнут проявляться.

Особо подчеркнем, что НХТ, создаваемое в женской субкультуре, подчиненной гендерной роли крестьянки в каждодневном труде, одновременно отражает комплексное мировосприятие всего белорусского этноса. Белорусский народный текстиль скрупулезно изучается современными искусствоведами в различных ракурсах, так как является наиболее живым из дошедших до наших дней явлений крестьянской культуры: «В Беларуси одним из наиболее жизнеспособных ее сегментов до наших дней оставалось создание в домашних условиях и использование узорных тканей: народного костюма, предметов оформления интерьера, обрядовых атрибутов. Это сфера исключительно женского творчества. Как область народного искусства текстиль наделен качествами духовными, образными, отражает картину мира, присущую этносу и его культуре» [5, с. 7]. «Славянская культура охватывает большую территорию, поэтому гендерные модели поведения могут различаться в тех или иных странах. Мифологическая модель России, Украины, Белоруссии, Польши, Словении, Словакии близка к равноправию» [6].

Заключение. Отметим, что в последнее время происходит процесс обогащения научного контекста трактовки роли народного текстиля в быту и декоративно-прикладном искусстве, появляется новая систематизи-

рованная терминология, всевозможные каталоги. Но, несмотря на это, исследования М.С. Кацера до сих пор остаются актуальной отправной точкой отсчета начала изучения НХТ в различных не только изобразительных, но и социальных ракурсах на временном промежутке XX века. С гендерной стороны восприятия данного исследования, это еще и уникальный опыт описания плодов женского труда в восприятии мужчины, который сам являлся воплощенным соединением как крестьянина, так и ученого в одном человеке. Как крестьянин, он впитал обоюдные стороны восприятия мира, мужскую и женскую, в их наилучшем гармоничном проявлении устойчивых семейных отношений, ценностей и имел незаменимый опыт наблюдения и участия во всех бытовых ситуациях трудовых будней, семейных и обрядовых праздников календарного цикла. Как ученый, он впервые обратил внимание на многие из перечисленных в данной статье духовные и культурные ценности народа и до последних дней своей жизни старался донести свои мысли современному ему обществу и будущим поколениям белорусов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Программа непрерывного воспитания детей и учащейся молодежи на 2016–2020 годы: постановление Совета министров Республики Беларусь, 28 марта 2016 г., № 250 // Национальный правовой Интернет-портал Республики Беларусь. – Режим доступа: <http://pravo.by/document/?guid=3871&p0=C21600250>. – Дата доступа: 15.10.2019.
2. Бобрович, Г.А. Образы народных узоров по классификации М.С. Кацера / Г.А. Бобрович, Н.А. Бобрович // Национальные традиции в современном искусстве и художественном образовании: материалы междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 24–26 сент. 2019 г. / Витеб. гос. ун-т; редкол.: Ю.П. Беженарь (отв. ред.) [и др.]. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2019. – 280 с.
3. Кацар, М.С. Беларускі арнамент. Ткацтва. Вышыўка. / М.С. Кацар; пер., рэд. Я.М. Сахута. – 3-е выд. – Мінск: БелЭн імя П. Броўкі, 2013. – 224 с. : іл.
4. Кацер, М.С. Образы-узоры орнамента народного художественного ткачества. 1990–1993 гг. Минск–Крыжовка. Ксилография в единственном экземпляре. Выпуск третий, 265 страниц (292 стр. авторская надпись карандашом), 965 иллюстраций. – Личный архив Сахуты Е.М. Республика Беларусь, г. Минск.
5. Лобачевская, О.А. Белорусский народный текстиль: художественные основы, взаимосвязи, новации / О.А. Лобачевская. – Минск: Беларус. навука. 2013. – 527 с.: ил.
6. Шибаршина, О.Ю. Гендерные модели мифологических систем Европы и современность / О. Ю. Шибаршина. – Науч. вестн. Моск. гос. техн. ун-та гражданской авиации. – 2014. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/gendernye-modeli-mifologicheskikh-sistem-evropy-i-sovremennost/viewer>. – Дата доступа: 15.10.2019.

Поступила в редакцию 29.11.2019

Роль массовых форм культуры в формировании национально-культурной идентичности

Медиченко Л.Е.

Брестский областной институт развития образования, Брест

Органичным элементом модели национальной культуры являются ее массовые формы. Автором представлен краткий анализ теоретических моделей массовой культуры, отражающих ее конструктивные возможности. Особое внимание уделяется тому факту, что массовая культура стремительно развивается, приобретает новые черты и становится основной сферой приобщения общества к общечеловеческим и национальным культурным ценностям. Увеличивают значимость массовой культуры в качестве механизма формирования социальных ценностей объективные процессы социальной модернизации.

Изначально массовая культура развивается на определенной национальной почве, поэтому впитывает все ключевые этнические особенности. Национальный колорит и национальная специфика массовой культуры проявляются на основе органической трансформации исторического опыта нации. В статье анализируется значение использования массовых форм национальной культуры как инструментального механизма решения проблемы национально-культурной идентичности.

Автором делается вывод, что необходимо максимально использовать уникальные возможности массовой культуры в процессе формирования национально-культурной самобытности, в репрезентации достижений национально-культурного строительства.

Акцентируется внимание на роли государства, располагающего образовательными и информационными институтами, обеспечивающего идейную трансформацию форм массовой культуры через наполнение ее новым содержанием. Использование массовых форм в национально-культурном строительстве содействует развитию белорусской модели национальной культуры.

Ключевые слова: национальная культура, массовые формы культуры, национально-культурная идентичность.

(Искусство и культура. – 2019. – № 4(36). – С. 76–80)

The Role of Mass Forms of Culture in Shaping National and Cultural Identity

Medichenko L.E.

Brest Regional Institute for the Development of Education, Brest

An integral element of the model of national culture is its mass cultural forms. The author presents a brief analysis of theoretical models of mass culture, which reflect its design capabilities. The article focuses on the fact that mass culture is developing rapidly, takes on new features and becomes the main area of the acquisition of universal and national cultural values. Objective processes of social modernization increase the importance of mass culture as a mechanism for the formation of values.

Initially, popular culture develops on a national basis, therefore absorbs ethnic specificity. National specificity of mass culture is appearing in the transformation of the historical experience of the nation. The article analyzes the role of mass forms of the Belarusian national culture during the formation of national and cultural identity.

The author concludes that it is necessary to maximize the use of the unique opportunities of mass culture in the process of forming a national-cultural identity; in representation of the achievements of the national-cultural development.

The author focuses on the role of the state, which has educational and informational institutions and provides the ideological transformation of forms of mass culture through filling it with new content. The use of mass forms in the national and cultural construction contributes to the development of the Belarusian model of national culture.

Key words: national culture; mass forms of culture; national and cultural identity.

(Art and Cultur. – 2019. – № 4(36). – P. 76–80)

Адрес для корреспонденции: medich@list.ru – Л.Е. Медиченко

В современном гражданском обществе происходит актуализация значимости культуры как гаранта национального суверенитета: культура не только символ нации, который наряду с гимном и гербом государства служит утилитарным целям достижения его консолидации и общей лояльности населения государству, но и один из маркеров гражданской идентичности. А обращение к сокровищам национальной культуры, ее традициям и культурным героям – это конструктивный способ решения прикладных задач создания наций-государств и утверждения общеразделяемого чувства принадлежности к государству через эмоциональную лояльность или привязанность. В этом прослеживается постмодернистская трактовка роли национальной культуры как инструмента, призванного для обслуживания «своей национальной государственности». По утверждению В.А. Тишкова, сегодня почти нет государств, которые бы не пользовались этим инструментом [1].

При конструировании модели национальной культуры в нее включены всевозможные виды и процессы культурной жизни. Органичным элементом модели национальной культуры являются ее массовые формы. Выступая культурной формой, доступной большинству, массовая культура, так же как и доминирующая национальная (традиционная), обладает демократичностью, общедоступностью, способностью к максимально быстрому и гибкому реагированию на социальные и культурные перемены в мире. А учитывая тот факт, что «...в современных условиях массовая культура становится основной сферой приобщения общества к культурным ценностям. В этой связи она должна осмысливаться не только как некий “нижний этаж” в пирамиде культурных образцов и ценностей, а как сфера преимущественного участия масс в культурной жизни» [2, с. 107]. Государства, опирающиеся на национальную культуру как основу и инструмент своей политики, максимально используют уникальные возможности массовой культуры для сохранения национально-культурной идентичности, учатся управлять процессом и моделируют соответствующие его компоненты. При этом, разрабатывая государственную стратегию национально-культурного развития, учитывают, что процессы глобализации обеспечивают беспрецедентные возможности обмена информацией и способствуют доступности к любым феноменам культуры. При умелом использовании это может содействовать преодолению ограниченности этнических культур и национальных культур, их выходу на международный уровень, что будет увеличивать степень влияния культур в общечеловеческом пространстве.

Целью статьи является определение роли массовых форм национальной культуры в процессе формирования национально-культурной идентичности.

Идейная трансформация массовых форм культуры. Феномен массовой культуры и сегодня является предметом философских, культурологических и социологических споров. Первые попытки теоретического осмысления феномена массовой культуры можно обнаружить на рубеже XIX и XX веков (Г. Лебон, Г. Тард, З. Фрейд, Э. Фромм, О. Шпенглер, К. Ясперс и др.). В концепциях данных авторов, рассматривавших массовую культуру как основу зарождающегося массового общества, преобладали критические научные взгляды и трактовки.

В дальнейшем феномен массовой культуры оценивался и оценивается противоречиво. Критически воспринимался феномен массовой культуры, утверждая, что это и не культура в строгом собственном смысле слова, а та форма, которую принимает культурное развитие в условиях индустриальной цивилизации, в условиях массового индустриального общества Р. Барт, Д. Деррида, А. Адорно, Г. Маркузе, М. Фуко, У. Эко. В своих трудах авторы акцентировали внимание на негативных чертах массовой культуры, связанных с ее влиянием на общественное сознание.

Изменения в исследовательскую позицию внесли глобальные культурные перемены середины XX века. Наряду с критическими работами появляются труды, посвященные массовой культуре в позитивном ключе. Д. Белл, Э. Тоффлер, Ю. Хабермас рассматривали феномен массовой культуры как явление прогрессивное, как стиль жизни современного общества и говорили о просветительской роли массовой культуры. Это определялось тем, что ценности, некогда присущие элите, постепенно транслировались в массы, т.к. обладая особой системой средств смысловой адаптации, массовая культура формулировала их основы в упрощенном виде. Это изменяло и саму массовую культуру, все больше сближавшуюся с народной и элитарной.

Дальнейшие исследования массовой культуры в позитивном ключе продолжили З. Бжезинский, Г. Канн, Д. Макдональд, М. Маклюэн, Ж. Фурастье. Подмечая эволюцию массовой культуры, ее временную динамику, ученые исходили из того, что она удовлетворяет потребности общества в большей степени, чем формирует их. И если развитие технологий освобождает общество от тяжелого труда, дав ему свободное время и предоставив все условия для развития личности, то для этого хороши разные способы, в том числе и массовая культура [3, с. 89].

Анализ массовой культуры на постсоветском пространстве отличается исследовательским плюрализмом, подтверждая конструктивную роль в жизнедеятельности человека. Философско-культурологический и социологический анализ массовой культуры содержится в работах Б. Ерасова, Г. Кнабе, А. Костиной, Э. Орловой, К. Разлогова, А. Флиера. Идеи влияния средств массовой информации на развитие массовой культуры и массового сознания разработаны В.Ю. Боровым, Б.А. Грушиным, С.Г. Кара-Мурзой, Г.Г. Почепцовым, И.В. Малыгиной, Л.Г. Сиротиной, Ю.В. Чернявской и др.

В современных исследованиях выделим следующие конструктивные особенности феномена массовой культуры:

– развиваясь и трансформируясь, массовая культура приобретает новые черты и формы проявления: в условиях культурного плюрализма она становится основной сферой приобщения к культурным ценностям. При этом наблюдается постепенное слияние, а нередко и вытеснение элементов «высокой культуры» элементами массовой культуры, результатом чего становится формирование новых культурных типов;

– объективные процессы социальной модернизации увеличивают значимость массовой культуры в качестве механизма формирования социальных незыблемых ценностей, традиций, устойчивого порядка [4, с. 555];

– внедрение в сознание идеологических ориентированных представлений, закладывающих основы ценностных установок, официально пропагандируемых в обществе, способствуют созданию новой системы координат, в которой будут восприниматься все процессы культуры [5];

– востребованность массовой культуры связана еще и с тем, что, несмотря на ее космополитичность, нельзя отрицать ни ее национального колорита, ни ее национальной специфики. Массовая культура, изначально развиваясь на определенной национальной почве, впитывает все ключевые этнические особенности, и свое дальнейшее развитие получает на основе органической трансформации исторического опыта нации [6; 7];

– в массовых формах национальной культуры для достижения большего эффекта доступности часто используются стереотипические структуры, имитируются образы, сюжеты, и смысловые конструкции, закрепленные за национальной общностью;

– с целью превращения массовой культуры в фактор обеспечения социальной стабильности, необходима ее идейная трансформация через наполнение содержания более

возвышенными идеями, социально значимыми сюжетами и эстетически совершенными образами [7]. Следовательно, одной из социально значимых задач современности является корректировка развития массовой культуры, стимулирование ее позитивных достижений и возможностей [8].

Массовые формы белорусской культуры в репрезентации достижений национального культурного строительства. Яркой иллюстрацией использования конструктивных возможностей массовых форм белорусской национальной культуры является процесс формирования национально-культурной идентичности. Беларусь, как и другие республики бывшего СССР, в постсоветский период столкнулась с проблемой обретения новой идентичности. В переходный период в обществе была разрушена система трансляции этнокультурной информации между поколениями, прослеживались трудности в определении собственной культурной самобытности. Возможно поэтому, как результат инструментального поиска, оказалась востребована массовая культура, содействующая внедрению технологий, воплощающих единство нации: была поставлена задача формирования «нового патриотизма». Не последнюю роль в процессе консолидации нации и обретения новой идентичности сыграло кино. Многим запомнился (хотя и вызвал горячие художественные споры) первый белорусский «блокбастер» «Анастасия Слуцкая».

Здесь налицо гендерное измерение патриотизма – в трудную минуту женщина встает на защиту родной земли от татарских полчищ, несущих с юга опустошение и смерть. Нельзя не сказать об однозначности трактовки образа героини и его художественной достоверности и убедительности, но свою определенную идеологическую роль данный фильм выполнил.

Одной из основных тем интеграции нации стала тема Великой Отечественной войны. Российский исследователь О. Шабурова отметила, что именно массовая культура с середины 1990-х годов успешно работала с ностальгическим мифом, помогая преодолевать «травмо-переход» – разрыв в массовом коллективном бессознательном при переходе от советского к постсоветскому. По ее мнению, связка «национальное–советское» заполняла утраты и потери в варианте новой национально-культурной идентичности [9]. Яркое и мощное тому подтверждение – широкое празднование дат освобождения Беларуси и Великой Победы. Проекты на каналах белорусского телевидения: «Площадь Победы», «Родина Победы – СССР», «Дороги и песни далекой войны», «Символы Победы», «Бессмертный полк» и др. наглядно

продемонстрировали, как оформлялись новые социальные представления, как осуществлялась стратегия для утверждения новой базы ценностей и смыслов консолидации нации («Это наша война!», «Это наша Победа!»).

Обеспечить преемственность поколений также были призваны телевизионные проекты: «За Беларусь!», «Символы советской эпохи», «БССР. Неизвестная история»; «Песня года», «Песни из мультфильмов» (стоит заметить, что советских) в исполнении современных белорусских эстрадных исполнителей. Один из представителей белорусского шоу-бизнеса К. Слука создал песню, репрезентирующую нацию подобно песняровской «Беловежская пуца», которая стала чуть ли не национальным брендом, пробуждающим чувство гордости за свою землю: «Беларусь – моя песня!».

Трансформация образа типичного белоруса. Задача консолидации нации невозможна без создания убедительного образа ее типичного представителя. Исторически формирование белорусской нации, как земледельческой в своей основе, не было простым и легким, что обозначило своеобразный тип культуры и ее типичного представителя. Образ белоруса-крестьянина, заложенный еще в социально-бытовой сказке, в качестве образа типичного представителя нации был перенесен в национальную литературу [10, с. 25]. В аксиологических нормах белорусских сказок через образ основного «положительного» героя – селянина формировалась установка на такие принципы, как тихость, хитрость, неуважение к представителям власти и высокой образованности, грубость и вместе с тем осторожность, доброта, переходящая в добродушие, высмеивание глупости, нелепости и неумения.

Подобными образами наполнены и произведения профессиональных белорусских писателей, что лучше всего проявляется в лейтмотивном стихотворении классика белорусской литературы Янки Купалы «А хто там ідзе?»: «... А хто гэта іх, на адзін мільён, / Крыўду несць наўчыў, разбудзіў іх сон? / – Вяда, гора. / А чаго ж, чаго захацелась ім, / Пагарджаным век, ім, сляпым, глухім? / – Людзьмі звацца». Именно такой жалостливо-унизительный образ являлся лейтмотивом не только произведений белорусских писателей, но и зарубежных, что ярко характеризует отрывок из поэмы Николая Некрасова «Железная дорога»: «...Видишь, стоит, изможден лихорадкою, / Высокорослый больной белорус: / Губы бескровные, веки упавшие, / Язвы на тощих руках, / Вечно в воде по колено стоявшие / Ноги опухли; колтун в волосах; / Ямою грудь, что на заступ старательно / Изо дня в день налегала весь век...», /

« ...Не разогнул свою спину горбатую / Он и теперь еще: тупо молчит / И механически ржавой лопатой / Мерзлую землю долбит...». Подобный взгляд на белорусов соответствовал образу несчастного и забитого края, а образ типичного героя срисовывался с самых бедных представителей населения. Видение белорусов «извне» состояло в их чувстве отсталости и забитости [11, с. 58]. Впоследствии данный образ был с легкостью принят большевиками, так как отвечал задачам классовой революции.

Трансформировали фольклорный образ забитого белоруса, заложили основы нового понимания и отношения к образу белоруса классики белорусской литературы Я. Купала («Хто ты гэткі?», «Мужык», «Маладая Беларусь», поэмы «Гусяр», «Курган», «Бандароўна») и Я. Колас (поэмы «Новая зямля», «Сымон-музыка» и др.). В формировании нового образа белоруса в литературе также неоспорима и роль В. Короткевича: историческая проблематика в его публицистике и художественном творчестве не могла не способствовать пробуждению самосознания белорусов, чувства их гордости за родину [12, с. 108].

Кто он современный белорус? В ответе на данный вопрос свою нишу пытается занять Интернет. Только беглый обзор сайтов белорусского рунета: «Известные белорусы», «Известные исторические личности Беларуси», «Знаменитые просветители Беларуси», «Белорусские корни знаменитых людей», «Знай наших: знаменитые выходцы из Беларуси», «Все свои: таки самые известные евреи» и других позволяет предположить, что формы и средства массовой культуры являются инструментарием решения проблемы национальной идентичности.

Уже сегодня отечественная массовая культура может предложить своей аудитории добротные и качественные продукты, а национальные формы развлекательной составляющей массовой культуры конкурируют в молодежной среде с аналогичной российской продукцией.

Яркие образцы, на наш взгляд, представляли популярные в молодежной среде группы «Ляпис Трубецкой» (позже проект «Ляпис-98»), «Тяни-толкай», «Крама», «Крамбамбуля», «J:Морс» и др. Так, например, лидер группы Сергей Михалок в своем творчестве репрезентировал образ просто парня, быстрее всего что горожанина, если не в первом, то, как максимум, во втором поколении. Он не ставит себе великих целей по покорению мира и свершению подвигов супермена. В его сердце живет уверенность в светлом будущем («Будет удача, Жека, ты знаешь. Не может иначе быть. Солнце раскроет свои объятия и можно плыть!»).

Являя нам образ не очень мудрого разгильдяя, но с трепетной душой и огромным не растроченным любовным потенциалом, герой песен «Ляписа» немного обижен невниманием девушек, однако особенно по данному поводу не рефлектирует. Для него главное – простые жизненные ценности: вера и надежда на лучшее будущее («Как дела? – Лучше, чем в Париже!»). Отражением этой веры можно назвать песню «Ласточки»: «...Ласточки кружатся, клоуны смеются; Дети подрастают, гопники дерутся; Жизнь прекрасна – Очень Хорошо! Все нормально, подожди еще, Подожди еще! Все будет хорошо! Будет удача, небо в алмазах; клубника на даче. Ветер теплеет. И нам уже легче. О-хо-хо, можно не пить!».

Национальный компонент в рекламе. В процессе формирования новой идентичности особый интерес представляет и белорусский рекламный продукт. Не только социальная реклама («Мы – беларусы!», «За Беларусь!»), но и реклама коммерческого характера стимулировала патриотические чувства белорусов и способствовала формированию новых ценностных ориентаций.

Так, например, активно стимулировала чувство патриотизма реклама белорусского пива: через антиномию «не наше» / «наше – лучше!» (пиво «Лидское»); в рекламе пивных брендов «Князь Гедемин» и «Оливария», «Граф Чапский» – упор делался на преемственность традиций, а в рекламе «пиво Бобров» – на мужественность и силу. Не отстает и рекламная продукция других продуктов питания (например, молочные продукты под брендом «Брест-Литовск» или мясные – «Белорусская традиция»).

Рекламный слоган «Купляйце беларускае!» характерен не только для товаров повседневного спроса и потребления. Он распространяется и на СМИ: по постановлению Совмина до 75% вещания на радио и ТВ должна составлять белорусская продукция. Хотя сегодня в сложившейся ситуации эта цифра достаточно условна, но это позволило многим белорусским коллективам найти дорогу к массовому зрителю.

Заключение. В гражданском обществе наблюдается сокращение влияния этнокультурных предпосылок на процессы развития национально-культурных ценностей. Активно воздействуют на формирование и изменение национально-культурных ценностей массовые формы национальной культуры, становясь реальным фактором обеспечения социальной стабильности и обновления социокультурного пространства.

Если на начальных этапах становления независимого белорусского государства преобладала союзная философия и практика,

базирующаяся на использовании ностальгического компонента «бегства в общее прошлое», то в середине первого десятилетия XXI века проявилась иная тенденция: был усилен национальный компонент, подчеркивающий специфику и колорит национальной культуры. Поэтому ностальгический компонент постепенно уступает место осознанию национальной гордости с опорой на историческое прошлое и героическое настоящее. Государство, располагая образовательными и информационными институтами, обеспечивает идейную трансформацию форм массовой культуры через наполнение ее новым содержанием. Большое внимание уделяется созданию привлекательного образа современного белоруса, нации и государства. Таким образом, использование массовых форм в репрезентации достижений национально-культурного строительства способствует развитию белорусской модели национальной культуры, а формы и средства массовой культуры становятся одним из инструментальных механизмов решения проблемы национальной идентичности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тишков, В.А. Забыть о нации (пост-националистическое понимание национализма) / В.А. Тишков // Вопросы философии. – 1998. – № 9. – С. 3–26.
2. Гонцов, А.С. Массовая культура – прогресс или регресс в жизни современного общества? / А.С. Гонцов // Наукова електронна бібліотека періодичних видань НАН України. – Режим доступа: <http://dspace.nbuv.gov.ua/>. – Дата доступа 08.08.2019.
3. Карцева, Е.Н. Идеино-эстетические основы «массовой культуры» / Е.Н. Карцева. – М.: Знание, 1976. – 112 с.
4. Ионесов, В.И. Феноменология наследия: императивы традиций и инноваций в меняющейся культуре / В.И. Ионесов // Культурогенез и культурное наследие: сб. ст. / науч. ред. и сост. А.В. Бондарев. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2014. – С. 545–561.
5. Флиер, А.Я. Социальные основы массовой культуры / А.Я. Флиер // Культурология для культурологов. – М., 2000. – С. 370–391.
6. Костина, А.В. Массовая культура: аспекты понимания / А.В. Костина // Знание. Понимание. Умение. – 2006. – № 1. – С. 28–35.
7. Пронькина, А.В. Культурологический анализ национальных моделей массовой культуры США и России: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / А.В. Пронькина // Электронная библиотека диссертаций. – Режим доступа: <https://www.dissercat.com/>. – Дата доступа: 01.08.2019.
8. Астафьева, О.Н. Коммуникативные стратегии культурной политики: «креативное» управление как маркер модернизации / О.Н. Астафьева // Современная культурная политика как креативная деятельность: управление и инновации: коллективная монография: в 2 ч. / под общ. ред. О.Н. Астафьевой. – СПб.: Эйдос, 2014. – С. 14–34.
9. Шабурова, О. Мужик не суетиться, или пиво с характером / О. Шабурова // О мужественности / под ред. С. Ушакина. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 532–555.
10. Сацыяльна-бытавыя казкі / Акадэмія навук Беларускай ССР, Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск: Навука і тэхніка, 1976. – 519 с.
11. Цьвікевіч, А. «Западно-руссизм». Нарысы з гісторыі грамадзкай мыслі на Беларусі ў XIX і пачатку XX в. / А. Цьвікевіч. – Менск: Навука і тэхніка, 1993.
12. Нарынкевіч, Н.В. Нацыянальная ідэя ў публіцыстыцы Уладзіміра Караткевіча / Н.В. Нарынкевіч // Весн. БДУ. – Сер. 4. Філалогія. – 2006. – № 2. – С. 107–112.

Поступила в редакцию 02.09.2019

Дыхатамія архетыпічнага Часу Вечнасці і цыклічнага сакральнага часу ў абрадавых практыках беларусаў “Гулянне ў свячу”

Катовіч А.В.

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

У дадзеным артыкуле разглядаецца адно з важных метадалагічных пытанняў – суадносіны архетыпічнага часу вечнасці (міфалагічнага па сваёй сутнасці) і стварэння свету пантэонам славянскіх багоў і сакральнага часу, якое складае аснову цыклічнасці каляндарнага часу, што дае магчымасць у сутнасці сваёй узаўяляць карціну акту першастварэння і тым самым утрымлівае свет у сітуацыі сацыяльнай раўнавагі. Навагоднія святы маюць самую складаную марфалогію: яны адначасова завяршаюць цыкл часу, які ўтрымліваецца на іерафаніі дзённага і начнога свяцілаў, а затым задаюць парадыгму далейшага аднаўлення існуючага светапарадку.

Разам з тым падчас палявых даследаванняў аўтар пазнаёміўся з абрадам “Гулянне ў свячу” ў Магілёўскай вобласці, у якім алгарытм ключавой навагодняй імпрэзы мае зусім іншы характар. Час вечнасці і час узаўялення новага цыклу сакральнага часу не размежаваны ў прасторы, а ствараюць адзіны хранатоп, увасабленнем якога і з’яўляецца свечка.

Ключавыя словы: *традыцыйная культура, сакральны час, час вечнасці, абрадавая практыка, час бязладдзя (безвременье), абрад “Свяча”.*

(Искусство и культура. – 2019. – № 4(36). – С. 81–85)

The Dichotomy of Archetypal Time of Eternity and Cyclic Sacred Time in the Ritual Practices of Belarusians “Candle Festivities”

Katovich A.V.

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

This article deals with one of the important methodological issues – the ratio of the archetypal time of eternity (mythological in essence), the creation of the world by the Pantheon of Slavic gods and sacred time, which forms the basis of cyclical calendar time, which makes it possible in essence to recreate the picture of the act of primordial formation and thus keeps the world in a situation of social equilibrium. New Year holidays have the most complex morphology: they simultaneously complete the cycle of time, which is contained in the hierophany of the day and night luminaries, and then set the paradigm for further restoration of the existing world order.

At the same time, during the field research, the author got acquainted with the ritual “candle festivities” in Mogilev Region, in which the algorithm of the key New Year’s event has a completely different character. The time of eternity and the time of reproduction of a new cycle of sacred time are not delimited in space, but create a single chronotope, the embodiment of which is the candle.

Key words: *traditional culture, sacred time, eternity time, ritual practice, timelessness, ritual “the candle”.*

(Art and Cultur. – 2019. – № 4(36). – P. 81–85)

У навуковых даследаваннях этнакультурных традыцый беларусаў апошняй чвэрці ХХ – пачатку ХХІ ст., прысвечаных народнаму каляндару, разглядаўся комплекс святаў, якія фактычна з’яўляюцца своеасаблівым кампендыумам

нацыянальных святочна-абрадавых практык. Узнікае першапачатковае ўражанне, быццам традыцыйны каляндар беларусаў мае цэласную паўнаўтасную мадэль ва ўсіх яго лакальна-рэгіянальных увасабленнях.

Насамрэч, кантынуум рытуальна-абрадавых комплексаў у дачыненні да пэўнага рэгіёна мае свой непаўторны характар, а кола сакральна-магічных практык бясконца вар’іруецца. Як складвалася лакальная карціна свету, як фарміраваўся дыялог соцыума з Космасам, як расстаўляліся абрадавыя акцэнты і вызначаліся святы-дамінаты – гэта надзвычай важныя пытанні да беларускай фалькларыстыкі. Аднак для нас пакуль што галоўным з’яўляецца пытанне аб тым, як у кожным рэгіёне вызначалася самае важнае свята каляндарнага цыкла, якое надзялялася статусам навалецця.

Мэта даследавання прадугледжвае разгляд асаблівасцей суаднесенасці міфічнага часу Вечнасці, часу бязладдзя і нараджэння новага сакральнага часу ў кантынууме навалецця ў кантэксце ўнікальнай абрадавай практыкі “Гулянне ў свячу”.

Марфалогія абрадавых практык навалецця. У сучаснай масавай свядомасці існуе пэўнае непаразуменне адносна абрадавай поліфаніі падчас сустрэчы Новага года на Беларусі. Двухтыднёвы тэрмін святкаванняў народных, хрысціянскіх і свецкіх падзей праходзіць пад знакам сустрэчы навалецця. Разам з тым у асяроддзі беларусаў у розныя гістарычныя часы абрадавым маркёрам гэтай падзеі маглі быць *Каляды* (дарэчы, адно з самых позніх па часе ўзнікнення свят), *прымеркаванія* да зімовага сонцавароту; *Масленіца* – сімвалічная мяжа паміж зімой і вясной; *Вялікдзень*, які прыпадаў на дзень веснавага раўнадзенства, *нарэшце*, *Купалле*, якое суадносілася з днём летняга сонцастаяння. На магчымасць маркіравання навалецця ў розныя поры года ўказваў А.Ю. Лозка ў даследаванні “Феномен Новага года ў беларускім фальклоры” [1], які абапіраўся перш за ўсё на пачатак летазлічэння, адрэфлексіраваны і адлюстраваны ў валачобных песнях. Рознаварыятыўную мадальнасць, якая грунтавалася на лакальна-рэгіянальных карцінах светабудовы, ён вызначыў як феноменалагічную наяўнасць розных стыляў у беларускай этнакультурнай традыцыі. Так, у акадэмічным томе “Валачобныя песні” (Беларуская народная творчасць) у розных тэкстах з пачаткам Новага года суадносіцца шмат свят, аднак нам падаецца, што больш важным надзейным аспектам вылучэння кропкі навалецця з’яўляецца наяўнасць універсальнай структуры рытуальна-абрадавага комплексу, у якой абавязковай кампанентай выступаюць рытуальныя дзеянні, скіраваныя на знішчэнне (спальванне, разломванне, разрыванне і да таго падобнае) атрыбутаў, якія маюць архетыпічны характар і звязаны з актамі першастварэння

або часам першастварэння багоў этнічнай міфалогіі. М. Эліадэ, абапіраючыся на даследаванні Дж. Фрэзера (“Золотая ветвь” [2]), Ж. Дземюзіля (“Верховные боги индоевропейцев” [3]), прапаноўвае варыянт марфалогіі рытуальна-абрадавых комплексаў, звязаных з пачаткам Новага года: “Канец аднаго года і пачатак другога адзначаны серыяй абрадаў: 1) ачышчэннем, споведдзю ў грахах, выгнаннем дэманаў і ўсялякага зла з вёсак і г.д.; 2) тушэннем і запальваннем усіх агнёў; 3) працэсіямі масак (сімвалізуючых душы памерлых, цырымоніямі вітання памерлых, якіх сустракаюць (пачастункамі і г.д.), а напрыканцы піра праводзяць да межаў тэрыторыі... 4) спаборніцтвамі; 5) інтэлюдзіямі карнавалаў, сатурналій, парушэннем звычайнага парадку, “оргіяй” [4, с. 363]. Пры гэтым даследчык робіць важнае ўдакладненне: нідзе сцэнар сустрэчы Новага года не будзе мець поўнага пераліку заяўленых складнікаў, пры гэтым ён не з’яўляецца вычарпальным. “Аднак усе яны складаюць часткі адной цырыманіяльнай сістэмы. Кожны на сваім узроўні і са свайго пункту погляду накіраваны на адмену часу, які складае завяршальны цыкл” [4, с. 363].

Рытуальнае дзеянне знішчэння ключавога атрыбута, якія ў той або іншай ступені факусіраваў у сабе абагуленую сімваліку завяршальнага цыкла жыцця мае самую цесную сувязь з міфалагічнымі ўяўленнямі аб часе. Філасофскія канцэпцыі розных эпох і навуковых плыняў прынцыпова сыходзяцца ў тым, што парадыгма часу мае тры асноўныя формы ўвасаблення. З аднаго боку, існуе час міфалагічнага першастварэння. Ён *вечны*, *нерухомы*, не мае ні мінулага, ні цяперашняга, ні будучага, ён ўсеахопны, *Сусветны*, *Касмічны*. З другога – існуе час, пазначаны дзейнасцю соцыуму. Гэты час мае дзве формы існавання: *сакральны час* актуалізацыі самых розных абрадавых практык і *прафанны* – у яго працягласці разгортваецца побытавая паўсядзённасць, прагматыка жыцця забеспячэння таго або іншага соцыуму. Другая форма існавання часу мае цыклічны характар, які самым цесным чынам звязаны з іерафаніяй такіх касмічных аб’ектаў, як Сонца і Месяца. Разглядаючы праблему навалецця, неабходна мець на ўвазе наступную акалічнасць: у структуры каляндарнага года завяршальны этап цыкла вызначаецца тым, што кожная частка абрадавай марфалогіі скіравана на тое, “каб пазбавіцца мінулага, *забараніць яго*. Тушэннем усіх агнёў выклікаецца «цемень», «касмичная ноч», у якой усе «формы» губляюць свае абрысы і зліваюцца... У гэты парадкавы праемежак паміж двума «часамі»

(паміж двума Космасамі) адносіны жывога і памерлага, маючага форму і даформеннага становіцца магчымым” [14, с. 363]. Хутчэй за ўсё прамежак часу паміж канчатковай стратай усіх форм прыроднага і сацыяльнага існавання і пачаткам тварэння новага часу, новай касмічнай рэальнасці дастаткова кароткі. Фенаменалогія гэтага бязладдзя, “безвременья” характарызуецца тым, што чалавек атрымліваў унікальную магчымасць карыстацца парталам часу і з дапамогай спецыяльных абрадавых атрыбутаў (напрыклад, два люстэркі) “падключыцца” да Часу Вечнасці, каб адмаліць свае грахі або зазірнуць у свой заўтрашні дзень. Да сённяшняга часу ў асяроддзі беларусаў існуе вера ў тое, што ў ноч з 6 на 7 студзеня (з трох да пяці гадзін) “Нябёсы раскрываюцца” і актуалізуецца канал незвычайнай інфармацыйнай сувязі. Небеспадстаўна спрадвеку гэта калядная ноч характарызаваўся варожбамі моладзі аб будучым шлюбе. Канал незвычайнай сувязі будзе адноўлены і назаўтра вечарам, калі па вёсцы пачнецца абход двароў калядоўшчыкамі, якія ўвасабляюць сабой душы памёрлых продкаў. Па ўсім бачна, што іх “прыход” у кожную хату ёсць ні што іншае, як акт перазапуску часу Небыцця, “безвременья” на новы лад, на новы цыкл жыцця. У песнях калядоўшчыкаў падаецца апісанне гармоніі сацыяльнай светабудовы, у аснове якой ляжыць бліжэйшы да чалавека Космас:

*У адным цераме – ясён месяц, красна сонца,
У другім цераме – буйны ветры,
Буйны ветры, ясны зоры,
У трэцім цераме – дробны звёзды.
Ясён месяц – сам хазяін,
Красна сонца – жана яго,
Буйны ветры – сынкі яго,
Дробны звёзды – дачушкі яго
Ясны зоры – нявестачкі,
А цёмна ночка – сям’я яго* [5, с. 159].

Фактычна перад намі мадэль сацыяльнай упарадкаванасці, якая цалкам кагерэнтна верхняму гарызонту славянскай карціны свету. Прасторавыя каардынаты суаднесенасці макракосма Паднябеснага свету і мікракосма чалавечага жылля сталі магчымымі таму, што актуалізаваныя каардынаты часу дапамаглі ўтварыць непадзельны кантынум. Непарыўнасць прасторы і часу тут абгрунтаваны логікай міфалагічнага мыслення. Як правіла, Час Вечнасці дыстанцыраваны, недасягальны, г.зн. што ён лакалізаваны ў сакральнай прасторы Паднябесся. У беларускай міфапаэтычнай традыцыі ён мае розныя варыянты лакалізацыі: “На моры, на кіяні стаіць дуб; на тым дубу чорны воран...” [6, с. 191]; “Ёсць у свеці сіня

мора, на тым сінім моры ляжыць камень, на тым камні стаіць дуб, на тым дубі крываць, на той крываці пярэна, на той пярэні ляжыць змяя Кацярына і вуж Сіміён” [6, с. 112]; “У ніякім царстве, у ніякім гасударстве, за даўнейшы час, як яшчэ не было нас...” [7, с. 115]. У беларускай міфалогіі і міфапаэтычнай творчасці Час Вечнасці не толькі лакалізуецца праз згаданыя локусы, але і аб’ектывуецца з дапамогай рэчыўнага кода, у якім цэлы шэраг прадметных намінацый суадносіцца з міфічным часам першастварэння: дуб, змяя, арал, воран.

Фенаменалогія абраду “Свяча”. Аднак некалькі гадоў таму мы пазнаёміліся з фенаменальнай абрадавай практыкай, у якой праблема размежавання локусаў Часу Вечнасці і сакральнага часу, задаваемага соцыумам у кантэксце актуалізацыі абрадавай практыкі, вырашалася на падставе прынцыпова іншага алгарытму. У паўднёва-ўсходняй частцы Беларусі мы сутыкнуліся з існаваннем саюзаў, якія аб’ядноўваліся вакол каляндарнага абраду, а асноўным кансалідуемым атрыбутам з’яўлялася свечка: Мікольская (в. Чарапы, Займішча Шклоўскага раёна і інш.), Варвараўская (в. Басценавічы, Андраны Мсціслаўскага раёна і інш.), Прачысцінская (в. Луты Крычаўскага раёна), Дзмітраўская (в. Усполле Мсціслаўскага раёна), Петрапаўлаўская (в. Наркі Чэрыкаўскага раёна) Магілёўскай вобласці. У шэрагу вёсак Веткаўскага раёна Гомельскай вобласці (в. Стаўбун, Пераходцы, Казацкія Балсуны) “Свячу” гулялі на Ушэсце (чацвер на шостым тыдні пасля Вялікадня), праводзілі адначасова з абрадам “Ваджэнне і пахаванне Стралы” (Сула).

У аснове абрадавай ідэі ляжыць аброчная традыцыя, якая даволі шырока прадстаўлена на Беларусі ў розных формах рэалізацыі. Аброк, зарок, заповіт – гэта добраахвотны абавязак чалавека ці абшчыны, а таксама адначасова ахвяра Богу ў нейкай экстрэмальнай сітуацыі, прычым яна можа мець індывідуальны, сямейны, радавы і супольны характар. Прычынай актуалізацыі абрадавай практыкі абракання маглі стаць розныя фактары: цяжкая хвароба, непрадказальная бяда, працяглая засуха, эпідэмія, пагроза варожага нападу, калі гублялі чалавека, ад’езд членаў сям’і ў далёкую дарогу на працу, цяжкая хвароба дзіцяці і т.п. [8, с. 446–448].

Неабходна зрабіць удакладненне, якое будзе спрыяць паразуменню паміж носьбітамі гэтай традыцыі і яе даследчыкамі. Паняцце “Свяча” мае два семантычныя гарызонты асэнсавання. З аднаго боку, назвы “Свяча”, “Гуляць ў свячу”, “пайшлі на Свячу”, “гулянне Мікалая”, “Мікольшчына” ахопліваюць увесь рытуальна-абрадавы комплекс, які паядноўвае членаў згуртавання і штогод аднаўляе

гісторыю стварэння саюза з абавязковым улікам гендарнай прыналежнасці (мужчынскія або жаночыя згуртаванні). У залежнасці ад гендарнай арыентаванасці вызначалася і прымеркаванасць актуалізацыі абрадавай практыкі да дзён ушанавання святых мужчынскага або жаночага полу. Напрыклад, “Варвараўская свяча” (в. Басценавічы Мсціслаўскага раёна) аб’яднала вакол сябе жанчын прадстаўнікоў васьмі сем’яў. А ў в. Наркі Шклоўскага раёна вакол “Петрапаўлаўскай Свячы” аб’ядналіся каля трыццаці мужчын.

З другога боку, назва абраду паходзіць ад асноўнага прадмета абрадавых падзей – аброчнай свечкі. Менавіта яна кансалідуе ў сабе і штогадовую паўтараемасць абраду і непасрэдную прадметна-дзеясную і персанажную ўключанасць у сакральную прастору хаты, у якой галоўны арыбут захоўваўся на працягу апошняга года.

Фенаменалогія абрадавай практыкі заключаецца ў тым, што для членаў саюза гэта *ключавое свята ўсяго каляндарнага цыкла*, яго цалкам можна суаднесці з увасабленнем ідэі навалецця. Некалькі слоў аб тым, як разгортваюцца абрадавыя падзеі ў в. Басценавічы, якія, на нашу думку, захавалі ў сабе ўсю паўнату святочнай архітэктонікі. Галоўным абрадавым арыбутам з’яўляецца свяча (адзначым, што вядома некалькі лакальных варыянтаў яе вырабу), якую гурт жанчын – членаў устойлівага саюза абнаўляе штогод. Што сабой уяўляе свяча з пункту погляду яе канструкцыі? Спачатку ствараецца яе нясучы каркас, які нагадвае сабой жаночую фігуру. У самым пачатку фарміравання канструкцыі ў бутэльку было насыпана зерне жыта (прыкладна 1 літр), а затым гэта ёмістасць год за годам аблеплівалася раскатаным у форме бліна воскам. На гэтай пірамідападобнай, але ўсечанай зверху фігуры мацаваліся тры даволі тоўстыя (дыяметрам да сямі см) і высокія (да сарака сантыметраў) свечы. Самая вялікая па памерах сімвалізавала галаву святой Варвары, дзве меншых памераў – яе рукі, ускінутыя да неба. Тры свячы – “рукі” і “галава” за год згаралі, іх маглі запальваць па меры неабходнасці ў любы час (іл. 1).

У дзень ушанавання святой Варвары (17 снежня) падзеі разгортваліся ў той хаце, у якой “Свяча” захоўвалася на працягу апошняга года. Жанчыны прыносілі воск, які разгравалі ў цёплай вадзе, а затым кожная з іх займалася дакладна акрэсленай справай. Адны сукалі свечы, другія рыхтавалі “вянок нявесты” (св. Варвара лічыцца нябеснай нявестай Хрыста), трэція ладзілі святочны строй (плацце). Асобна раскатвалі воск у форме бліна,



Іл. 1. Варвара



Іл. 2. Складзень

якімі затым “абгортвалі” свячу. Па колькасці “бліноў” можна было прыкладна падлічыць час існавання менавіта гэтай “Свячы”. У фінальнай частцы свячу-нявесту ўпрыгожвалі новым плаццем і вянком [9, с. 20–21].

У вёсцы Чарапы Шклоўскага раёна ўшаноўваецца свяча ў гонар святога Мікалая Цудатворцы (19–20 снежня). Тут другой важнай складовай часткай абрадавых арыбутаў быў вялікіх памераў складзень з трох абразоў, цэнтральную частку якога якраз і займаў абраз ушаноўваемага святога (іл. 2).

Да абраза святога Мікалая Цудатворцы па чарзе падыходзіў кожны з удзельнікаў гурта, тройчы хрысціўся (жанчыны яшчэ і цалавалі выяву святога), а затым пакрываў складзень “намёткай” – кавалкам аднакаляровай тканіны даўжынёй прыкладна каля двух метраў (палатно павінна было быць такіх памераў, каб хапіла на ўсю велічыню складзена). Праз некаторы час складзень быў падобны на хатку з рознакаляровым палатняным дахам.

Нас цікавіў далейшы лёс гэтых намітак. С.І. Яцкоўская патлумачыла: “Гэта ўжо хадзілі пакідае сабе, у том доме, у каторам ікона стаяла ўжо год. А ў том доме ўжо будуць новыя. Сколькі людзей, столькі і намётка. А са старых шыюць хто што: і кофточкі шыюць, і юбачкі шыюць, і навалачку, і платок могуць зрабіць. Калі спаць на падушцы з яе, то галава не будзець балець... А некаторыя і новыя платкіносяць у цэркву, вот павісіць там некалькі службаў, тады вазьму абгарну, каб галава не балела ў міне. Ён ратуе і ад гразы, галалобым не нада хадзіць, Божа сахрані, і мужчынам і жэншчынам, тады граза не ўдарыць” [9, с. 39].

Пасля той, хто прынёс ахвяру (намітку, грошы, цукеркі, яблыкі і т.п.), рабіў крок назад, прыпыняўся, і ўголос (каб усе чулі) дзякаваў св. Мікалаю за дапамогу і прасіў падтрымкі

ў сямейных і гаспадарчых справах на будучы год: *“Каб даў Божачка здароўя і хадзяіну і хазяйке, хто вешаіць, і нашым дзеткам, і родзічам, і нашай кумпаніі”*. Затым ён зноў тройчы хрысціўся і адыходзіў да пячы. Яго месца займаў наступны ўдзельнік згуртавання. Адна з прысутных жанчын завяршыла свае “дзякаванні” словамі: *“Святы Мікалай, памажы нам! Дай, Божачка, здароў хазяйке, каторая нас прыгласіла, і всем памагай. Міра на зямле нам!”* Другая прамовіла так: *“Каб жылі і наша гулянне не забывалі”* [9, с. 39].

І яшчэ адно вельмі важнае ўдакладненне. Кожны з удзельнікаў абраду прыходзіў у хату, у якой гасцявала “свяча” на працягу года, не з пустымі рукамі. Мужчыны і некаторыя жанчыны прынеслі з сабой па ядры жыта, якое ссыпалі ў мяшок.

Сучасныя ўдзельнікі згуртаванняў не маглі дакладна патлумачыць, хто і калі стаяў каля вытокаў утварэння гэтага “свячнага” саюза. Аднак было заўважана, што абрад у тым стане, які жыве і сёння, сфарміраваўся ў перадаенны час: *“...яшчэ калі жылі на хутарах”*. А далей, як правіла, у адну “Свячу” паядноўваліся тыя, чые сядзібы былі бліжэй: *“З хутара на хутар і насілі”*. І калі ўжо ў пасляваенны час перасяліліся ў вёску, то і склад гуртоўцаў застаўся той самы. Аб даўнасці ўзнікнення абраду “Свяча” ў в. Чарапы дакладных звестак няма, аднак, заслгоўваюць успаміны, якія фактычна сталі ўстойлівай формулай, паэтычным стэрэатыпам або нават фразеалагізмам, што адлюстравалі ўжо міфалагізаваную (у гэтым выпадку мы маем на ўвазе час, які выходзіць за межы не толькі жывых на сёння носьбітаў традыцыі, але і тых, хто непасрэдна перадаў ім гэтую інфармацыю) памяць людзей аб часе стварэння гэтага незвычайнага абрадавага феномену. К.Д. Ярмоленка (1923 г.н.), у якой адна з вясковых “Свячэй” знаходзілася на працягу апошняга года, адказала: *“Дзяды нашы гулялі, прадзяды, яшчэ прадзедадзей гэта было”*. А затым ўзгадала, што яе бабуля (трэцяе пакаленне), якая нарадзілася ў 1920 г. расказвала, што яшчэ яе бабуля (а тая нарадзілася напрыканцы 1870-х гадоў, гэта ўжо пятае пакаленне ў дачыненні да сённяшніх інфарматараў) у дзявоцкія гады не раз прысутнічала на “Свячы”. Такім чынам, можна меркаваць, што адно згуртаванне людзей вакол “Свячы” дакладна бярэ свой пачатак у канцы XIX ст. На гэты ход разважанняў наводзіць успамін адной з прысутных жанчын П.Я. Ярковай (1936 г.н.): *“Тата мой гуляў, мама гуляла, яны ўмерлі, цяпер мы гуляем. І мае дзеці гуляюць”* [7, с. 83].

Чаму мы лічым, што абрад “Свяча” надзелены статусам сустрэчы Новага года? Яшчэ

раз узгадаем канцэптэуальнае палажэнне М. Эліада: састарэлы час знішчаецца, а затым з першаснага некалі Хаосу ўтвараецца Космас, у тым ліку і ва ўстойліва існуючым соцыуме. Пераканаўчым фактам акта першастварэння якраз і з’яўляецца тварэнне гармоніі існавання Свету рукамі беларускіх жанчын-багінь. А функцыю канала сувязі з Часам Вечнасці выконваў чырвоны пояс, якім перавязалі Свячу-нявесту, прысутныя жанчыны павязалі на ім невялічкія кавалачкі сваіх паясоў, загадваючы пры гэтым самыя патаемныя жаданні.

Неабходна патлумачыць, чаму згаданая абрадавая практыка з’яўляецца ўнікальным варыянтам знітавання Часу Вечнасці і сакральнага часу самой абрадавай практыкі як надзейнага гаранта ўстойлівага існавання соцыума? Справа ў тым, што архетыпам міфалагічна Часу Вечнасці ў дадзеным выпадку з’яўляецца ёмістасць з зернем жыта. Вось ён Час Вечнасці апрадмечаны наяўнасцю Вечнага Жыцця ў выглядзе самога сімвала Жыцця – жыта, вакол якога завіхаюцца жанчыны-багіні або тыя міфічныя постаці-культурныя героі, якія некалі стаялі каля вытокаў нашага Роду. Год за годам абрадавы час абнаўляецца, але Час Вечнасці застаецца нязменным і недатыкальным у кантэксце актуалізуемага цырыманіялу.

Заклучэнне. Такім чынам, абрадавая практыка “Гулянне ў свячу” з’яўляецца адной з традыцыйных форм святкавання Новага года і да нашага часу захавала ў сабе архетыпічнае ўвасабленне Часу Вечнасці і магчымасць далучэння ўдзельнікаў абраду да яго таямніц падчас надання прафаннаму часу характару сакральнасці.

ЛІТАРАТУРА

1. Лозка, А.Ю. Феномен Новага года ў беларускім фальклоры / А.Ю. Лозка. – Мінск: БДПУ, 2004. – 165 с.
2. Фрэзер, Дж.Дж. Золотая ветвь: Исследования магии и религии / Дж.Дж. Фрэзер; пер. с англ. – М.: Политиздат, 1980. – 831 с.
3. Дюмезиль, Ж. Верховные боги индоевропейцев / Ж. Дюмезиль. – М.: Наука, 1986. – 234 с.
4. Элиаде, М. Избранные сочинения. Очерки сравнительного религиоведения / М. Элиаде; пер. с англ.; отв. ред. В.Я. Петрухин. – М.: Ладомир, 1999. – 488 с.
5. Зімовыя песні / уклад., сістэм. тэкстаў, уступ. арт. і камент. А.І. Гурскага; рэд. М.Я. Грынблат (Бел. нар. творчасць). – Мінск: Навука і тэхніка, 1975. – 736 с.
6. Замовы / уклад., сістэм. тэкстаў, уступ. арт. і камент. Г.А. Барташэвіч; рэдкал.: А.С. Фядосік (гал. рэд.) [і інш.] (Бел. нар. творчасць). – Мінск: Навука і тэхніка, 1992. – 597 с.
7. Чарадзейныя казкі: у 2 ч. / рэд. В.К. Бандарчык. – Мінск: Навука і тэхніка, 1978. – Ч. II. – 696 с.
8. Белова, О.В. Обет / О.В. Белова // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. / под общ. ред. Н.И. Толстого. – М.: Междун. отношения, 2004. – 704 с. – Т. 3: К (Круг) – П (Перепелка). – С. 446–448.
9. Катовіч, А.В. Мікольская “Свяча” – феномен абрадавай практыкі беларусаў (в. Чарапы Шклоўскага раёна Магілёўскай вобласці): навук. выданне / Аксана Катовіч, Янка Крук. – Мінск: Інбелкульт, 2013. – 93 с.

Паступіў у рэдакцыю 04.10.2019

Методическая подготовка будущего педагога-художника к проведению уроков по изобразительному искусству

Соколова Е.О.

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

Основной сферой деятельности педагога-художника является обучение и воспитание учащихся средствами изобразительного искусства. Поэтому подготовка студентов художественно-графического факультета к проведению уроков изобразительного искусства играет основополагающую роль в их педагогической деятельности.

Данная статья имеет цель подготовить студентов, будущих учителей изобразительного искусства к применению знаний, умений, навыков, полученных при изучении специальных дисциплин художественного профиля для самостоятельного проведения уроков в начальной школе.

В статье рассматриваются методические аспекты подготовки и проведения уроков изобразительного искусства, в частности анализ учебных программ, разработка теоретического материала к уроку и планирование художественно-творческой деятельности младших школьников. В заключении представлены методические рекомендации по разработке урока изобразительного искусства во 2-м классе общеобразовательной школы.

Ключевые слова: педагог-художник, уроки изобразительного искусства, нормативные документы, учебная программа, методические рекомендации, разработка урока.

(Искусство и культура. – 2019. – № 4(36). – С. 86–91)

Methodical Preparation of the Future Teacher-Artist to Conduct Lessons on the Visual Arts

Sokolova E.O.

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

The main field of activity of the teacher-artist is the training and education of students by means of fine arts. Therefore, the preparation of students of art and graphic faculty to conduct lessons of fine art plays a fundamental role in their educational activities.

This article has the goal to prepare students, future teachers of the fine arts to apply the knowledge and skills acquired in the study of special disciplines of the artistic profile for self-taught lessons in elementary school.

The article discusses the methodological aspects of the preparation and conduct of fine arts lessons, in particular the analysis of curricula, the development of theoretical material for the lesson and the planning of artistic and creative activities of younger students. In the conclusion, methodological recommendations are presented for the development of a lesson in the fine arts in the second grade of a secondary school.

Key words: teacher-artist, fine art lessons, regulatory documents, curriculum, guidelines, lesson development.

(Art and Cultur. – 2019. – № 4(36). – P. 86–91)

В настоящее время в типовом учебном плане общего среднего образования учебный предмет «Изобразительное искусство» является обязательным для изучения только в начальной школе [1]. Поэтому работа педагога-художника должна быть направлена

на развитие творческого потенциала личности младшего школьника с учетом его возрастных особенностей, которые имеют первостепенное значение в организации различных видов деятельности по изобразительному искусству.

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

Приоритетными целями художественно-эстетического образования в начальной школе выступают формирование духовно-нравственной культуры и раскрытие творческого потенциала личности учащегося. Развитие младшего школьника средствами искусства заключается в формировании понимания взаимоотношений человека и культуры, ориентированное на целостное восприятие, осмысление и творческое преобразование окружающей действительности и самого человека. Работа педагога-художника должна быть направлена на осознание учащимися ценности жизни, на укрепление интереса и доверия к людям, на формирование способности к сотрудничеству, ответственности и гражданской солидарности, нравственного самосознания, приобщения к традициям отечественной и зарубежной культуры.

Цель статьи – выявить основные направления работы будущего педагога-художника при подготовке и проведении урока изобразительного искусства.

Подготовка учителя к проведению урока изобразительного искусства. В своей педагогической деятельности учителя изобразительного искусства должны руководствоваться нормативными правовыми документами, в соответствии с которыми осуществляется образовательная и воспитательная задачи обучения. К ним относятся:

1. *Кодекс Республики Беларусь об образовании* [2].
2. *Инструктивно-методическое письмо* (национальный образовательный портал – adu.by).
3. *Образовательный стандарт* (национальный образовательный портал – adu.by).
4. *Учебная программа* (национальный образовательный портал – adu.by).

Документы, сопровождающие деятельность педагога при проведении уроков изобразительного искусства:

1. *Календарно-тематическое планирование*, которое составляется перед началом учебного года и утверждается на заседании учебно-методического объединения учреждения образования.
2. *План-конспект урока* составляется к каждому уроку и может быть представлен как в развернутом виде, так и в сокращенной форме, в зависимости от квалификационной категории педагога и его педагогического стажа.

Основным документом, с которого педагог начинает знакомство с тематикой занятий для дальнейшего планирования своей педагогической деятельности, является учебная программа. В соответствии с учебной программой уроки по изобразительному искусству включают

изучение следующих содержательных разделов: «*Эстетическое восприятие действительности и искусства*» (подразделы: «Эстетическое восприятие действительности», «Восприятие произведений искусства»), «Практическая художественно-творческая деятельность» (подразделы: «Освоение технологических особенностей художественных техник», «Изображение на плоскости», «Лепка», «Декоративно-прикладная деятельность и дизайн»).

При реализации содержания подраздела «Эстетическое восприятие действительности» особое внимание следует обращать на изучение объектов природы, окружающей действительности, формирований умений выражать свое отношение к природе, человеку, обществу. Важное значение имеет развитие навыков сравнения и сопоставления объектов природы, которые в дальнейшем помогут учащимся при анализе произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства, архитектурных сооружений. Особое внимание следует обращать на форму и цветовые сочетания объектов окружающей действительности, красоту природы в разное время года. Формирование умений анализировать форму и цветовые сочетания объектов природы можно осуществлять через видеозаписи, мультимедийные презентации. В процессе художественно-творческой деятельности младшие школьники должны научиться выражать эстетическое отношение к различным объектам действительности и передавать их в своих работах через изучение возможностей цвета, линий, объема, фактуры и т.д.

При реализации содержания подраздела «Восприятие произведений искусства» необходимо формировать представление учащихся о роли искусства в жизни человека и общества, об основах национального и мирового искусства, особенностях различных видов и жанров изобразительного искусства, их видовой и смысловой взаимосвязи, формировать умения анализировать произведения искусства, выявлять систему выразительных средств, высказывать суждения о художественных особенностях произведений.

В процессе реализации содержания раздела «Практическая художественно-творческая деятельность» необходимо создавать оптимальные условия для приобретения учащимися опыта творческой деятельности, развития художественных способностей учащихся в области цвето- и формообразования, освоения и передачи пространственных закономерностей (линейная и световоздушная перспектива), формирования навыков лепки, декоративно-прикладной деятельности, художественного

конструирования. На занятиях учащиеся должны ознакомиться с приемами работы с различными художественными материалами в разных художественных техниках. Большое значение при этом имеет наглядный показ учителем приемов работы с материалами и инструментами.

В соответствии с учебной программой практические работы реализуются в следующих видах художественной деятельности:

1. *Освоение технологических особенностей художественных техник* предусматривает овладение способами работы с различными живописными и графическими материалами (гуашевые и акварельные краски, цветные мелки, пастель, карандаши, тушь), а также ознакомление с техническими приемами работы с бумагой и природными материалами.

2. *Изображение на плоскости* включает рисование с натуры, по памяти, по представлению после непосредственных наблюдений или по воображению; а также выполнение сюжетных композиций на заданную тему.

3. *Декоративно-прикладная деятельность и дизайн* предполагает максимальное использование в образовательном процессе культурных национальных и региональных традиций; предусматривает опору на ценности, присущие национальной культуре; обеспечивает становление национально-культурной идентичности учащегося, формирование у него представлений о национальном образе мира. В данном подразделе предусматривается ознакомление с приемами декоративного обобщения формы объектов природы, видами орнамента, основными композиционными схемами построения произведений декоративно-прикладного характера, выполнение композиций из природного материала (листья, цветы, трава и т.п.) в технике «аппликация» и др.

Успех обучения изобразительному искусству во многом зависит от грамотной постановки целей урока, подбора содержания изучаемого материала. Особое внимание учитель должен уделять сфере эстетических и этических ценностей национальной культуры, эстетического освоения природного мира и предметно-пространственной среды окружающей человека.

При проведении урока изобразительного искусства в соответствии с возрастными особенностями учащихся начальных классов программный материал должен излагаться в доброжелательной, легко воспринимаемой форме. Вместе с тем он должен быть емким, доступным, дидактически построенным обучающим материалом, который будет полезен младшему школьнику при выполнении творческих заданий.

При выполнении учащимися практических заданий освоение учебных задач должно быть подчинено созданию художественного образа в соответствии с возрастными возможностями учащихся. Для достижения лучшего результата учителю необходимо умело подбирать соответствующие методы и приемы организации учебного процесса на уроке. Ключевым из них является объяснительно-иллюстративный метод организации восприятия и осмысления произведений искусства. Информацию желательно представлять в разных формах: зрительной, слуховой, речевой, осязательной. Объяснение нового материала должно побуждать ученика искать собственные варианты решения предложенной учителем художественной задачи и находить аргументы для обоснования выбранного решения.

Задания должны быть посильными для учащихся. Изобразительная деятельность должна доставлять радость учащимся. Поэтому при выполнении творческих практических работ важна эмоциональная атмосфера, располагающая к взаимодействию, отклику на визуальную информацию, стимулирующая воображение, образы памяти, творческий поиск. В связи с этим учащимся можно предложить послушать музыкальное произведение, просмотреть видеофрагмент, которые способны вызвать эмоциональные переживания, стимулирующие создание образов.

Высокий уровень мотивации может обеспечить включение в занятия загадок, ребусов, игровых технологий, которые призваны способствовать благоприятному эмоциональному состоянию учащихся, развивать образное и логическое мышление, наблюдательность, ассоциации, различные виды памяти, в том числе зрительную, что является эффективным средством усвоения знаний, умений и навыков.

Уроки изобразительного искусства должны быть построены таким образом, чтобы они вызвали интерес у школьников к изобразительной деятельности. Важными условиями такой работы должны стать:

а) наличие эстетически привлекательного реквизита (для рисования с натуры);

б) качественных наглядных пособий (репродукции с картин художников, таблицы, рисунки учащихся).

Программой не предусмотрено домашнее задание, но может быть предложена заготовка подготовительного материала для работы на следующем уроке, наблюдение за определенными объектами или явлениями, подбор репродукционного материала, подготовка сообщения о творчестве понравившегося художника или отдельном произведении искусства, о

посещении художественного музея или выставки. Все это погружает детей в атмосферу творчества и позволяет перенести ее в домашнюю среду, продолжая создавать образы по своему желанию. В этой связи важно обозначить вектор их творческих поисков, помочь в выборе источников вдохновения. Подобного рода внеурочную деятельность необходимо всячески поощрять и стимулировать.

При проведении уроков изобразительного искусства целесообразно чередовать индивидуальные и коллективные формы работы, что позволяет учить ребенка познанию себя и умения сотрудничать, понимать других и согласовывать свои действия. Совместная художественная деятельность приносит много радости учащимся, а при умелой организации занятия она становится залогом успеха, где решаются многие обучающие, развивающие и воспитательные задачи.

Успех обучения на уроке зависит также и от индивидуального подхода учителя. Основная задача педагога при проведении урока изобразительного искусства – создание творческой обстановки, в которой происходит самореализация личности каждого ученика. Педагог-художник должен помнить о том, как важно на каждом занятии создавать атмосферу свободы творчества для школьника. В то же время необходимо воспитывать у учащихся стремление доводить работу до конца и добиваться положительного результата. Очень важно подчеркнуть практическую значимость выполненных работ, которые могут стать хорошим украшением интерьера или подарком для друзей и близких.

При подведении итога урока педагогу для определения уровня усвоения теоретических знаний и художественных навыков необходимо разработать критерии оценки работ учащихся при анализе их самостоятельных творческих работ.

В соответствии с инструктивно-методическим письмом Министерства образования Республики Беларусь с 2014–2015 уч. года на уроках изобразительного искусства обучение осуществляется без выставления отметок. В течение всего периода безотметочного обучения учителю необходимо целенаправленно работать над формированием у учащихся навыков самооценки результатов учебной деятельности. Для осуществления контроля и оценки результатов учебной деятельности учителю необходимо разработать критерии оценивания практических работ учащихся. Преимущество критериев оценки зависит от *учебной задачи урока*. При этом учитывается правильность выполнения и объем выполненного задания. Основные критерии, по которым могут

оцениваться практические работы учащихся, следующие:

- композиционное решение (грамотное размещение объектов на формате, целостность и уравновешенность рисунка, согласованность объектов изображения);
- передача пространства (соблюдение законов линейной перспективы: правильное расположение ближних и дальних объектов изображения на формате, уменьшение объектов при их удалении);
- работа над формой (грамотно определены пропорциональные отношения объекта, переданы характерные особенности формы изображаемого объекта);
- конструктивное построение (выявлена геометрическая основа формы, передана конструкция изображаемого объекта);
- работа над объемом (грамотная передача объема изображаемого объекта посредством светотеневой моделировки формы);
- работа с цветом (гармоничное сочетание цветов, передача настроения и эмоционального состояния объектов изображения с помощью цвета);
- владение техническими приемами графических и живописных техник;
- создание выразительного художественного образа;
- оригинальность композиции;
- самостоятельность при выполнении работы.

Оценивание работ учащихся – это оценка их способности решать учебно-познавательные и учебно-практические задачи, определяемые планируемыми результатами учебно-воспитательного процесса на уроке изобразительного искусства.

Методические рекомендации по проведению урока изобразительного искусства во 2-м классе на тему «Красота природы в разное время года». Раздел в программе «Эстетическое восприятие действительности и искусства» (подразделы: «Эстетическое восприятие действительности», «Восприятие произведений искусства»).

Цели урока:

- развитие умений видеть и передавать красоту окружающей действительности с помощью цвета;
- развитие способностей эстетического восприятия и оценки произведений искусства национальной и мировой художественной культуры;
- формирование у учащихся эмоционально-чувственных впечатлений и эстетических переживаний;
- накопление у учащихся зрительных впечатлений, развитие способности

замечать прекрасное и особенное в привычном окружении;

– воспитание бережного отношения к окружающей природе и произведениям искусства.

Задачи урока:

– знакомство с особенностями передачи различного состояния природы с помощью цвета;

– выполнение композиции «Воспоминание о лете».

Зрительный ряд: фотографии с изображением природы в различное время года, суток, состояния природы; репродукции картин художников В. Бялыницкого-Бирули, В. Данилова, А. Рылова, Н. Крымова, А. Пластина, П. Масленникова, Л. Щемелева и др.

К данному уроку учитель может подготовить презентацию, в которой можно отразить основные этапы урока. Презентация поможет расширить наглядный материал, данный в учебном пособии.

Вступительная беседа

Данная тема является вводной для учащихся 2-го класса, поэтому на этом уроке следует вспомнить знания, которые учащиеся получили в 1-м классе, а именно напомнить основные правила изображения объектов природы на плоскости листа.

Проведение занятия можно начать с экскурсии на природу (по возможности). Непосредственное восприятие объектов природы дает неисчерпаемый запас красоты линий, форм, красок, что помогает школьникам осваивать и оценивать красоту природы родного края.

При изучении темы «Красота природы в разное время года» учителю необходимо акцентировать внимание учащихся на красоте окружающей природы, ее цветовых сочетаниях в различное время года. С помощью наводящих вопросов можно активизировать мышление школьников и затронуть их эмоционально-чувственную сферу. Например, рассмотрите и определите, какое время года показано на рис. 1, 2 (фотомаериал по выбору учителя). Каких цветов больше? Какие чувства вызывает у вас зима, а какие весна? Какая ваша любимая пора года?

Рассмотрите рис. 3, 4. Какое время года показано на каждой из них? Почему вы так думаете? Какие цвета преобладают летом, а какие осенью?

Далее можно предложить учащимся вспомнить и рассказать, как меняется состояние природы в зависимости от поры года, погоды, времени суток? Целесообразно будет вспомнить природные явления и назвать, каким цветом можно изобразить грозу, метель, листопад, туман и т.д.

Для активизации эмоционально-чувственных образов целесообразно прочитать стихи или прозу, изображающую красоту природы в различное время года.

Знакомство с творчеством художников и особенностями передачи состояния природы в конкретное время года следует начинать с белорусских художников, так как именно в произведениях отечественных художников можно наблюдать красоту природы, близкую белорусским школьникам. При анализе художественных произведений следует обратить внимание учащихся на то, какие цвета и их оттенки используют художники в своих работах при изображении определенного времени года. Ученики могут рассказать, какое состояние погоды изобразил каждый художник. Например, можно предложить рассмотреть иллюстрации и ответить, как художники передают красоту природы в разное время года (рис. 5–8). Какие чувства они передают в картинах? Учащиеся могут назвать оттенки цвета, характерные для лета, осени, весны, зимы.

При выборе иллюстративного материала следует учитывать особенности восприятия учащихся данного возраста и вариативность изображения природы в разное время года и при различном состоянии погоды.

Дополнительный материал для учителя

С раннего возраста в освоении ребенком окружающей действительности природа занимает одно из первых мест. Это находит выражение в стремлении общаться с объектами природы, с ее растительным и животным миром. В школьном возрасте происходит дальнейшее накопление представлений о красоте окружающей действительности.

Переживание красоты и выразительности природы на основе активизирования эмоционально-чувственных сторон личности предполагает включение детей в непосредственно-чувственный контакт с природой, в процессе которого школьники учатся воспринимать и передавать эстетический образ природы и его цветовые отношения.

Необходимость развивать у школьников эстетическую восприимчивость к разнообразным ее ценностям, отмечают многие педагоги. Поэтому необходимо призывать эстетически осваивать не только красивые, но и малоинтересные для детей предметы и явления природы. В связи с этим нужно направлять внимание детей на восприятие красоты строения и цветовой окраски растений, животных, насекомых, на «прелесть» цветовых сочетаний оттенков в зелени, в небе, в воде. В беседе с детьми о красоте природы важно обращать внимание и на те детали, которые, на первый взгляд, мало

интересны для них, так как эстетическое освоение природы в раннем детстве играет особенно важную роль в развитии у учащихся способности воспринимать прекрасное в природе.

Использование в процессе эстетического освоения школьниками природы литературного материала, который воздействует на ребенка своими образами, эмоциональным строем, языком, способствует формированию представлений о красоте окружающей действительности.

Г.С. Федьков отмечает, что «восприятие школьниками красоты природы, эстетическая практическая деятельность должны быть направлены:

- на развитие у них способности переживать природно-прекрасное;
- эстетический анализ предметов и явлений природы;
- развитие умений применять полученные эстетические впечатления в практической художественной и других видах деятельности» [3, с. 30].

Эстетическое восприятие и познание окружающей действительности предусматривает активизацию логически-мыслительных процессов и накопление учащимися эстетических представлений о природе, красоте и выразительности предметов и явлений.

Художественно-творческая деятельность учащихся

Для закрепления пройденного теоретического материала и активизации творческой деятельности следует представить наглядный материал с изображением разного времени года. Обратит внимание на разнообразие оттенков цвета (рис. 9). Учащимся нужно определить, к какому времени года относится каждая группа иллюстраций, назвать цвета, которые характеризуют лето, осень, весну, зиму.

Выполнение композиции «Воспоминание о лете» следует начинать с выбора сюжета. Каждый ученик должен подумать, что он будет изображать и какие цвета будет использовать. Учащиеся должны вспомнить, какие наиболее яркие впечатления у них остались о лете, подумать, как они смогут это изобразить, какие цвета наиболее подходят для отображения их впечатлений о лете.

О выборе сюжета и цветовых сочетаниях в своей работе можно опросить нескольких учеников или провести индивидуальную беседу.

При выполнении практической работы за учениками следует оставить право выбора техники исполнения и материалов (акварель, гуашь, цветные карандаши, фломастеры и др.).

На начальном этапе выполнения композиции следует напомнить учащимся

о размещении объектов композиции на листе бумаги. Далее учителю необходимо акцентировать внимание учащихся на выборе цветовых сочетаний, характерных лету.

В процессе выполнения практической работы учитель должен осуществлять фронтальную и индивидуальную помощь учащимся.

Итоги урока. Рефлексия

Основным критерием оценивания работ является выполнение учебной задачи урока – передача эмоционально-чувственных впечатлений и эстетических переживаний различного состояния природы с помощью цвета.

Критериями оценивания работ могут быть следующие:

- оригинальность композиции;
- грамотное сочетание цветов в соответствии с эмоционально-чувственным состоянием образа;
- выразительность рисунка.

При подведении итогов занятия для проверки уровня овладения изученным материалом целесообразно задать следующие вопросы:

– какими цветами можно изобразить весну, зиму, лето, осень?

– какое время года в произведениях художников вам запомнилось больше всего? Почему?

– какие природные явления вы бы хотели изобразить? Какими цветами вы бы их нарисовали?

В качестве дополнительного самостоятельного задания можно предложить учащимся понаблюдать природу и природные явления в разное время года, суток, в разную погоду и рассказать о своих впечатлениях на следующем уроке.

Заключение. Уроки искусства раскрывают внутренний мир школьника. Умело спланированный урок позволяет учащимся не только овладеть художественно-практическими умениями и навыками, но и обрести способность видеть и наблюдать красоту и разнообразие окружающего мира. Такие умения формируют их мировоззрение и самоопределение, помогают в обретении самостоятельных устремлений в эстетическом освоении окружающей действительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Типовой учебный план общего среднего образования на 2019/2020 учебный год [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://adu.by/ru/homepage/obrazovatelnyj-protses-2019-2020-uchebnyj-god/obshchee-srednee-obrazovanie.html>. – Дата доступа: 01.07.2019.
2. Кодекс Республики Беларусь об образовании [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.pravo.by/document/?guid=3871&p0=hk1100243. – Дата доступа: 01.07.2019.
3. Федьков, Г.С. Теория и методика обучения изобразительному искусству: учеб. пособие / Г.С. Федьков. – Минск: РИВШ, 2015. – 226 с.

Поступила в редакцию 12.07.2019.

Формирование социокультурной мобильности студенческой молодежи в процессе волонтерской деятельности

Кириченко А.Г.

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

В статье представлено обоснование актуальности и значимости проблемы формирования социокультурной мобильности как интегрированного качества студенческой молодежи, что обусловлено современными потребностями социального прогнозирования, а также задачами социального воздействия на процессы, происходящие в духовной сфере общества. Проведен подробный теоретический анализ понятия «социокультурная мобильность». Представлена структура социокультурной мобильности как интегративной характеристики личности студента. Перечислены основные направления деятельности волонтерских организаций, которые в Республике Беларусь наиболее развиты и перспективны. Выделены их содержания и особенности. Указывается, что существенным потенциалом в формировании социокультурной мобильности студенческой молодежи является волонтерская деятельность. Данный процесс включает студентов в систему общественных отношений, формирует активную жизненную позицию, а также повышает уровень социальной ответственности.

Ключевые слова: социокультурная мобильность, студенческая молодежь, волонтерская деятельность, волонтерство.

(Искусство и культура. – 2019. – № 4(36). – С. 92–95)

Shaping Students' Social and Cultural Mobility in the Process of Volunteer Work

Kirichenko A.G.

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

The paper presents the substantiation of the relevance and significance of the social and cultural mobility development problem as an integral virtue of students, which is conditioned by the modern needs of social forecasting, as well as by the goals of social impact on the processes taking place in the spiritual sphere of the society. A comprehensive theoretical analysis of the social and cultural mobility concept is carried out. The structure of social and cultural mobility as an integral characteristic of a student's personality is presented. The main activity areas of the most developed and promising volunteer organizations in the Republic of Belarus are listed. The content and peculiarities of these activities are singled out. It is argued that voluntary service has a significant potential in the development of youth social and cultural mobility, the process whereof allows to include participants into the system of public relations and to shape both an active life position and a high level of social responsibility.

Key words: social and cultural mobility, students, volunteering.

(Art and Cultur. – 2019. – № 4(36). – P. 92–95)

Известный античный фразеологизм *все течет, все меняется* указывает на объективный процесс постоянных и неизбежных перемен в жизни человека и общества. Действительно, неотделимым свойством социального бытия на протяжении всей истории существования человечества является его социокультурная динамика, отражающая как позитивные, так и негативные проявления различных социальных процессов. Последние два десятилетия приходится

констатировать серьезные кризисные явления современной техногенной цивилизации, наполненные драматизмом и болью за судьбы человечества. Маневренность внутреннего мира участников социального процесса тесно взаимодействует с объективными изменениями социального бытия, что выступает составной частью социокультурной динамики.

Сегодня истинным становится тот факт, что за последнее двадцатилетие современной

Адрес для корреспонденции: kafpedsd@buk.by – А.Г. Кириченко

эпохи наступил момент новой парадигмы человеческого самосознания в совокупности с ценностными ориентациями, идеологическими взглядами и методами мышления.

Вопросы, касающиеся основного содержания, а также функций внутреннего мира участников социального процесса помогут решить анализ проблемы *социокультурной мобильности личности*.

Следует отметить, что в современной литературе нашли отражение лишь отдельные аспекты проблемы социокультурной мобильности. Так, в работах Г.Г. Дилигенского, Б.А. Грушина, А.К. Уледова раскрываются вопросы изменчивости, динамики свойств массового сознания: психический склад, настроение, социальные чувства и т.д.

Значимый вклад в исследование данной проблемы внесли такие зарубежные ученые, как З. Гидденс, Н. Смелзер, Д. Бартоломью, П. Блау, С.М. Липсет, Р. Бендикс, а также российские – И.В. Василенко, Ф.Р. Филиппов, М.Н. Руткевич, Н.А. Аитов, Б.Ц. Урланис, В.И. Лукина.

Так, социально-философский анализ проблемы социокультурной мобильности, принятый И.В. Василенко, позволил в качестве ее основных структурных компонентов выделить следующие: *ценностные ориентации, способы практического мышления, идеологические установки* [1].

Целью исследования является теоретическое обоснование и организационно-методическое обеспечение процесса формирования социокультурной мобильности студенческой молодежи в процессе волонтерской деятельности.

Социокультурная мобильность. Смена ценностных ориентаций, присущих современной эпохе – «эпохи глобализации» – определяет человеку новые условия, в соответствии с которыми необходимо обладать комплексом высококачественных характеристик, позволяющих человеку осознанно и свободно варьировать внутри определенного социокультурного пространства.

К таким характеристикам относятся:

- способность беспрепятственно адаптироваться к происходящим социокультурным изменениям;
- умение оперативно принимать социально значимые решения и активно действовать в поставленных условиях;
- способность в налаживании гармоничных взаимоотношений с различными категориями людей;
- самостоятельность и инициативность в реализации поставленных целей и задач.

По утверждению российских социологов О.В. Проскуры и И.Ю. Герасимчука, «социо-

культурная мобильность представляет собой особый творческий процесс, так как во время деятельности человека происходит создание новых ценностей, построение нового общества и новых отношений. Подвижность внутренних состояний социальных субъектов и есть социокультурная мобильность, которая, прежде всего, проявляется в субъективной стороне активности личности и является неотъемлемым, самым динамичным элементом социального процесса» [2].

Следует особо отметить, что формирование социокультурной мобильности, которая реализуется в социокультурном пространстве общества, является одним из результатов социокультурного становления студенческой молодежи.

По мнению ряда ученых (Э.Ф. Зеер, Л.П. Меркулова, А.И. Ныриков, Л.Н. Солодовченко, Э.Э. Сыманюк и др.), «формирование социокультурной мобильности студенческой молодежи направлено на развитие таких социально-личностных качеств, как:

- владение культурой своей страны и принятие культуры мира;
- готовность к межличностному и межкультурному взаимодействию;
- способность самостоятельно переносить знания, умения и навыки в новый контекст.

Реализация данных качеств становится возможной в процессе образования, в формате компетентностного подхода, который, согласно А.И. Нырикова, в настоящее время трансформируется в новую образовательную парадигму» [3].

Действительно, те требования, которые выставляют сегодня работодатели и сама система высшего образования призывают будущих специалистов любой профессии приспособляться к динамично меняющейся социально-экономической и экологической среде. Следовательно, еще будучи студентом, молодому человеку необходимо научиться оперативно переключаться с одного вида деятельности на другой, совмещать различные трудовые функции, стремиться к постоянному обновлению получаемых знаний, а также развивать социально-значимые качества.

Перечисленные выше качества направлены на проявление способности и готовности обучающегося к социокультурной мобильности.

В нашем исследовании мы определяем *социокультурную мобильность* как интегративное качество личности, объединяющее в себе осознанную потребность и мотивацию в самосовершенствовании, а также активность в совершении эффективных действий по преобразованию окружающей среды в соответствии с потребностями и стратегическими интересами белорусского общества.

В ходе исследования нами использовался ряд диагностических технологий по выявлению уровня представленности основных компонентов социокультурной мобильности:

– *эмоционально-ценностный компонент* (чувствительность студентов к общегосударственным, национальным и социальным ценностям, сформированным человечеством и включенным в современный образовательный процесс);

– *мотивационно-потребностный компонент* (осознанная потребность в проявлении социальной активности, самосовершенствовании, повышении своего культурного уровня);

– *гносеологический компонент* (совокупность интеллектуального и нравственного фонда личности, способность получать информацию о мире в целом, а также владение научными методами исследования в частности);

– *праксиологический компонент* (умения и навыки эффективных действий при ситуационных социокультурных изменениях, а также потенциальная поведенческая реакция).

Социокультурная мобильность в процессе волонтерской деятельности. В ходе нашего исследования было выявлено, что принимая участие в волонтерской деятельности, студенческая молодежь становится частью системы общественных отношений, повышает уровень социальной ответственности, а также формирует активную жизненную позицию. Следовательно, мы считаем, что именно волонтерская деятельность является существенным потенциалом в формировании социокультурной мобильности студенческой молодежи.

Необходимо подчеркнуть, что «во Всемирной Декларации Добровольчества, принятой в январе 2001 года, отмечено, что добровольчество (волонтерство) – это фундамент гражданского общества. Оно привносит в жизнь человека потребность в мире, свободе, безопасности, справедливости. Также указывается на то, что добровольчество – это особый способ сохранения и укрепления человеческих ценностей, реализации прав и обязанностей граждан, личностного роста через осознание человеческого потенциала» [4].

Принимая участие в благотворительных проектах, у студентов-волонтеров есть уникальная возможность совершенствовать коммуникативные навыки, налаживать партнерские отношения, знакомиться с новыми людьми. Порой, при организации даже маленькой благотворительной акции, выпадает случай вести переговоры с директорами крупных компаний, стать свидетелем рабочего процесса, что способствует приобретению профессиональных

компетенций. Зачастую, тот опыт и знания, которые получают студенты во время волонтерской деятельности, помогают им сформировать представление о своей будущей профессии за рамками учебной программы.

По справедливому утверждению В.Д. Герасимова, «опыт, приобретаемый в волонтерской деятельности, ложится в основу той позиции, которую будет занимать человек в течение всей последующей жизни» [5].

Направления волонтерства. Перед студентами часто стоит выбор направления волонтерства. В нашей статье мы выделим основные направления деятельности волонтерских организаций, которые в Республике Беларусь наиболее развиты и перспективны и куда студент-волонтер может прийти.

Одно из самых популярных, это *социальное волонтерство* – исторически сложившееся направление, в процессе которой идет работа с социально-незащищенной категорией людей: дети-сироты, люди, с ограниченными возможностями, одинокие ветераны и пожилые люди. Когда человека посещает мысль стать волонтером, как правило, он думает о подобном социальном аспекте.

Второе в рейтинге популярности направление – это *спортивное волонтерство*. Благодаря тому, что в Беларуси регулярно проходят чемпионаты по разным видам спорта, например, участие в подготовке и проведении II Европейских игр 2019, можно сказать, что спортивное волонтерство – самостоятельное направление. Принимая участие в спортивном волонтерстве, студенту важно обладать особыми компетенциями, например, знание иностранного языка, поскольку зачастую крупные спортивные события предполагают участие разных стран в соревнованиях; знание специфики определенного вида спорта; толерантность, открытость к миру, желание общаться с разными людьми.

Культурное волонтерство. Его отделение в качестве особого направления связано с тем, что 2013 год в Республике Беларусь был Годом книги, а 2016 год – Годом культуры. Следовательно, появилось много событий, связанных с искусством, культурой и кинематографом. Соответственно, сами площадки – музеи, библиотеки, парки стали нуждаться в волонтерах, способных оказать им очень большую помощь.

Еще одно узнаваемое направление – *экологическое волонтерство*. Следует отметить, что в этом направлении, мы говорим не только о сохранении природы в классическом ее понимании, но еще и о защите флоры и фауны. Также важный момент – это экология

мегаполиса. Особенно это актуально для крупных городов.

Классическим направлением волонтерства можно считать *донорство*. Очень многие хотят стать донорами и становятся ими.

Событийное волонтерство – это помощь в организации масштабных мероприятий (концерты, фестивали, форумы, конференции, дни города и т.д.) Подобного рода деятельность привлекает тех людей, которые заинтересованы в дальнейшем быть причастными к индустрии организации различных мероприятий. Приятным бонусом в данном направлении волонтерства является возможность стать свидетелем всего организационного процесса.

О *корпоративном волонтерстве* сегодня тоже принято говорить как об отдельном блоке. Все чаще крупные компании при выборе формата корпоративного мероприятия отдают предпочтение социальному мероприятию. Это очень важный блок с точки зрения популяризации волонтерского движения в целом, поддержки благотворительных фондов. И для сотрудников компании важно понимать, что они не только делают свою работу, но и выполняют некую важную социальную функцию.

Волонтеры общественной безопасности – узкое, уникальное направление. Это те люди, которые спонтанно могут оказать первую медицинскую помощь, принять участие в сборе гуманитарной помощи, принять участие в поисках пропавших без вести людей.

Еще одно новое, узкое направление в волонтерстве – это *медиа-волонтерство*. Как правило, это фотографы, журналисты, люди, популярные в социальных сетях, дизайнеры. Используя свои связи, контакты и весомое количество подписчиков в социальных сетях, они оповещают о той или иной акции. Таким образом, они колоссально помогают, не подопечным напрямую, а именно организаторам волонтерской деятельности – волонтерским центрам, благотворительным фондам, добровольческим волонтерским движениям.

Практически в каждом учреждении высшего образования действует волонтерская организация, в структуру которой входят вышеперечисленные направления волонтерства. Студент, чья душа лежит к добрым намерениям, в праве сделать выбор в каком из направлений он будет максимально полезен. Однако стоит отметить, что современная молодежь сегодня достаточно активна и при желании может успевать справляться с множеством поставленных задач. Следовательно, по мере реализации проектов того или иного направления волонтерства, студент-волонтер может принимать участие в нескольких, а то и более

проектах. В данном процессе и констатируется формирование социокультурной мобильности студенческой молодежи.

Заключение. В настоящее время содержание деятельности студенческих волонтерских центров существенно расширяется. Если раньше волонтеры в основном оказывали физическую помощь тем, кто в ней нуждается, то сегодня миссия волонтера имеет более глубокий смысл. Волонтер – это личность, внутренний мир которой наполнен чистым разумом, добрыми намерениями и высоким интеллектом.

Фундаментом процесса формирования социокультурной мобильности студенческой молодежи в процессе волонтерской деятельности является инициатива и самостоятельность ее участников: каждый участник выступает не только как объект, но и как субъект воспитания и деятельности. Практика исследования показывает, что студент, который активно принимал участие в социально-значимой деятельности и достиг определенных целей, в будущей профессиональной жизни не будет уходить от ответственности, сможет работать в команде и, что немаловажно, занимать лидерскую позицию.

Таким образом, растущий интерес к формированию социокультурной мобильности студенческой молодежи закономерен и обоснован, поскольку современное общество знаний – мобильное общество. Формирование социокультурной мобильности студенческой молодежи в условиях активно реализуемой волонтерской деятельности позволяет молодым людям развивать способность к адаптации к современным условиям проживания в поликультурном обществе, преодолевать возможные трудности, возникающие в процессе контакта с иной социокультурной средой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Василенко, И.В. Социокультурная мобильность как философская проблема: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11 / И.В. Василенко; Волгоград. гос. техн. ун-т. – Волгоград, 1996. – 21 с.
2. Проскура, О.В., Понятие мобильности. Виды мобильности. Академическая мобильность / О.В. Проскура, И.Ю. Герасимчук // Вестник Челяб. гос. ун-та. – № 13 (342). – 2014. Образование и здравоохранение. Вып. 4. – С. 94–98.
3. Ныриков, А.И. Модель формирования социокультурной мобильности обучающихся в общеобразовательной школе / А.И. Ныриков, Л.Н. Солодовченко // Вестн. Воронеж. гос. техн. ун-та. – 2013. – Т. 9. – № 3.2. – С. 92–94.
4. Всемирная декларация добровольчества [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://volonte.ru/2008/12/19/>. – Дата доступа 16.01.2019.
5. Герасимова, В.Д. Волонтерство как фактор развития социальной компетенции студентов вуза / В.Д. Герасимова, И.В. Кузьменко // Успехи современного естествознания. – 2013. – № 10. – С. 174–175. – Режим доступа: <http://www.natural-sciences.ru/ru/article/view?id=33055>. – Дата доступа: 27.01.2019.

Поступила в редакцию 28.03.2019

Модель формирования ценностного отношения девушек к семье в условиях социально-культурного партнерства

Сёмкина И.А.

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

Создание, сохранение и укрепление семьи является одной из самых важных социальных, медико-биологических, экономических и политических задач, стоящих перед современным обществом. Значительное влияние на формирование ценности семьи оказывают неблагоприятные факторы, деформация ценностей у подрастающего поколения, пропаганда лжеценностей в глобальной сети Интернет, потеря исконно белорусских традиций семьи. Сегодня для создания развивающей среды, способствующей совершенствованию воспитательного пространства личности, необходимо сотрудничество и взаимодействие учреждения образования с другими социокультурными объектами.

Педагогический аспект социально-культурной деятельности позволяет говорить о технологии моделирования структуры и содержания разрабатываемой нами методики и утверждать, что социально-культурное партнерство является феноменом общественной жизни, основанным на современном видении педагогических принципов сотрудничества и партнерства в образовании и в социокультурной сфере, обеспечивая формирование нравственно зрелой личности, способной самостоятельно делать свой выбор в сфере брачно-семейных отношений.

Ключевые слова: ценностное отношение к семье, девушки-учащиеся колледжей, социально-культурная деятельность, социально-культурное партнерство.

(Искусство и культура. – 2019. – № 4(36). – С. 96–101)

A Model of Shaping Girls' Value Attitude to the Family in the Conditions of Social and Cultural Partnership

Siomkina I.A.

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

Family building, preservation and strengthening is one of the most important social, medical and biological, economic and political tasks that the contemporary society faces. A considerable impact on shaping family values is caused by unfavorable factors, adolescents' value distortion, false value propaganda in the global Internet, the loss of real Belarusian family values. To create the development environment which promotes improvement of the personality education space the cooperation and interaction of educational establishments with other social and cultural institutions is necessary.

The pedagogical aspect of the social and cultural activity makes it possible to speak about the technology of modeling the structure and the contents of the methods, which we are developing, and to state that social and cultural partnership is a public life phenomenon based on the contemporary vision of pedagogical principles of cooperation and partnership in education and in the social and cultural sphere by promoting shaping a morally mature personality which is able to make an independent choice in the sphere of matrimonial relations.

Key words: value attitude to the family, female college students, social and cultural activity, social and cultural partnership.

(Art and Cultur. – 2019. – № 4(36). – P. 96–101)

Ценностное отношения к семье имеет общечеловеческую значимость. Оно в той или иной форме принимается и осмысливается всеми людьми и существует в тесной

связи с другими ценностными установками личности, пронизывая все виды отношений, обогащая их и придавая деятельности людей эмоциональную окраску, гуманитарный

Адрес для корреспонденции: IrinaSiomkina@yandex.ru – И.А. Сёмкина

и гуманистический смыслы. По своей ценностной сущности семья выступает благом, отвечая потребностям и интересам людей [1]. В этом ключе – это мотивационная структура личности, побуждающая к предметному воплощению общественно ценных идеалов в поведении и деятельности человека.

К сожалению, в современном обществе смещается роль и ценность женщины как матери, как «хранительницы семейного очага». Однако возможно изменить ситуацию посредством повышения качества единого культурного и информационного пространства путем создания социально-культурного партнерства.

Цель данной статьи – разработка и обоснование модели формирования ценностного отношения девушек-учащихся колледжей к семье в условиях социально-культурного партнерства.

С позиции нашего исследования *ценностное отношение* к семье – это интегративная совокупность динамических свойств личности, которая включает в себя не только актуальную (внешнюю), проявляющуюся в деятельности позицию личности по отношению к семье (сопричастность к семье, роду, предкам, знание и трансляция истории своей семьи, обычаев и традиций своего рода), но и потенциальную (внутреннюю) – потребности, интересы, посредством которых происходит оценивание и выявление значимости семьи для личности и общества.

Сегодня для создания развивающей среды, способствующей совершенствованию воспитательного пространства личности, необходимо сотрудничество и взаимодействие учреждения образования с другими социокультурными объектами. Досуг девушек-учащихся колледжа при низкой культуре его организации не только не приносит ожидаемого положительного результата, но даже оказывает отрицательное влияние. С одной стороны, имея возможность выбора занятий по душе, учащаяся молодежь часто не готова к осознанному выбору видов деятельности на досуге, способствующих полноценному формированию личности. С другой – стремясь к самостоятельности и оригинальности в выборе досуга, молодые люди, тем не менее, ограничены определенным кругом социальных ролей, статусом учащегося.

В связи с этим возникла необходимость в создании модели формирования ценностного отношения девушек-учащихся колледжей к семье в условиях социокультурного партнерства.

В справочной литературе модель рассматривается как «образ (в том числе условный

или мысленный, изображение, описание, схема, чертеж, план и т.п.), или прообраз (образец) какого-либо объекта или системы объектов («оригинала» данной модели), используемый при определенных условиях в качестве их «заместителя» или «представителя» [2, с. 399]. В общем виде модель выделяет необходимые для исследователя стороны объекта, отражая признаки, факты, связи, отношения в определенной области знания в виде простой и наглядной формы, удобной и доступной для анализа и выводов. Современная наука определяет моделирование как научный метод исследования различных объектов путем построения моделей, которые сохраняют основные, выделенные особенности объекта исследования [3, с. 174].

Главным основанием моделирования процесса формирования ценностного отношения девушек к семье выступает социальный заказ общества на наличие ориентиров в брачно-семейной сфере, с ориентацией на построение супружеских, родительских и родственных отношений, повышение уровня интереса к истории семьи, обычаям и традициям своего рода, укрепление готовности к созданию собственной семьи. Также одним из оснований разработки модели является совершенствование деятельности социально-культурных учреждений в условиях партнерских отношений, направленных на формирование ценностного отношения к семье.

Практическая целесообразность моделирования процесса формирования ценностного отношения девушек к семье в условиях социально-культурного партнерства обусловлена тем, что она воспроизводит все признаки указанного процесса в соответствии с поставленной целью; способна прогнозировать сам процесс формирования ценностного отношения к семье в определенных обстоятельствах; допускает опытно-экспериментальную проверку процесса; предусматривает переход от модельной информации к информации о самом процессе формирования ценностного отношения девушек к семье. Ее графическая интерпретация представлена на рис. 1.

Педагогическая модель формирования ценностного отношения девушек-учащихся колледжа к семье в условиях социально-культурного партнерства основана на целостности, завершенности, согласованности, взаимообусловленности и взаимоподчинении составляющих ее аспектов. Данная модель интегрирует в себе взаимосвязанные блоки:

– ориентационный (цель, закономерности, принципы, функции);

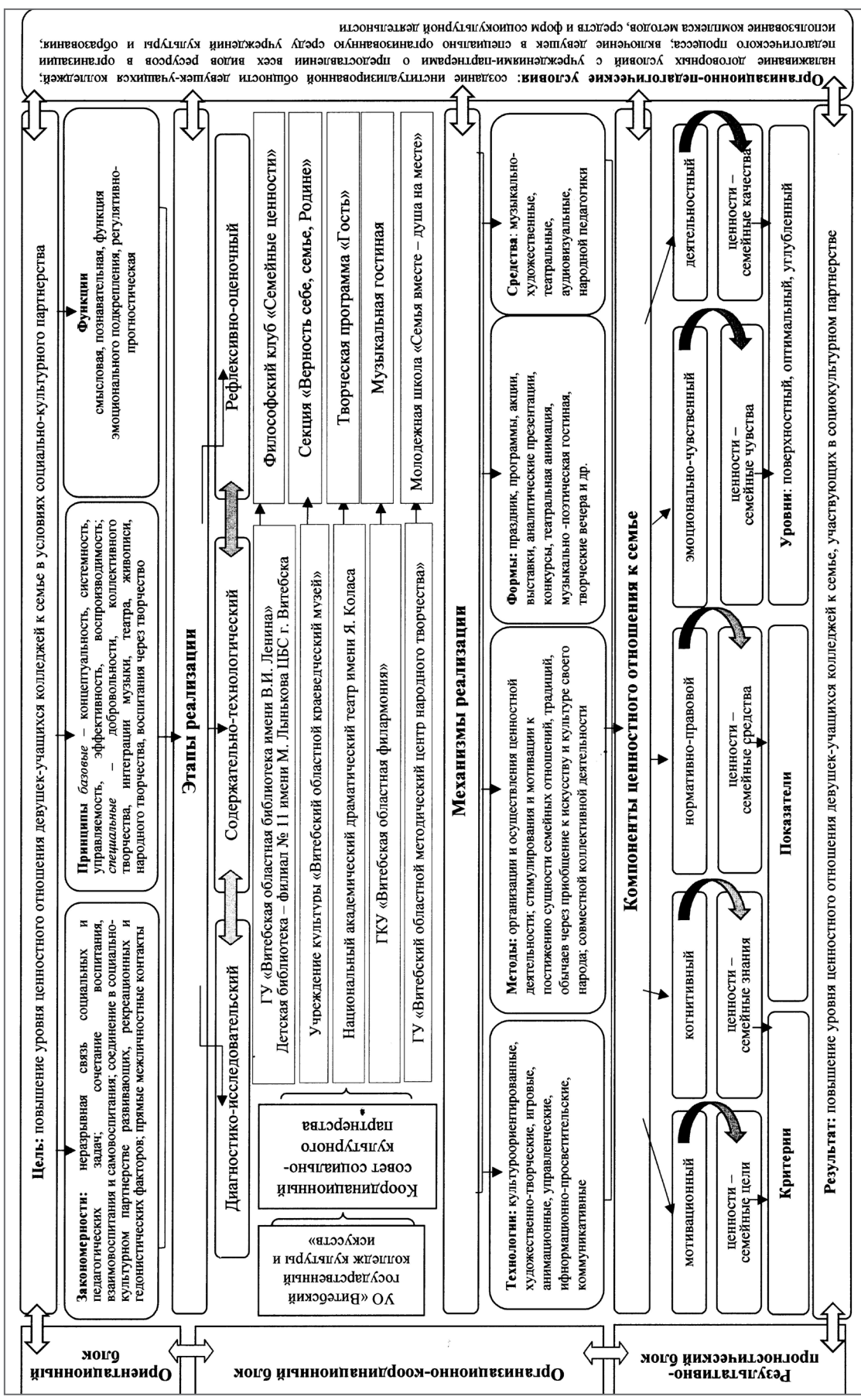


Рис. 1. Модель формирования ценностного отношения девушек-учащихся колледжей к семье в условиях социально-культурного партнерства

– организационно-координационный (этапы, участники социально-культурного партнерства, технологии, методы, формы, средства);

– результативно-прогностический (компоненты, критерии, показатели, результат).

Организационно-педагогические условия охватывают все блоки и являются связующими для реализации модели.

Определенный нами *ориентационный блок педагогической модели* полностью согласуется с направлением исследования. Так основной целью реализации модели является повышение уровня ценностного отношения девушек-учащихся колледжей к семье в условиях социально-культурного партнерства.

При разработке ориентационного блока, опираясь на работы А.И. Жук, О.Л. Жук, И.И. Казимирской, Е.А. Коновальчик, В.С. Селиванова, А.П. Тряпицыной, мы определили, что процесс формирования ценностного отношения девушек к семье имеет свои закономерности, реализация которых позволяет обеспечить эффективность достижения цели:

1. Неразрывная связь социальных и педагогических задач. Эта закономерность тесно связана со всеобщим принципом соответствия формы и содержания.

2. Сочетание воспитания, взаимовоспитания и самовоспитания. Соответствующие правила и приемы призваны обеспечить условия для усиления формирующего взаимовлияния участников социально-культурного процесса, стремления к саморазвитию.

3. Соединение в социально-культурном партнерстве развивающих, рекреационных и гедонистических факторов. Эта закономерность обусловлена тем, что, помимо других сфер, социально-культурная деятельность протекает в свободное время.

4. Прямые межличностные контакты также могут представлять собой закономерность методики, применяемой в социокультурном партнерстве.

Установленные закономерности обуславливают характер соответствующей практической деятельности, и выступают в качестве основы для формулирования базовых и специальных принципов:

– концептуальности, опора на научную концепцию о роли социально-культурной деятельности как эффективного средства формирования ценностного отношения девушек-учащихся колледжей к семье, включающую философское, психологическое и социально-педагогическое обоснование достижения поставленной цели и задач (В.А. Ганзен);

– системности, которая заключается в логике и целостности процесса разрабатываемой модели и методики (Л.И. Гриценко, В.А. Слостенин, С.А. Смирнов);

– управляемости, предполагающая компетентный анализ конкретной педагогической ситуации; разработку и реализацию мероприятий и программ; диагностику на определенных этапах развития воспитательного процесса и способность варьировать различными средствами, формами и методами социально-культурной деятельности для достижения необходимых результатов в условиях каждого социокультурного партнера (Е.Н. Абузярова, Е.Д. Гренечко);

– эффективности, определяемая конечными результатами, отражающими динамику развития базовых компонентов ценностного отношения девушек-учащихся колледжей к семье;

– воспроизводимости, предполагающая возможность использования разработанной методики в различных культурно-досуговых и научно-просветительных учреждениях Республики Беларусь.

Специальные принципы реализуются благодаря использованию социально-культурной деятельности в основе партнерских отношений (Ю.Д. Красильников, Т.Г. Киселева, Н.Н. Ярошенко):

– принцип добровольности;

– принцип коллективного творчества;

– интеграции музыки, театра, живописи, народного творчества;

– принцип воспитания через творчество.

Реализация закономерностей формирования ценностного отношения к семье происходит посредством функций. В своем исследовании мы полагаемся на функции, выделенные Л.П. Разбегаевой и М.С. Кореньковой [4; 5], и расширяем их в контексте формирования ценностного отношения девушек к семье:

– смысловой функции (осмысление значимости социальной ценности «семья» и принятие личностного смысла рассматриваемой ценности);

– познавательной функции (овладение новыми методами познания себя, других людей, окружающей действительности и ее социальных и культурных элементов, расширение и углубление знаний о ценности «семья»);

– функции эмоционального подкрепления (духовно-художественное, образно-эмоциональное восприятие, присвоение эстетических оценок семейным аспектам жизнедеятельности человека);

– регулятивно-прогностической функции (оценка социально-психологической

составляющей функционирования семьи в современном обществе, ее традиций и ценностей; рефлексия, направленная на выявление и осмысление жизненно значимой ценности «семья» и образцов деятельности и определяет направленность целеполагающей деятельности личности).

Самым развернутым является следующий блок разработанной нами модели – *организационно-координационный*. В его структуру заложена специфика процесса формирования ценностного отношения девушек к семье в условиях социально-культурного партнерства, в которую входят этапы реализации, структурные компоненты социально-культурного партнерства, технологии, методы, формы и средства социально-культурной деятельности, через которые реализуется основное содержание педагогической модели.

В основе *содержательно-технологического этапа* организационно-координационного блока – непосредственное функционирование социально-культурного партнерства. В ходе диагностико-исследовательского этапа мы определили, что *социально-культурное партнерство* – это многоуровневая, внутренне дифференцированная открытая динамичная система, интегрирующая учреждения и организации с целью формирования благоприятной социально-культурной воспитательной среды и реализующаяся на основе заинтересованности всех сторон в создании организационно-педагогических условий для формирования ценностного отношения девушек к семье.

Определив целевую группу и участников партнерской сети, мы опирались на положение о том, что выбранное УО «Витебский государственный колледж культуры и искусств» готовит специалистов социокультурной сферы и является прямым носителем культуры, семейных ценностей и белорусских традиций. Девушки этого учреждения являются не только объектами формирования ценностного отношения к семье, но и прямыми трансляторами в последующем.

Особую эффективность воспитательная работа приобретает в процессе специально организованного целенаправленного взаимодействия различных социокультурных институтов (музей, филармония, театр, центр народного творчества, библиотека), что способствует развитию не только индивидуальности девушек-учащихся колледжей, но и расширяет, углубляет и систематизирует знания в брачно-семейных отношениях, обогащает эмоционально-чувственную сферу, способность анализировать и принимать важные жизненные решения, реально оценивать

внутрисемейные отношения и предвидеть последствия своих действий и поступков, принимать активное участие в жизни семьи, уметь сотрудничать, оказывать помощь родителям и родственникам.

Каждый из участников-партнеров реализует свою деятельность на основании согласованного координационным советом плана формирования ценностного отношения девушек к семье в условиях социально-культурного партнерства, посредством философского клуба «Семейные ценности», секции «Верность себе, семье, Родине», творческой программе «Гость», музыкальной гостиной, молодежной школе «Семья вместе – душа на месте».

Задачей содержательно-технологического уровня является реализация механизмов модели через технологии, методы, формы и средства социально-культурной деятельности, благодаря которым реализуется основное содержание педагогической модели, применимых для социально-культурного партнерства [6; 7].

Результативно-прогностический модуль включает в себя разработанные компоненты ценностного отношения к семье, критерии, показатели, уровни и результат.

Как отмечает Л.П. Разбегаева, особую роль в процессе присвоения общечеловеческих ценностей, в частности социально значимой ценности «семьи» приобретает социокультурная среда, которая представляет собой совокупность условий, обеспечивающих данный процесс [4].

К понятию «педагогические условия» ученые подходят с разных аспектов: «совокупность объективных возможностей, обеспечивающих успешное решение поставленных задач (Е.И. Козырева); «совокупность форм, методов целостного педагогического процесса, направленных на достижение педагогической деятельности» (В.А. Беликова); «компоненты педагогической системы, обеспечивающих ее функционирование и развитие» (Н.В. Ипполитова).

В нашем исследовании *организационно-педагогические условия* будут рассматриваться как совокупность целенаправленно сконструированных взаимосвязанных и взаимообусловленных возможностей социально-культурного партнерства, воздействующих на личностный и процессуальный аспекты целостного педагогического процесса и лежащих в основе управления его функционированием и развитием. Разработанный нами комплекс организационно-педагогических условий должен обеспечить реализацию педагогической модели формирования ценностного

отношения девушек к семье в условиях социально-культурного партнерства.

Первым условием является создание институализированной общности девушек-учащихся колледжей для организации процесса формирования ценностного отношения к семье в условиях социально-культурного партнерства.

В качестве *второго организационно-педагогического условия* мы предлагаем налаживание договорных условий с учреждениями-партнерами о предоставлении кадрового, методического, интеллектуального ресурса в организации педагогического процесса по формированию ценностного отношения девушек к семье.

Третьим условием выступает включение девушек-учащихся колледжей в специально организованную социально-педагогическую, информационно-просветительскую и художественно-творческую среду учреждений культуры и образования как субъектов социально-культурного партнерства, активизирующую процесс интеллектуального и эмоционально-образного воздействия на личность с учетом возрастных и индивидуально-личностных особенностей.

Четвертое организационно-педагогическое условие представлено использованием комплекса методов, средств и форм социокультурной деятельности, реализуемых в учреждениях – субъектах социокультурного партнерства, направленных на повышение уровня ценностного отношения к семье.

Разработанная нами педагогическая модель предусматривает активный процесс формирования ценностного отношения девушек к семье в условиях социально-культурного партнерства. Ее цель заключается в повышении уровня сформированности этого отношения.

Специфика педагогической модели формирования ценностного отношения девушек к семье в условиях социально-культурного партнерства заключается в совокупности универсальности, вариативности и последовательности использования основных технологий, методов и форм социально-культурной деятельности, направленных на повышение уровня сформированности структурных элементов ценностного отношения при педагогическом взаимодействии участников-партнеров.

Заключение. По определению В.С. Садовской, технология моделирования – это особый способ систематизации средств, форм и методов социально-культурной деятельности, ее организация с целью создания определенных условий включения личности в социально-культурную деятельность [8, с. 87]. Именно педагогический аспект социально-культурной деятельности, сущность которого состоит прежде всего в самореализации и в саморазвитии личности девушек, позволяет говорить о технологии моделирования структуры и содержания разрабатываемой нами методики и утверждать, что социально-культурное партнерство является инновационным феноменом общественной жизни, основанным на современном видении педагогических принципов сотрудничества и партнерства в образовании и в социокультурной сфере. Такая интеграция обеспечивает формирование самоопределяющейся, самореализующейся, ответственной за свои поступки, толерантной, разносторонне развитой, нравственно зрелой личности, способной самостоятельно делать свой выбор в сфере брачно-семейных отношений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Леонтьев, Д.А. Ценность как междисциплинарное понятие: опыт многомерной конструкции / Д.А. Леонтьев // Вопросы философии. – 1996. – № 4. – С. 15–26.
2. Большой энциклопедический словарь. – 2-е изд. – М.: Науч. изд-во «Большая Российская энциклопедия», 1998. – 595 с.
3. Философский энциклопедический словарь / редкол.: С.С. Аверинцев, Э.А. Араб-Оглы, Л.Ф. Ильичев [и др.]. – 2-е изд. – М.: Сов.энциклопедия, 1989. – 815 с.
4. Разбегаева, Л.П. Ценностные основания гуманитарного образования: теория и практика: монография / Л.П. Разбегаева. – Волгоград, 2001. – 288 с.
5. Коренькова, М.С. Структурно-функциональная модель ценностного отношения к семье / М.С. Коренькова // Современные проблемы науки и образования. – 2013. – № 6. – С. 340–346.
6. Сёмкина, И.А. Использование социально-культурных технологий в формировании ценностного отношения к семье / И.А. Сёмкина // Социально-психологические проблемы современного общества и человека: пути решения : сб. науч. ст. / Витеб. гос. ун-т; редкол.: С.Д. Матюшкова, С.Г. Туболец; науч. ред. А.П. Орлова; отв. за вып. С.А. Моторов. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2018. – С. 172–176.
7. Сёмкина, И.А. Сочетание разнообразных форм социокультурной деятельности в формировании ценностного отношения к семье / И.А. Сёмкина // Искусство и культура. – 2014. – № 3(15). – С. 112–117.
8. Садовская, В.С. Технологии моделирования социально-культурной деятельности: один из подходов к проблеме / В.С. Садовская // Культура и образование. – 2013. – № 1. – С. 85–92.

Поступила в редакцию 06.11.2019

Психологический характер художественно-творческой деятельности студентов в процессе обучения композиции

Клевжиц А.А.

Учреждение образования «Мозырский государственный педагогический университет имени И.П. Шамякина», Мозырь

В современных условиях развития и преобразования общества перед нашей школой как высшей, так и средней наиболее остро стоит проблема подготовки нового, широко образованного поколения, способного творчески решать задачи, выдвигаемые жизнью. Решение этих задач прежде всего стоит перед учителем изобразительного искусства, который непосредственно вводит детей в мир художественного творчества и эстетических переживаний. Особую роль в развитии творческой активности у студентов специальности «Обслуживающий труд и изобразительное искусство» играют занятия по композиции. В ныне существующем учебном плане на данную важнейшую художественную дисциплину отведено крайне малое количество учебного времени. Восполнить пробел возможно, если повысить эффективность методов активизации художественно-творческой деятельности по композиции на основе эмоционально-эстетического освоения студентами реальной действительности. Воздействуя на этот психологический фактор, можно повлиять на формирование специальных умений и навыков. Необходимо давать студенту как можно больше композиционных задач, но не в простом повествовании, иллюстрировании бытия, а в эмоциональной передаче информации зрителю.

Ключевые слова: обучение, художественно-творческая деятельность, эмоциональный климат среды, композиция.

(Искусство и культура. – 2019. – № 4(36). – С. 102–106)

Psychological Nature of Students' Artistic and Creative Activities in the Process of Teaching Composition

Klevzhits A.A.

Educational Establishment "Mozyr State Pedagogical I.P. Shamiakin University", Mozyr

In today's conditions of the society development and transformation our school, both higher and secondary, face a most acute problem of training a new, widely educated generation, able to creatively solve the problems put forward by life. These problems can primarily be solved by the teacher of fine art, who directly introduces children into the world of artistic creativity and aesthetic experiences. Composition classes play a special role in the development of creative activity of Services Labor and Fine Arts students. In the current curriculum, this important artistic discipline has a very small amount of teaching time. It is possible to fill the gap if the methods of activation of artistic and creative activity on Composition based on students' emotional and aesthetic mastery are increased. By influencing this psychological factor, it is possible to influence the shaping of special skills. It is necessary to give the student as many compositional tasks as possible, but not in simple narration, illustration of being, but in emotional transmission of information to the viewer.

Key words: learning, artistic and creative activity, emotional climate of the environment, Composition.

(Art and Cultur. – 2019. – № 4(36). – P. 102–106)

В настоящее время понятие «композиция» все чаще рассматривается как явление диалектическое, так как оно впитало в себя и структурную организацию художественного образа, и систему идейно-тематических и формально-пластических связей и зависимостей,

и важнейшие закономерности принципа построения художественного произведения, а также процесс его создания и восприятия.

Эти основные уровни понятия «композиция» являются и основными направлениями композиционной деятельности, опирающейся

Адрес для корреспонденции: klevgits@yandex.ru – А.А. Клевжиц

на психологический характер художественного творчества.

Основные психические функции творческого процесса – ощущение, восприятие, воображение, мышление, память, эмоции – по-разному, с различной глубиной, полнотой и отчетливостью воспроизводят окружающий мир в форме идеальных образов.

Цель статьи – теоретически обосновать необходимость формирования эмоционального климата среды в процессе обучения композиции.

Эмоции и художественно-творческая деятельность студентов. Раскрывая теоретические основы повышения эффективности художественно-творческой деятельности студентов в процессе обучения композиции, необходимо опираться, прежде всего, на данные психологической науки, так как она непосредственно связана с психической деятельностью человека. В ней изучаются проблемы восприятия и познания реальной действительности, эмоционально-эстетическое освоение этой действительности, раскрываются вопросы потребностно-мотивационной сферы личности и др.

Одним из важнейших психологических факторов для повышения творческой активности студентов является эмоциональная организация занятий по композиции. Чтобы непосредственные чувства были выражены в пятне или линии, они прежде всего должны жить в самом художнике. Рука, кисть, пальцы и, что также важно, все его тело должно быть наполнены этими чувствами [1].

Чтобы погрузиться в работу, надо уметь и напрягаться, и расслабляться. Описывая роль эмоционально-чувственной сферы в творческой деятельности, психолог В.Л. Слободова отмечает, что для успешного протекания этой деятельности важно «наличие эмоциональной чувствительности-возбудимости особо тонких эмоций, впечатлительности, отзывчивости, тонкого эмоционального реагирования». Таким образом, задания, которые дает преподаватель студенту для выполнения композиционной работы, должны предполагать определенное эстетическое воздействие. Студенту следует не только формально создать изображение на картинной плоскости, но и выразить своё эмоциональное отношение к теме композиции, заняться поисками наиболее эффективных средств выражения своей идеи и мысли.

Композиционная деятельность художника начинается с определения общего замысла композиции, проходит стадию эстетического осмысления и завершается ее графической

или живописной материализацией. Эмоции здесь служат одним из главных механизмов внутренней регуляции психической деятельности и поведения преподавателя и направлены на удовлетворение художественно-творческих потребностей. Эмоции не только побуждают субъекта к активности и активизируют все другие его психологические процессы, но и связывают их в единое целое, определяя то русло, по которому должны протекать акты восприятия, представления, воображения и мышления.

Если мир техники является продолжением физических способностей человека, одновременно являясь искусственной средой его обитания, то мир искусства, творимый человеком, является областью, в которой продолжается, отражается, реализуется его духовная жизнь, органически неразрывно связанная с физической, материальной и социальной жизнью. Она оказывает и обратное действие на социальную природу человека, будучи одновременно и продуктом его деятельности и средой, в которой он существует.

Восприятие человеком окружающего мира, формы освоения, познание этого мира, зависят от психофизического устройства организма человека, от устройства органов восприятия, высшей нервной деятельности, мозга. Проводником, посредством которого осуществляется связь человека с миром, являются эмоции. «Эмоция – результат оценки самим организмом своего отношения со средой», – писал Л. Выготский [2]. Эмоции способствуют ориентации человека в мире, предохраняют от опасности, поощряют и т.д. Положительные и отрицательные эмоции, начиная с реакций на простейшие ощущения и кончая сложнейшими психическими переживаниями, способствуют нормальной жизнедеятельности человека во всех сферах его существования как на низшем биологическом уровне, так и на уровне высшей духовной деятельности.

Эмоции тесно связаны с понятием гармонии, ибо гармоническое начало в природе и в социальной жизни (в том числе и в искусстве) благотворно для человека и «поощряется» его эмоциями. М. Каган пишет: «Искусство доставляет нам наслаждение постольку, поскольку форма художественного произведения обладает высокой упорядоченностью, совершенной организованностью в соответствии с особенностями выраженного этой формой содержания».

В художественном произведении способность его формы к эмоциональному воздействию является первостепенным условием

для того, чтобы произведение могло быть воспринято и понято. Л. Выготский утверждал, что душевный процесс при восприятии образного искусства подводится под формулу: от эмоции формы к чему-то следующему за ней. Начальный и отправной момент, без которого понимание искусства не осуществляется вовсе, есть эмоция формы [2].

Дифференцированные и устойчивые эмоции, возникающие на основе высших социальных потребностей человека, обычно называют чувствами. Можно сказать, что в эмоциональном восприятии художественного произведения существуют разные уровни: низший – биологический уровень перцепции и высший, на котором осуществляется сложное многозначное действие искусства, отвечающее высшим духовным запросам человека. Ясно, что разделение на низший и высший уровни условно, так как процесс восприятия – момент, где высший и низший уровни практически слиты, недифференцированы. Но в данном случае нас интересуют психобиологические основы процесса восприятия, на которых строится здание эмоций, и которые обуславливают необходимость композиционного построения художественного произведения.

Связь эмоциональных импульсов с восприятием форм. Зрительное восприятие начинается с выделения общих структурных особенностей объекта. В первую очередь воспринимается отношение предметов и пространства. Далее осваиваются отношения между предметами, затем между деталями предметов. Таким образом создается четкое представление о целом. Данная особенность зрительного восприятия учитывается при композиционном построении произведения с целью обеспечения упорядоченного его восприятия.

Для композиционного расположения элементов имеет значение величина угла активного зрения. Основные, важные моменты содержания картины должны попадать под угол активного зрения (54 по горизонтали и 37 по вертикали). Композицией учитывается также расположение, местоположение зрительного центра на картинной плоскости, находящегося несколько выше геометрического, что происходит от психологического восприятия низа картины как более тяжелого по сравнению с верхом (в результате действия силы земного притяжения).

Зрительное восприятие зависит от эмоциональных импульсов, которые возникают в глазу, когда взгляд скользит по изображению. Каждый поворот, то есть смена направлений, линий, их пересечение связаны

с необходимостью преодолевать инерцию движения, возбуждающе действуют на зрительный аппарат и вызывают соответствующую реакцию. Картина, где много пересекающихся линий и образуемых ими углов, вызывает чувство беспокойства, и наоборот, там, где глаз спокойно скользит по кривым, или движение имеет волнообразный характер, возникает ощущение естественности, умиротворенности. Волновая природа присуща материи, и возможно, что именно с этим связано возникновение положительной реакции организма. Положительная реакция возникает, когда нервные клетки зрительного аппарата испытывают состояние активного отдыха. Некоторые геометрические структуры и формы вызывают подобное состояние. К ним относятся, например, предметы, построенные по пропорциям «золотого сечения».

Восприятие форм связано с теми или иными биологическими потребностями организма. Человеку присущи некоторые биологические потребности, для ориентации ему необходима четкость и простота, для уравновешенности и правильного функционирования – единство и равновесие, для стимулирования – разнообразие и напряженность [3]. Эти потребности удовлетворяются одними формами лучше, чем другими. Квадрат и круг просты и уравновешенны. Прямоугольник с соотношениями 2:1 внушает страх, что распадается на 2 квадрата. В отношении «золотого сечения» (примерно 5:8) успешно сочетается нерушимое единство и достаточная напряженность.

Связь эмоционально-чувственных качеств студентов с их эстетическим развитием. Эмоционально-чувственные качества студентов в процессе обучения композиции необходимо рассматривать в тесной связи с их эстетическим развитием. В психологическом словаре дается определение эстетического развития как «...развитие способности переживать различные явления действительности как прекрасные». Эстетические переживания обусловлены наличием у человека эмоционально-чувственного отношения к различным явлениям. У студентов специальности «Обслуживающий труд и изобразительное искусство», подготовку которых осуществляет Мозырский государственный педагогический университет имени И.П. Шамякина, это выражается в их способности чувствовать красоту, например, цветовых отношений в живописном произведении, игру холодных и теплых оттенков, линий, пятен, тональных характеристик, динамику, ритм и другие компоненты композиционного решения картины, а также в способности видеть красоту объектов реальной действительности.

Преподавателю, ведущему занятия по изобразительному искусству (в особенности по композиции), необходимо руководствоваться тем, что художественное произведение есть не что иное, как отображение реальной действительности через призму субъективного эстетического переживания этой действительности художником, через призму его эстетического мироощущения. Чем больше развиты у художника его эстетические чувства, тем глубже и осмысленнее будет его отношение к процессу творчества. Поэтому эмоциональная окраска каждого занятия по композиции является непреложным условием успешного протекания художественно-творческого процесса в плане активизации творческой деятельности студентов.

Это положение необходимо учитывать студентам в своей дальнейшей работе по обучению детей основам изобразительного искусства в средней общеобразовательной школе. Если мы не будем давать эстетического заряда в решении небольших композиционных задач, занятия изобразительным искусством ученику будут казаться скучными, однообразными, неинтересными. Наоборот, когда школьник получает необходимый эстетический заряд к творческой деятельности, он не только успешно выполняет задания учителя, но и дома, когда никто его к этому не побуждает, он с увлечением сочиняет композиционные картинки, вкладывая в них не только свои старания, но и свою душу. Известно, что на выставках детских рисунков наибольший успех имеют рисунки, выполненные учениками дома.

Эмоции и чувства у студентов проявляются по-разному и зависят от уровня развития их эстетического восприятия действительности. Например, демонстрация какой-либо иллюстрации может вызвать у одних студентов восторг, восхищение, у других то же самое, только в менее выраженной форме, а третьи могут отреагировать на это в какой-то степени равнодушно. Поэтому эстетическое воспитание студентов необходимо рассматривать в неразрывной связи с другими проблемами художественного образования. В процессе работы над композиционным заданием, активно усваивая основы художественно-творческой деятельности, студенты учатся понимать и ценить красоту не только шедевров изобразительного искусства, но и видеть, находить эту красоту в самых обычных, будничных, ничем, на первый взгляд, не примечательных вещах. Более того, приобщаясь к активной творческой, композиционной деятельности, понимая и усваивая

основы художественно-творческой деятельности, такой студент и в дальнейшем будет активно вовлекать в это и других, т.е. своих сокурсников и учеников в школе [4].

Процесс работы над композицией сопряжен с процессом эстетического переживания художником изображаемого материала. Эстетическое чувство, возникающее в процессе творческой работы, становится активной творческой силой в поиске путей решения композиционной задачи. Эмоционально-эстетические моменты здесь играют роль своеобразного стимулятора к творческой деятельности. Постигая прекрасное, глубоко прочувствовав красоту и проникаясь ею, художник оказывается перед непреодолимым желанием донести ее до зрителей.

Композиционная деятельность студентов сопряжена также с различными эмоционально-чувственными переживаниями, которые находятся в зависимости от хода решения ими композиционной задачи. Успешное решение конкретной композиционной проблемы вызывает у студентов положительный эмоциональный тон, что еще больше активизирует их творческую деятельность. И, наоборот, сложность решения композиционной задачи сопровождается негативными эмоциональными реакциями. Педагогам часто приходится встречаться в процессе ведения занятий по композиции с ситуациями, когда необходимо прикладывать определенные усилия для вывода студентов из отрицательного эмоционального состояния и поддерживать тот положительный эмоциональный тон, который возник у студентов в связи с успешным решением композиционной проблемы.

«Эмоциональная» (чувственная) композиция. О.А. Корепанова, выстраивая логическую цепочку в исследовании ассоциативной композиции указывает, что главным словом в ней является слово «эмоция» [5].

В связи с этим можно называть ассоциативную композицию и «эмоциональной», «чувственной композицией». Учитывая, что слово «эмоция» означает «потрясаю», «волную» (лат.), то ассоциативную композицию можно также называть и «потрясающей», «волнующей композицией». Учитывая, что слово «эмоция» интерпретируется и как «неравнодушное отношение человека к различным событиям и ситуациям жизни», то ассоциативную композицию можно также называть и «неравнодушной композицией». Учитывая, что «эмоция» также означает и «душевное переживание», то ассоциативную композицию можно называть и «одушевленной композицией».

Подобное рассматривание композиции отражает прямое непосредственное назначение понятия «композиция». Ведь любая композиция, по большому счету, должна быть и эмоциональной, и чувственной, и волнующей, и потрясающей, и равнодушной, и одушевленной. Только тогда она дойдет до сердца зрителя, только тогда она заденет тонкие струны человека, смотрящего на художественное произведение, только тогда она будет и волновать, и потрясать зрителя. Только тогда зритель эмоционально и равнодушно будет реагировать на художественное произведение. Ведь задача художника – не в простом повествовании, иллюстрировании бытия, а в эмоциональной передаче информации зрителю. Назначение художника – отражать мир равнодушно и вдумчиво.

Заключение. Художественно-эстетическая потребность студента выразить в композиции глубокие, эмоциональные чувства заставляют его уже по-новому подходить к решению учебно-творческих задач. Здесь активизируется его стремление понять и усвоить законы тональных и цветовых отношений, понять и усвоить закономерности композиционного решения сюжета и темы композиции. Когда мы замечаем, что творческая активность студента в период решения композиционной задачи гаснет, это говорит о том, что мотивы этой деятельности не связывают потребности студента с окружающей действительностью, что мотивационная база не сформирована. Следовательно, преподавателю необходимо возбудить его познавательную и творческую потребности, эмоционально-эстетический

настрой и помочь осуществить все это в практической деятельности. Но поскольку творческо-композиционная работа требует постоянного напряжения интеллектуальных и психических сил художника, а также постоянного совершенствования изобразительных умений и навыков, необходимо давать студенту как можно больше композиционных задач, постепенно подводя его к творческой работе художника.

Таким образом, фактор формирования эмоционального климата среды в процессе обучения композиции оказывает большое воздействие на художественно-творческую деятельность студентов в учебном процессе, является определяющим в решении композиционных задач. В то же время ни в коей мере нельзя отрицать роль и значение рассмотренных нами психологических факторов, которые также влияют на формирование изобразительных умений и навыков будущих учителей обслуживающего труда и изобразительного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иттен, И. Искусство формы. Мой форкурс в Баухаузе и других школах / И. Иттен. – М.: Изд-во Д. Аронов, 2018. – 136 с.
2. Выготский, Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – Ростов н/Д: Изд-во «Феникс», 1998. – 480 с.
3. Арнхейм, Р. Новые очерки по психологии искусства / Р. Арнхейм. – М.: Прометей, 1994. – 352 с.
4. Алиева, Н.Ю. Проблема художественно-творческой деятельности студентов в художественно-педагогическом образовании / Н.Ю. Алиева // Современные проблемы науки и образования. – 2016. – № 3.
5. Корепанова, О.А. Композиция от А до Я : ассоциативная композиция / О.А. Корепанова. – Ростов н/Д: Изд-во «Феникс», 2014. – 458 с.

Поступила в редакцию 21.10.2019

Ваенныя аркестры ў патрыятычным выхаванні навучэнцаў кадэцкіх устаноў

Петрачкоў К.У.

Дзяржаўная бюджэтная агульнаадукацыйная ўстанова Свядлоўскай вобласці кадэцкая школа-інтэрнат «Екацярынбургскі кадэцкі корпус войск нацыянальнай гвардыі Расійскай Федэрацыі», Екацярынбург

У артыкуле вызначаны арганізацыйна-педагагічныя ўмовы, якія найбольш эфектыўна спрыяюць патрыятычнаму выхаванню навучэнцаў з уключэннем ваеннага аркестра ў кадэцкіх установах. Падрабязна апісана роля і выкарыстанне ваеннага аркестра пры правядзенні ўрачыстасцей, кадэцкіх рытуалаў і іншых мерапрыемстваў выхаваўчай працы з удзелам у іх навучэнцаў.

Раскрыты змест такіх педагагічных умоў пры непасрэднай арганізацыі працэсу навучання і выхавання кадэтаў з практычным выкарыстаннем і музычным суправаджэннем ваеннага аркестра. Дадзеныя ўмовы, у першую чаргу, накіраваныя на рэалізацыю патрыятычнага выхавання сярод навучэнцаў. Умовы з'яўляюцца эфектыўнымі для правядзення розных выхаваўчых мерапрыемстваў патрыятычнай накіраванасці ў навучальных установах не толькі сярод кадэтаў, але магчымыя для ўжывання і ў сучасных агульнаадукацыйных установах. Апісаны прыклад паспяховага практычнага ўзаемадзеяння кадэцкага корпуса ў арганізацыі выхаваўчага працэсу непасрэдна з ваенным аркестрам у справе патрыятычнага выхавання навучэнцаў.

Асаблівае значэнне надаецца ўдзелу ваеннага аркестра ў выхаваўчых мерапрыемствах для навучэнцаў кадэцкіх адукацыйных устаноў, дзе яго выкарыстанне з'яўляецца фактарам, які стымулюе з'яўленне ў будучых абаронцаў Айчыны патрыятычных пачуццяў, актыўнасці, падтрымцы іх аптымістычнага настрою.

Ключавыя словы: *патрыятычнае выхаванне, навучэнцы-кадэты, ваенны аркестр, патрыятычныя пачуцці, арганізацыйна-педагагічныя ўмовы, узаемадзеянне войскаў з кадэцкімі навучальнымі ўстановамі.*

(Искусство и культура. – 2019. – № 4(36). – С. 107–110)

Military Bands in the Patriotic Education of Cadet School Students

Petrachkov K.V.

*State Budgetary Educational Establishment of Sverdlovsk Region Cadet Boarding School
“Yekaterinburg Cadet Corps of National Guard Troops of the Russian Federation”,
Yekaterinburg*

The article defines the organizational and pedagogical conditions that most effectively contribute to the patriotic education of students with the inclusion of a military band in the training process of cadet establishments. The role and application of the military orchestra during celebrations, cadet rituals, and other activities of educational work with the participation of students are described in detail.

The content of such pedagogical conditions at the direct organization of process of training and education of cadets with practical use and with musical accompaniment of a military orchestra is revealed. These conditions are primarily aimed at the implementation of patriotic education among students. Conditions are effective for various educational activities of patriotic orientation in schools, not only among the cadets, but can also possible be used in modern educational establishments. The article describes an example of successful practical interaction of the cadet corps in the organization of the educational process directly with the military orchestra in the patriotic education of students.

In addition, special importance is attached to the participation of the military orchestra in educational activities for students of cadet educational establishments, where its use is a factor that stimulates the emergence of would-be defenders' of the Fatherland patriotic feelings, activity, support their optimistic mood.

Key words: *patriotic education, students–cadets, military orchestra, patriotic feelings, organizational and pedagogical conditions, interaction of troops with cadet educational establishments.*

(Art and Cultur. – 2019. – № 4(36). – P. 107–110)

Адрас для карэспандэнцыі: petrachrov@mail.ru – К.У. Петрачкоў

Адной з галоўных мэт у айчыннай адукацыі на сённяшні дзень з’яўляецца патрыятычнае выхаванне моладзі. Сярод разнастайнасці метадаў такога выхавання набываюць воінскія рытуалы, агляды строю і песні, ваенна-патрыятычныя гульні і г.д. Ва ўсіх гэтых формах асаблівае значэнне надаецца выхаваўчаму ўздзеянню музыкі, выкананай ваеннымі аркестрамі. Музыка як від мастацтва больш за ўсё ўплывае на эмоцыі людзей, стымулюе з’яўленне ў будучых абаронцаў Айчыны патрыятычных пачуццяў, актыўнасці, падтрымцы іх аптымістычнага настрою. Таму перад педагогамі, якія ажыццяўляюць выхаваўчую і адукацыйную дзейнасць кадэтаў, ставіцца задача рэалізацыі актыўнага ўключэння ваенных аркестраў у розныя формы выхаваўчай працы.

Мэта артыкула – высвятленне ролі ваенных аркестраў у патрыятычным выхаванні навучэнцаў кадэцкіх устаноў.

Для вырашэння гэтай мэты неабходна раскрыць умовы ўключэння ваеннага аркестра ў выхаваўчую дзейнасць кадэцкіх навучальных устаноў.

Арганізацыя патрыятычнага выхавання дзяцей і юнацтва ў цэлым у Беларусі вырашаецца на падставе Закона РБ “Аб адукацыі ў РБ”, і названа адным з прынцыпаў дзяржаўнай палітыкі ў галіне адукацыі [1], што пацвярджае актуальнасць, значнасць і неабходнасць рэалізацыі патрыятычнага выхавання ў краіне для падрыхтоўкі грамадзян да вайскавай службы [2].

Сістэма выхавання патрыётаў павінна забяспечыць гістарычную пераемнасць пакаленняў, захаванне і распаўсюджванне беларускай нацыянальнай культуры, беражлівых адносін да яе гістарычнай і культурнай спадчыны. Гэта магчыма ажыццявіць праз розныя сродкі мастацтва і культуры, а таксама разнастайныя формы выхавання, якія цесна звязаныя з ваеннай музыкай.

Агляд даследаванняў і аналіз розных навуковых крыніц паказвае, што змест і сэнс паняцця “патрыятызм” выкладаецца аўтарамі па-рознаму: гэта і пачуццё абавязку перад Радзімай, і падрыхтаванасць да барацьбы за яе ідэалы і свабоду, гэта і як самаахвяраванне і жаданне працаваць на карысць сваёй краіны і г.д. Вывучэнне работ аўтараў, дзе разглядаюцца праблемы ажыццяўлення і развіцця патрыятычнага выхавання, паказвае, што “патрыятычнае выхаванне разглядаецца імі як шматгранны і цэласны педагагічны працэс, накіраваны на фарміраванне асобы будучага абаронцы пры цесным узаемадзеянні выхавальніка са сваімі выхаванцамі” [3, с. 273].

Сёння адзначаецца неабходнасць увядзення новых, інавацыйных формаў, сродкаў і метадаў, а таксама ўмоў для ажыццяўлення патрыятычнага выхавання, асабліва ў кадэцкіх і іншых агульнаадукацыйных установах. Аднымі з іх з’яўляюцца і тыя, якія звязаныя з ваеннай музыкай.

Аднак змест, напрыклад, педагагічных умоў, якія ўключаюць узаемадзеянне кадэцкай установы і ваеннага аркестра, нераспрацаваны. У сувязі з гэтым менавіта педагагічныя ўмовы такога плану і будуць з’яўляцца прадметам дадзенага артыкула.

Аналіз паняцця “педагагічныя ўмовы”. Тэрмін “педагагічныя ўмовы” трактуецца аўтарамі таксама па-рознаму і мае свае асаблівасці: арганізацыйныя, арганізацыйна-педагагічныя, дыдактычныя, псіхалага-педагагічныя і іншыя. Пры гэтым, частка аўтараў лічыць, што ўмовы могуць з’яўляюцца выкарыстаннем разнастайных форм правядзення пазаўрочных заняткаў, стварэннем атмасферы эмацыянальнага ўздзеяння на занятках [4; 5].

Нам найбольш эфектыўным прадстаўляецца выкарыстанне арганізацыйна-педагагічных умоў. Аналіз навукова-педагагічных крыніц паказвае, што адзінай агульнапрынятай дэфініцыі паняцця арганізацыйна-педагагічных умоў не існуе, нягледзячы на тое, што яны часта выкарыстоўваюцца ў педагагічнай літаратуры. Так, тэрмін “арганізацыйна-педагагічныя ўмовы” складаецца з дзвюх сэнсавых частак: “арганізацыйныя ўмовы” і “педагагічныя ўмовы” [6, с. 143], у сувязі з чым звярнемся да трактоўкі гэтага паняцця дадзеным артыкуле.

Арганізацыйна-педагагічныя ўмовы. Арганізацыйныя ўмовы разглядаюцца як падрыхтоўка і рэалізацыя пазаўрочных заняткаў ваенна-патрыятычнай накіраванасці ў кадэцкіх навучальных установах з непасрэдным удзелам ваеннага аркестра. Плануюцца, напрыклад, мерапрыемствы, фрагменты з удзелам ваеннага аркестра (выхад аркестра, яго ўдзел у драматургіі і г.д.), выкарыстанне рэпертуару, форм яго выканання. Таксама рыхтуецца ўключэнне відэараду, правяраецца спраўнасць тэхнічных момантаў: мікрафонаў, гукаўзмацняльнай апаратуры і іншых неабходных сродкаў, якія ўплываюць на ўзровень і якасць арганізацыі імпрэзы. Аднак галоўнае – гэта вызначыць кульмінацыйныя, эмацыянальныя, найбольш яркія музычныя нумары, у адпаведнасці са сцэнарыем мерапрыемства, якія будуць накіраваны на фарміраванне тых ці іншых патрыятычных пачуццяў.

Арганізацыйна-педагагічныя ўмовы для патрыятычнага выхавання навучэнцаў сродкамі ваеннага аркестра. *Першай такой*

арганізацыйна-педагагічнай умовай выхавання патрыятызму з'яўляецца ўключэнне ў выхаваўчы працэс навучэнцаў-кадэтаў твораў музычнага мастацтва. Ажыццявіць гэта можна ў выпадку ўстанаўлення ўзаемадзеяння воінскіх часцей і кадэцкіх адукацыйных устаноў. Форма рэалізацыі гэтай умовы: удзел ваеннага аркестра ў воінскіх рытуалах, асабліва ў такіх, як правядзенне ўрачыстых афіцыйных актаў, у якіх устаноўлены пэўны парадак – цырыманіял, страявы агляд, рытуал уздыму і спуску Дзяржаўнага сцяга, праходжанне ўрачыстым маршам, урачыстае ўручэнне Сцяга кадэцкага корпуса, агляды строю і песні, правядзенне “запаведзі і клятвы кадэта”, афіцыйная цырымонія выпуску навучэнцаў кадэт, прыём у рады навучэнцаў (“прысвячэнне ў кадэты”).

Дадзеная ўмова ажыццяўляецца і складаецца і ў працэсе ўдзелу навучэнцаў у пазакласных, пазайрочных занятках па патрыятычнаму выхаванню [7]. У прыватнасці, ваенным аркестрам можа быць праведзены, напрыклад, дабрачынны канцэрт і шмат іншых мерапрыемстваў з удзелам навучэнцаў. Так, напрыклад, галоўнай падзеяй з'явіўся ўдзел кадэтаў у рытуале парада Перамогі, які адбыўся ў Екацярынбурзе, а таксама падрыхтоўка ротных барабаншчыкаў сярод навучэнцаў. Так, падчас праходжання па плошчы, пад ваенны аркестр, у навучэнцаў узнікла пачуццё гонару за прыналежнасць да кадэцкага корпуса, сваё выключнае права насіць кадэцкую форму. Воінскія рытуалы павінны праходзіць з удзелам ваенных аркестраў, якія музычна забяспечваюць патрыятычную накіраванасць, рэалізацыю даўніх традыцый войск, калі ваенныя аркестры паўсюдна ўдзельнічалі не толькі ва ўрачыстасцях, але нават і ў баявых паходах, забяспечваючы кіраванне войск з дапамогай спецыяльных музычных сігналаў [8].

Асаблівая роля надаецца суправаджальнай функцыі, якая прыўляецца ў выкананні ваенным аркестрам музычных нумароў пры правядзенні цырымоній падчас разнастайных спартыўных эстафет і першынстваў па шматлікіх відах спорту ў кадэцкіх установах.

Другой арганізацыйна-педагагічнай умовай з'яўляецца стварэнне станоўчага настрою навучэнцаў пры правядзенні заняткаў патрыятычнай накіраванасці ў пазайрочнай дзейнасці, якое так неабходна для фарміравання патрыятычных пачуццяў. З дапамогай уражанняў і эмоцый ад музыкі навучэнцы пачынаюць разумець веліч Радзімы, у іх фарміруецца імкненне браць прыклад з герояў – воінаў і абаронцаў краіны. Ваенныя аркестры, выконваючы музычныя творы Вялікай Айчыннай

вайны альбо патрыятычныя песні мінулага і сучаснасці, спрыяюць з'яўленню ў кадэтаў патрыятычных пачуццяў – асновы патрыятычнай свядомасці будучых пакаленняў.

Сёння ваенным аркестрам, дзякуючы яго прыроднай акустыцы і гучанні духавых інструментаў, можна забяспечыць эмацыянальны ўздым навучэнцаў пры правядзенні розных мерапрыемстваў у кадэцкай навучальнай установе. Так, напрыклад, пры правядзенні заняткаў, прысвечаных 75-годдзю вызвалення ад блокады горада-героя Ленінграда, асабліва яркім прыкладам гэтага ўздыму было выкананне тэмы «Ленінградскай» сімфоніі Д.Д. Шастаковіча. Навучэнцы Екацярынбургскага кадэцкага корпуса пры дапамозе дадатковага трансліраванага відэарада змаглі пад уражаннем убачанага і пачутага эмацыянальна ўсвядоміць гістарычную веліч Радзімы. Дзеці, успрымаючы відэа, па-іншаму паглядзелі на тыя карціны, якія дэманстраваліся, а эмацыянальнае напаўненне пры гэтым ажыццяўляла музыка.

Трэцяй арганізацыйна-педагагічнай умовай з'яўляецца рэалізацыя культурна-асветніцкага напрамку ў дзейнасці ваеннага аркестра (правядзенне ваеннымі аркестрамі канцэртаў-лекцый у працэсе пазайрочнай дзейнасці па патрыятычнаму выхаванню навучэнцаў). Для гэтага неабходна скласці адпаведны патрыятычны музычны рэпертуар, у які могуць увайсці знакамітыя музычныя народныя песні, пераклад беларускай нацыянальнай музыкі і фальклору. Канцэрт-лекцыі таксама з'яўляюцца пэўнымі культурна-асветніцкімі імпрэзамі, правядзенне якіх з дапамогай ваеннага аркестра фарміруе пэўныя веды ў кадэтаў не толькі па музыцы, але і забяспечвае гістарычную пераемнасць пакаленняў, захаванне і распаўсюджванне беларускай нацыянальнай культуры, беражлівых адносіны да яе гістарычнай і культурнай спадчыны.

Дадзеная ўмова вызначана намі не выпадкова, так як акрамя рэалізацыі адукацыйных праграм па прадметах навучання ў працэсе вучэбнай дзейнасці прадугледжана ўкараненне дадатковых выхаваўчых заняткаў у план работы кадэцкіх адукацыйных устаноў.

Такім чынам, супастаўляючы запланаваныя мерапрыемствы, прадугледжаныя планам работы кадэцкай навучальнай установы, можна ў любым з іх эмацыянальна раскрыць ролю ваеннага аркестра, абгрунтаваць яго ўдзел і надаць зусім іншы характар той ці іншай імпрэзе. Сёння такіх мерапрыемстваў становіцца ўсё больш ужо і ў асяроддзі школьных адукацыйных устаноў, дзе нават няма такой мэты як спецыяльная ваенная падрыхтоўка. Іх колькасць паспяхова павялічваецца, асабліва

пры ажыццяўленні ўзаемадзеяння школьнай установы з рэгіянальнымі, муніцыпальнымі, грамадскімі арганізацыямі і ўстановамі.

Падобныя прыклады ёсць у кожнай кадэцкай навучальнай установе і прысутнічаюць у кожным рэгіёне Расіі і Беларусі. Яны адрозніваюцца толькі маштабам правядзення і ўзроўнем узаемадзеяння з рэгіянальнымі і муніцыпальнымі органамі ўлады, аднак тэматыка, структура і агульнасць у планаванні вышэйназваных сумесных праектаў прыкладна аднолькавая і форма такога ўзаемадзеяння з часам будзе больш запатрабаваная.

Пісьмовае анкетаванне навучэнцаў. Так, у лютым 2019 года пасля выкарыстання вызначаных намі арганізацыйна-педагагічных умоў было праведзена анкетаванне сярод навучэнцаў у Екацярынбургскім кадэцкім корпусе. Даследаванне адбылося з удзелам вучняў пятага, шостага, сёмага і восьмых класаў, у агульнай колькасці 106 навучэнцаў.

Аналіз вынікаў дадзенага анкетавання паказаў, што кадэты:

– маюць пачуццё гонару за сваю краіну, “праз якое з’явілася разуменне значнасці і сэнсу ваеннай службы, праз песні, музыку, словы, аркестравыя музычныя творы”;

– ваенны аркестр праз эмоцыі ваенна-патрыятычнай музыкі ўзмацніў жаданне кадэтаў да служэння Айчыне, больш даведаліся, “што такое ўвогуле ваенны аркестр”;

– апытаныя станоўча ацэньваюць правядзенне ваінскіх рытуалаў з уключэннем ваеннага аркестра, “што істотна павялічыла цікавасць у іх удзеле”, “зрабіла іх не такімі нуднымі, як то было раней”;

– магчымасць параўнаць і ацаніць падрыхтоўку, агульную якасць у правядзенні рытуалаў.

Праведзенае анкетаванне пацвярджае несумненную эфектыўнасць выкарыстання ваенных аркестраў на практыцы пры правядзенні заняткаў з кадэтамі ў часы пазакласнай працы і падчас мерапрыемстваў патрыятычнай накіраванасці.

Заклучэнне. Сёння ў педагагічнай навуцы прысутнічае вялікая колькасць работ па патрыятычнаму выхаванню, але пры гэтым ніхто з аўтараў у сферу навуковых інтарэсаў не ўключыў праблемы фарміравання патрыятычнага выхавання сродкамі ваеннай музыкі. Усе арганізацыйна-педагагічныя ўмовы вынікаюць з праведзенага намі аналізу, ажыццёўленага ў практычным супрацоўніцтве ваеннага аркестра і Екацярынбургскага кадэцкага корпуса, што было пацверджана правядзеннем анкетавання навучэнцаў розных класаў.

Ваенныя аркестры здольныя эмацыянальна ўплываць на выхаванне навучэнцаў, фарміраваць патрыятычныя пачуцці, а значыць, непасрэдна спрыяць патрыятычнаму выхаванню кадэтаў. Можна падкрэсліць, што выкарыстанне ваеннага аркестра ў педагагічных мэтах з’яўляецца пакуль малавывучаным прадметам навуковых даследаванняў і мае права на далейшую перспектыву даследавання.

ЛІТАРАТУРА

1. Закон “Аб адукацыі ў Рэспубліцы Беларусь” // Настаўніцкая газета. – 2002. – 4 крас.
2. Закон Рэспублікі Беларусь “Аб ваінскім абавязку і ваінскай службе”.
3. Караханова, О.Ю. Воспитание как процесс целенаправленного формирования и развития личности [Электронный ресурс] / О.Ю. Караханова // Молодой ученый. – 2014. – № 15. – С. 272–274. – Режим доступа: <http://moluch.ru/archive/74/12503/>. – Дата доступа: 24.07.2019.
4. Дуранов, М.Е. Педагогические проблемы воспитания гражданственности / М.Е. Дуранов, Б.И. Жернов. – Магнитогорск: МГПИ, 1994. – 124 с.
5. Ипполитова, Н.В. Анализ понятия «педагогические условия»: сущность, классификация [Текст] / Н.В. Ипполитова, Н.С. Стерхова // General and Professional Education. – 2012. – № 1. – 458 с.
6. Володин, А.А. Анализ содержания понятия «Организационно-педагогические условия» / А.А. Володин, Н.Г. Бондаренко // Известия ТулГУ. Гуманитарные науки. – 2014. – № 2.
7. Тагильцева, Н.Г. Технология формирования навыков исполнения строевых песен у учащихся кадетских учебных заведений : монография / Н.Г. Тагильцева, К.В. Петрачков. – М.: ФЛИНТА, 2019. – 152 с.
8. Петрачков, К.В. Педагогические условия формирования навыков исполнения учащимися строевой песни / К.В. Петрачков // Педагогическое образование в России. – 2015. – № 4.

Паступіў у рэдакцыю 23.07.2019

Хроніка мастацкіх падзей

* * *

11 верасня ў Лёзненскім ваенна-гістарычным музеі адкрылася выстава "Натхнёнае Лёзненскім краем" прафесара кафедры выяўленчага мастацтва Рыгора Фядзькова. На выставе прадстаўлены пейзажы, нацюрморты, якія выкананы з натуры.

* * *

У верасні ў час святкавання 60-гадовага юбілею мастацка-графічнага факультэта ВДУ імя П.М. Машэрава званне "Ганаровы прафесар ВДУ імя П.М. Машэрава" было прысвоена былому рэктару, доктару педагагічных навук, прафесару В.Н. Вінаградаву, генеральнаму дырэктару Нацыянальнага мастацкага музея, заслужанаму дзеячу мастацтваў Рэспублікі Беларусь У.І. Пракапцову і доктару педагагічных навук А.Я. Шляховай (Латвія). Юбілею факультэта былі прысвечаны міжнародная навукова-практычная канферэнцыя і тры мастацкія выставы, што адкрыліся ў гэты час.

* * *

Выпускнік мастацка-графічнага факультэта, вядомы віцебскі жывапісец Алег Скавародка ў пачатку кастрычніка прадставіў у Мастацкім музеі свае працы, створаныя ім падчас рэспубліканскіх і міжнародных пленэраў. Выстава "Алег Скавародка. Пленэры" прымеркавана да ўручэння мастаку медала Францыска Скарыны.

* * *

8 кастрычніка ў Талсінскім краязнаўчым музеі адкрылася персанальная выстава мастака і мастацтвазнаўцы, дацэнта кафедры выяўленчага мастацтва Міхаіла Цыбульскага пад назвай «IESPAIDU FRAGMENTI / Фрагменты ўражанняў». У экспазіцыі выставы – пейзажы, якія напісаны гуашшу падчас пленэраў.

* * *

У віцебскім Мастацкім музеі 8 кастрычніка адбылося адкрыццё выставы былога выкладчыка мастацка-графічнага факультэта Алега Арлова (1966–1994) "Экспрэсіўнае нешматслоўе" (куратар М. Цыбульскі). У экспазіцыі былі прадстаўлены творы са збораў Мастацкай галерэі г. Полацка і некалькіх прыватных калекцый.

* * *

11 кастрычніка ў віцебскім Мастацкім музеі адкрылася выстава заслужанага дзеяча мастацтваў Рэспублікі Беларусь Івана Сталярова (1923–2015). Экспазіцыя ўключала працы, якія захоўваюцца ў фондах Віцебскага абласнога краязнаўчага музея.

* * *

5 лістапада ў віцебскім Мастацкім музеі адкрылася мастацкая выстава "Грані творчасці" Івана Хіцько і адбылася творчая вечарына ў гонар яго 80-гадовага юбілею (куратар праекта М. Цыбульскі). І. Хіцько ў 1966 годзе, скончыўшы мастацка-графічны факультэт ВДПІ імя С.М. Кірава, быў пакінуты выкладаць на кафедры дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва і працы, на якой прапрацаваў у ВДУ імя П.М. Машэрава да 2014 года. У экспазіцыі выставы былі прадстаўлены ўсе творчыя кірункі, віды і жанры, да якіх у сваёй творчасці звяртаўся мастак-педагог (графіка, жывапіс, мастацкая апрацоўка дрэва, дызайнерскія праекты і інш.).

* * *

У лістападзе пры падтрымцы Консульства Латвійскай Рэспубліцы ў Віцебску адбыліся чарговія "Дні мастацтва Латвіі ў Віцебску" (куратар М. Цыбульскі), у межах якіх адкрыліся тры мастацкія выставы студэнтаў і магістрантаў кафедры графікі Латвійскай акадэміі мастацтваў "Пашпарт латвійскай графікі", "Квадратура круга", кіраўніка кафедры графікі Латвійскай акадэміі мастацтваў, прафесара Гунтарса Сіеціньша, выстава тэкстылю "Daugavzeme/Зямля Даўгавы" дактаранта Латвійскай Акадэміі мастацтваў Рыты Лягчылінай-Брока (Рыга).

* * *

20 лістапада ў Мінску ў залах Нацыянальнага гістарычнага музея Рэспублікі Беларусь, адбылося адкрыццё выставы "16-е Латвійскае трыенале медальернага мастацтва" (куратар М. Цыбульскі). Праект рэалізаваны Клубам медальернага мастацтва Латвіі і Віцебскім дзяржаўным універсітэтам імя П.М. Машэрава пры падтрымцы Пасольства Латвійскай Рэспублікі ў Беларусі.

* * *

29 лістапада ў трох залах віцебскага Мастацкага музея адкрылася выстава "Шутава РАЗАМ" вядомых беларускіх мастакоў Генадзя і Іраіды Шутавых, арганізаваная пры ўдзеле ВДУ імя П.М. Машэрава. У экспазіцыі прадстаўлена 100 твораў, сярод якіх акварэль і графіка Г. Шутава, а таксама жывапіс, калажы, гратажы І. Шутавай.

* * *

У межах святкавання Віцебскім дзяржаўным універсітэтам імя П.М. Машэрава свайго дня нараджэння адбылася цырымонія ўручэння спецыяльнага прызга "Docendo discimus". Пераможцам у намінацыі "За ўклад у развіццё мастацтва і культуры ВДУ–2019" названы дацэнт кафедры выяўленчага мастацтва, сябра Беларускага саюза мастакоў, вядомы мастак Алег Кастагрыз.

Правила для авторов

Научно-практический журнал «Искусство и культура» публикует статьи, посвященные актуальным искусствоведческим и культурологическим проблемам, а также вопросам художественного образования. Представленные статьи должны иметь высокий теоретический уровень исследований в области культурологии и искусствоведения, а также быть ориентированы на прикладные аспекты в преподавании дисциплин художественно-эстетического блока. Главным критерием целесообразности публикации являются новизна и оригинальность статьи. Основные рубрики журнала – «Искусствоведение», «Культурология» и «Педагогика». Вне очереди публикуются научные статьи аспирантов последнего года обучения (включая статьи, которые подготовлены ими в соавторстве) при условии их полного соответствия требованиям, которые предъявляются к научным публикациям издания.

Требования к оформлению статьи:

1. Рукописи статей предоставляются на белорусском или русском языках.
2. Каждая статья должна содержать следующие элементы:
 - индекс УДК;
 - название статьи;
 - фамилия и инициалы автора (авторов);
 - организация, которую он (они) представляет;
 - введение;
 - в основной части выделяются подразделы с названиями;
 - заключение;
 - список использованной литературы.
3. Название статьи должно отражать ее содержание, быть по возможности лаконичным, включать ключевые слова, что позволит ее индексировать.
4. Во введении дается короткий обзор литературы по проблеме, указываются не решенные ранее вопросы, формулируется и аргументируется цель. Раздел заканчивается постановкой цели исследования.
5. В основной части автор описывает результаты своей работы с точки зрения их научной новизны и сопоставляет с соответствующими известными данными. Этот раздел делится на подразделы с пояснительными подзаголовками.
6. В заключении в сжатом виде должны быть сформулированы полученные выводы, указывающие на достижение поставленной цели, новизну и возможности применения на практике.
7. Список литературы должен включать не более 12 ссылок. Ссылки нумеруются в соответствии с порядком их цитирования в тексте. Порядковые номера ссылок пишутся в квадратных скобках по схеме: [1], [2]. Список литературы оформляется в соответствии с требованиями ГОСТа 7.1-2003. Ссылки на неопубликованные работы, диссертации не допускаются. Указывается полное название авторского свидетельства и депонированной рукописи, а также организация, которая предъявила рукопись к депонированию.
8. Статьи сдаются в редакцию объемом не менее 0,35 авторского листа (14000 печатных знаков, с пробелами между словами, знаками препинания, цифрами и др.), напечатанного через один интервал, шрифтом Times New Roman, размером 11 пт. В этот объем входят текст, таблицы, список литературы. Рисунки и схемы должны подаваться отдельными файлами в формате jpg. Статьи должны быть подготовлены в редакторе Microsoft Word.
9. В дополнение к бумажной версии статьи в редакцию сдается электронная версия материалов. Электронная и бумажная версии статьи должны быть идентичными. Адрес электронной почты университета (наука@vsu.by).
10. К статье прилагаются следующие материалы (на отдельных листах):
 - реферат (150–250 слов), который должен полно передавать содержание статьи, быть годным для публикации в аннотациях к журналам отдельно от статьи, и ключевые слова на языке оригинала;
 - название статьи, фамилия, имя, отчество автора (полностью), место работы, реферат и ключевые слова на английском языке;
 - номер телефона, адрес электронной почты;
 - экспертное заключение о возможности публикации материалов.
11. Все статьи, поступающие в редакцию журнала, подлежат обязательной проверке на оригинальность и корректность заимствований системой «Антиплагиат.ВУЗ». Для оригинальных научных статей степень оригинальности должна быть не менее 85%, для обзоров – не менее 75%.
12. По решению редколлегии статья отправляется на рецензию, затем визируется членом редколлегии. Возвращение статьи автору на доработку не означает, что она принята в печать. Переработанный вариант статьи вновь рассматривается редколлекцией. Датой поступления считается день получения редакцией окончательного варианта статьи.
13. Отправка в редакцию ранее опубликованных или принятых в печать другими изданиями работ не допускается.
14. Ответственность за приведенные в материалах факты, содержание и точность информации несут авторы.

Guidelines for Authors

The scientific and practical journal "Art and Culture" publishes articles on immediate art critical and culture study problems as well as issues of art education. Articles should be of high theoretical level of investigation in the field of culture studies and art criticism, they should also be targeted at applied aspects in teaching subjects of art and esthetic block. The main criterion for the publication is novelty and specificity of the article. The main sections of the journal are "Art History", "Culture Studies" and "Pedagogics". The priority for publication is given to scientific articles by postgraduates in their last year (including their articles written with co-authors) on condition these articles correspond the requirements for scientific articles of the journal.

Guidelines for the layout of a publication:

1. Articles are to be in Belarusian or Russian.
2. Each article is to include the following elements:
 - UDK index;
 - title of the article;
 - name and initial of the author (authors);
 - institution he (she) represents;
 - introduction;
 - main part;
 - conclusion;
 - list of applied literature.
3. The title of the article should reflect its contents, be laconic and contain key words which will make it possible to classify the article.
4. The introduction should contain a brief review of the literature on the problem. It should indicate not yet solved problems. It should formulate the aim; give references to the recent articles of other authors including foreign publications. The section finishes with setting the aim of the research.
5. In the section "Main part" the author describes the findings from the point of view of their scientific novelty as well as compares them with the corresponding well known data. This section is divided into sub-sections with expository subtitles.
6. The conclusion should contain a brief review of the findings, indicating the achievement of this goal, their novelty and possibility of practical application.
7. The list of literature shouldn't include more than 12 references. The references are to be numerated in the order of their citation in the text. The order number of a reference is given in square brackets e.g. [1], [2]. The layout of the literature list layout is to correspond State Standard (GOST) 7.1–2003. References to articles and theses which were not published earlier are not permitted. A complete name of the author's certificate and the deposited copy is indicated as well as the institution which presented the copy for depositing.
8. Articles of at least 0,35 of an author sheet size (14000 printing symbols with blanks, punctuation marks, numbers etc.), interval 1, Times New Roman 11 are sent to the editorial office. This size includes the text, charts and list of literature. Not more than three pictures are allowed. Pictures and schemes are to be presented in individual jpg-files. Articles should be typed in Microsoft Word.
9. The electronic version should be attached to the paper copy of the article submitted to the editorial board. The electronic and the paper copies of the article should be identical. The university e-mail address is nauka@vsu.by).
10. Following materials (on separate sheets) are attached to the article:
 - summary (150–250 words), which should precisely present the contents of the article, should be liable for being published in magazine summaries separately from the article as well as the key words in the language of the original;
 - title of the article, surname, first and second names of the author (without being shortened), place of work, summary and key words in English;
 - telephone number, e-mail address;
 - expert conclusion on the feasibility of the publication.
11. All articles submitted to the editorial office of the journal are subject to mandatory verification of originality and correctness of borrowings by the Antiplagiat.VUZ system. For original scientific articles the degree of originality should be at least 85%, for reviews – at least 75%.
12. On the decision of the editorial board the article is sent for a review, and then it is signed by the members of the editorial board. If the article is sent back to the author for improvement it doesn't mean that it has been accepted for publication. The improved variant of the article is reconsidered by the editorial board. The article is considered to be accepted on the day when the editorial office receives the final variant.
13. Earlier published articles as well as articles accepted for publication in other editions are not admitted.
14. The authors carry responsibility for the facts provided in the articles, the content and the accuracy of the information.

*Для оформления обложки использована фоторабота
Валерия Шишанова «Музей-усадьба И.Е. Репина "Здравнёво"». 2005.*

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.