

ИК

ISSN 2222-8853

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА



№ 2(42)
2021

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИЗДАЕТСЯ С ЯНВАРЯ 2011 ГОДА
ВЫХОДИТ ЧЕТЫРЕ РАЗА В ГОД

**№ 2(42)
2021**

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

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
«ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА»

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

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

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

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

Адрес редакции:
Учреждение образования
«Витебский государственный
университет имени П.М. Машерова»
Московский пр-т, 33
210038, г. Витебск, Беларусь
Тел.: +375 (33) 398 50 51
E-mail: nauka@vsu.by
<http://www.vsu.by>

SCIENTIFIC AND PRACTICAL JOURNAL
“ART AND CULTURE”

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

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

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

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

Edition address:
Educational Establishment
“Vitebsk State
P.M. Masherov University”
33 Moskovsky Prospect
210038 Vitebsk, Belarus
Tel.: +375 (33) 398 50 51
E-mail: nauka@vsu.by
<http://www.vsu.by>

Журнал зарегистрирован
в Министерстве информации Республики Беларусь за № 838 от 23.11.2010 г.
Подписано в печать 15.06.2021. Формат 60 x 84 ¹/₈. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 12,33. Уч.-изд. л. 10,93. Тираж 100 экз. Заказ 96.

Искусствоведение

<i>Шишанов В.А.</i> Художественные выставки в Витебске в конце XIX – начале XX века (по материалам периодической печати)	5
<i>Высоцкая Х.И.</i> Текстиль в современном искусстве (по материалам 58-й Венецианской биеннале)	18
<i>Тихонова К.А.</i> Специфика образного решения в творчестве белорусских художников по войлоку	25
<i>Баранковская С.А., Оксенчук А.Е.</i> Маркеры национального в современном белорусском гобелене	29
<i>Сергеев А.Г.</i> Характеристика понятия цифровой скульптуры через художественный образ	34
<i>Писарчик М.С.</i> Новаторские архитектурно-декоративные приемы в театральных сооружениях стиля биотек	39
<i>Пандырева Е.А., Павлова Т.В.</i> Особенности строения букв как базовых элементов рукотворных графических надписей в визуальной среде города	44
<i>Янь Цзуню.</i> Особенности интерпретации мотивов китайского искусства бумажного вырезания в современном дизайне	49
<i>Бабровіч Г.А.</i> Узаемадзеянне народнага адзення і побытавага танца як мастацкая сістэма ў традыцыйнай культуры Віцебшчыны XI–XXI стагоддзяў	54
<i>Исаков Г.П.</i> Мемориальные места и традиции художественно-графического факультета в контексте сохранения социально-исторической памяти	59

Культурология

<i>Беспалый Ю.Н.</i> Социодинамика белорусской культуры в XIII–XV веках	65
<i>Морозов И.В.</i> Дом есть язык жития при проселке поэтических вопрошаний. После 120-й годовщины кончины страданий Ф. Ницше, к 220-летию последней весны Новалиса и 45-летию весны исхода М. Хайдеггера	72

Педагогика

<i>Беженарь Ю.П., Балашова И.Э.</i> Непрерывная подготовка педагогических кадров посредством филиалов кафедр как субъекта регионального кластера (на примере Витебского регионального кластера)	80
<i>Соколова Е.О.</i> Образовательный центр «АРТ-академия КВАДРАТ» как модель организации и управления художественно-творческой деятельностью школьников	90
<i>Самерсова Н.В.</i> Методическое обеспечение социально-культурной деятельности: от теории к практике	98

Хроника	102
----------------------	-----

Art Studies

<i>Shishanov V.A.</i> Art Exhibitions in Vitebsk in the Late XIX – Early XX Centuries (Based on Materials from Periodicals)	5
<i>Vysotskaya K.I.</i> Textiles in the Contemporary Art (Based on the 58 th Venice Biennale Materials)	18
<i>Tikhonova K.A.</i> Specificity of the Image Solution in the Creative Work of Belarusian Felt Artists	25
<i>Barankovskaya S.A., Oksenchuk A.E.</i> Markers of the National in the Contemporary Belarusian Tapestry	29
<i>Sergeyev A.G.</i> Characteristics of the Notion of Digital Sculpture Through the Artistic Image	34
<i>Pisarchik M.C.</i> Innivation Architectural Decorative Techniques in Biotech Style Theater Structures	39
<i>Pandyreva E.A., Pavlova T.V.</i> Features of the Structure of Letters as Basic Elements of Hand-Made Graphic Inscriptions in the Visual Environment of the City	44
<i>Yan Zongyou.</i> Features of the Interpretation of Motives of the Chinese Art of Paper-Cutting in Modern Design	49
<i>Babrovich G.A.</i> TInteraction of Folk Clothing and Household Dance as an Artistic System in the Traditional Culture of the XI th –XXI st Century Vitebsk Region	54
<i>Isakov G.P.</i> Memorial Sites and Traditions of art Faculty in the Context of Social and Historical Memory Preservation	59

Cultural Studies

<i>Bespaly Y.N.</i> Social Dynamics of Belarusian Culture in the XIII th –XV th Centuries	65
<i>Morozov I.V.</i> Home is the Language of Life at the Lane of Poetic Questioning Following the 120 th Anniversary of the end F. Nietzsche's Sufferings, to the 220 th Anniversary of Novalis's Last Spring and the 45 th Anniversary of the Spring of M. Heidegger's Passing Away	72

Pedagogy

<i>Bezhenar Yu.P., Balashova I.E.</i> Continuous Teacher Training at Department Branches as Subjects of Regional Clusters (the Example of Vitebsk RegionCluster)	80
<i>Sokolova E.O.</i> Education Center "Art-Academy Square" as a Model for Setting up and Managing Schoochildren's Art Creative Activities	90
<i>Samersova N.V.</i> Methodological Support for Social and Cultural Activities: From the Theory to Practice	98

Chronicle	102
------------------------	-----

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЫСТАВКИ В ВИТЕБСКЕ В КОНЦЕ XIX – НАЧАЛЕ XX ВЕКА (ПО МАТЕРИАЛАМ ПЕРИОДИЧЕСКОЙ ПЕЧАТИ)

Шишанов В.А.

Учреждение культуры «Витебский областной краеведческий музей», Витебск

В исследовании на основе рассмотрения значительного количества публикаций в периодической печати освещается и анализируется деятельность по проведению художественных выставок в Витебске в конце XIX – начале XX века. Выявленные материалы позволяют сделать вывод о большей оживленности выставочной деятельности в обозначенный период, чем было принято считать раньше. Среди значительных выставочных проектов выделяются: Художественная выставка в пользу Витебского общества попечения о детях (1899), выставка Ю.Ю. Клевера (1900), выставка в пользу Витебского благотворительного общества (1901), выставка в пользу Общества вспомоществования народным учителям и учительницам Витебской губернии (1902), Первая фотографическая и художественная выставка (1903), выставка картин французских художников (1905), выставка Л. Шульмана, А. Пфеффермана, Ю. Пэна и Я. Павловской (1907) и другие. При определенных сдерживающих факторах (отсутствие средств, соответствующих культурных учреждений, объединений и учебных заведений, недостаточно высокая активность и вовлеченность горожан в культурную жизнь) наблюдается всплеск выставочной инициативы. Это было связано с начинаниями благотворительных организаций и их руководителей, общественных организаций, художников и частных предпринимателей. Привлечение материалов периодической печати помогает глубже понять процессы, протекавшие в культурной жизни Витебска, расширить круг художников-любителей, собирателей предметов искусства.

Ключевые слова: художественная жизнь Витебска, выставочная деятельность, художественные выставки, Ю. Клевер, Л. Шульман, А. Пфефферман, Ю. Пэн.

(Искусство и культура. – 2021. – № 2(42). – С. 5–17)

ART EXHIBITIONS IN VITEBSK IN THE LATE XIX – EARLY XX CENTURIES (BASED ON MATERIALS FROM PERIODICALS)

Shishanov V.A.

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

The study, based on the analysis of a significant number of publications in periodicals, highlights and analyzes the activities of holding art exhibitions in Vitebsk in the late 19th – early 20th centuries. The revealed materials make it possible to conclude that the exhibition activity in the indicated period was livelier than it had been assumed earlier. Among the significant exhibition projects, the following stand out: an art exhibition in favor of the Vitebsk Child Welfare Society (1899), an exhibition by J. Klever (1900), an exhibition in favor of Vitebsk Charity Society (1901), an exhibition in favor of the Society for the Aid to Teachers of Vitebsk Province (1902), the First Photographic and Art Exhibition (1903), an exhibition of paintings by French artists (1905), an exhibition of L. Shulman, A. Pfefferman, Y. Pen and Y. Pavlovskaya (1907) and others. In spite of certain constraining factors (lack of funds, appropriate cultural institutions, associations and educational institutions, insufficiently high activity and involvement of citizens in cultural life), there was a surge in exhibition activity. This was due to the initiative of charity organizations and their leaders, public organizations, the initiative of artists and private entrepreneurs. The use of materials from periodicals allows a deeper understanding of the processes, which took place in the cultural life of Vitebsk, as well as expanding the circle of amateur artists, collectors of art objects.

Key words: art life of Vitebsk, exhibition activities, art exhibitions, J. Klever, L. Shulman, A. Pfefferman, Y. Pen.

(Art and Cultur. – 2021. – № 2(42). – P. 5–17)

Современники отмечали, что к концу XIX века выставочная жизнь в столицах и ряде крупных городов России чрезвычайно оживилась. Этому способствовала деятельность художественных учебных учреждений, объединений художников, общественных организаций.

Витебск не мог похвастаться ничем из вышеперечисленного, но тенденции культурной жизни, активность представителей общественности и расположение администрации создали необходимые предпосылки.

Несмотря на то, что культурная жизнь Витебска рассматриваемого периода не обделена вниманием исследователей, проведение художественных выставок в городе не стало предметом специального изучения. В то же время обзоры выставочной деятельности и анализ отдельных выставок содержатся в работах А.Г. Лисова [1], Г.П. Исакова [2, с. 18–22], Л.В. Хмельницкой [3].

Круг выявленных источников по очерченной проблематике ограничен. Известные памятники мемуаристики, эпистолярное наследие, архивные документы весьма скудны и обращение к периодической печати во многом позволяет восполнить этот пробел.

Цель статьи – на основе материалов периодической печати осветить и проанализировать выставочную деятельность в Витебске в обозначенный период; выявить причины и факторы, способствовавшие подъему и спаду культурной активности; провести типологизацию выставок.

«Значение крупного культурного торжества». После художественно-археологической выставки 1871 года [4] вплоть до 1899 года в Витебске не отмечено сколько-нибудь заметных художественных проектов, что не исключает вероятности проведения менее значительных выставок, преследовавших коммерческие цели.

На этом поприще выделим деятельность уроженца Харькова Николая Егоровича Лунда. Николай Егорович на протяжении 1884–1886 годов обучался в Училище живописи, ваяния и зодчества в Москве и вскоре начал активную выставочную деятельность, разъезжая по городам России и устраивая кратковременные выставки с продажей своих картин [5]. Как можно судить по публикациям в витебских газетах, перед выставкой в прессе помещались заметки с положительными отзывами о Лунде и его работах: «В начале этого года картины г. Лунда демонстрировались на выставках в Вене, а в прошлом месяце – в Париже. “Figaro”, “Lanterne”, “Wiener-Tagblatt”, “Fremdem-Blatt” и др. газеты посвятили произведениям русского художника

очень сочувственные отзывы»¹; «Вызвал похвалы и “Закат солнца в степи”. Последней картиной неоднократно любовалась во время венской выставки вдова покойного австрийского кронпринца, более всех восхищавшаяся тоном ея»².

В Витебске выставка открылась в воскресенье 29 ноября 1898 года в зале городской думы. Входная плата составила 15 копеек. Было представлено 23 пейзажа с «очень удачным сочетанием тонов, особенно в передаче эффектов лунного освещения и водной поверхности». Экспозицию посетило 500 человек и 3 работы были куплены, что расценивалось как «отрадный факт, свидетельствующий о том, что среди витебской публики есть немало любителей живописи». Здесь же сообщалось, что выставка была открыта до 14 часов³. Однако в другой заметке указывалось, что время работы планировалось с 10 до 16 часов, но погода была пасмурная, и в 15 часов стало темно настолько, что пришлось «осматривать картины со свечой в руках»⁴.

Тем не менее проведение выставки Н.Е. Лунда могло быть расценено как вполне удачный опыт и способствовало дальнейшей деятельности в этом направлении.

Зачастую катализатором являлась необходимость привлечения средств для благотворительных целей. Это стало одной из целей устройства крупных художественных выставок в Витебске, которые были осуществлены по инициативе председательницы общества – Ольги Александровны Ладыженской. Ольга Александровна приехала в Витебск после назначения 8 августа 1898 года ее мужа Митрофана Васильевича Ладыженского (1852–1917) витебским вице-губернатором [6] и активно взялась за устройство разного рода благотворительных мероприятий.

Первое упоминание о замысле проведения выставки содержится в статье инженера Александра Антоновича Павловского (1858–1944) [7, с. 95–96], опубликованной 15 июля 1899 г. и посвященной пребыванию на Витебщине художника Юлия Юльевича Клевера (1850–1924). Автор, обстоятельно анализируя работы Клевера, созданные в Беларуси, сообщает о планах художника «составить» из них выставку в Петербурге и об его обещании, «благодаря заботливости»

¹ Выставка картин // Витебские губернские ведомости. – 1898. – 26 нояб. (№ 141). – С. 3.

² Художественная выставка // Витебский листок. – 1898. – 2 дек. (№ 96). – С. 3.

³ Выставка картин // Витебские губернские ведомости. – 1898. – 1 дек. (№ 143). – С. 2.

⁴ Выставка картин // Витебский листок. – 1898. – 28 нояб. (№ 95). – С. 4.

О.А. Ладыженской, устроить благотворительную выставку в Витебске^{5,6}. Однако на тот момент проведение персональной выставки Ю.Ю. Клевера не было осуществлено⁷.

Но 9 октября губернские «Ведомости» сообщили, что планируется выставка «в пользу Общества попечения о детях» с участием Ю.Ю. Клевера, К.Н. Каля, Ю.М. Пэна и работ из частных коллекций. «Всю организацию» принял на себя инженер А.А. Павловский в сообществе с некоторыми «любителями»⁸. При этом он подчеркивал, что значение выставки не должно оцениваться с точки зрения «благотворительной цели», «развлечения» («не для того, чтобы видеть “картины, но чтобы публику посмотреть”») или ради «педагогических целей», а ради «высшей культуры» — «присущей человеку потребности изящного»: «Я полагаю и даже верю, что, несмотря на все условия нашей провинциальной жизни, не благоприятствующие эстетическому развитию, у нас наберется много людей, которые, вместе со мною, готовы будут измерить нашу выставку меркой не портного, но Фидия и признать за ней значение крупного культурного торжества. Это торжество первое с тех пор как существует Витебск, но будем верить, что оно положит начало многим подобным, и что ко многим усовершенствованиям в области комфорта, которыми обогатился наш город, и учреждениям просветительного свойства, выставка присоединится как периодическое просветительное устройство и как средство от времени до времени удовлетворить потребность человека в изящном»⁹.

Представители местной интеллигенции в своих выступлениях в прессе указывали на осознание «просвещенными людьми» значения искусства и в то же время пытались выяснить причины «плачевных результатов» попыток «насаждать» искусство в Витебске.

По мнению постоянного автора «Витебских губернских ведомостей», скрывшегося под инициалами «С.Ж.» (Самуил Житловский?), в городе из 9 муз «приютились» две — Эвтерпа и Мельпомена (музыка и театр) — «остальные минули нас, за исключением живописи, недавно приютившейся скромно во вновь открывшейся школе рисования».

Основной причиной неудачи «всяких начинаний» критик считал «местничество» — неспособность освободиться от рамок условностей сословных и национальных предрассудков: «Если бы все истинные любители искусства, отбросив в сторону все сословные предрассудки, соединились в один художественный кружок, цель которого — насаждение правильного художественного образования в нашем городе, то они этим сослужили бы большую службу родному краю»¹⁰.

В то же время художественная выставка 1899 года показала, что объединение «истинных любителей искусства» в Витебске возможно.

29 октября «Ведомости» информировали, что вопрос о выставке «решен окончательно»¹¹. Попечительство на уровне администрации губернии обеспечило мероприятие информационную поддержку на страницах единственной выходившей на тот момент в губернии газеты.

С 5 по 9 ноября в каждом номере «Ведомостей» на первой полосе печаталось объявление о предстоящем открытии: «Выставка картин профессора Ю.Ю. Клевера, пейзажиста Дюссельдорфской Академии К.Н. Каля, Ю.Ю. Клевера (сына), художника С.-П.-Б. Академии художеств М.Ю. Пэна¹², а также картин, принадлежащих любителям живописи. Выставка будет открыта в здании гостиницы Кушнера и продолжится с 10 по 17 ноября. Цена за вход 30 коп. Учащиеся учебных заведений платят половину. Сбор с выставки поступит в пользу Витебского общества попечения о детях»¹³.

В день открытия 10 ноября и на следующий день реклама выставки занимала большую часть первой полосы. Затем, вплоть до закрытия 21 ноября, объявления печатались в прежнем формате. Помимо рекламы публиковались краткие сообщения о ходе выставки, подробные критические обзоры^{14, 15, 16}. В память о выставке был издан сборник статей [8]. Информация о выставке помещалась в столичном издании

⁵ Павловский, А. Профессор Юлий Клевер в Амбросовичах / А. Павловский // Витебские губернские ведомости. — 1899. — 15 июля (№ 159). — С. 2.

⁶ Павловский, А. Значение нашей выставки / А. Павловский // Витебские губернские ведомости. — 1899. — 17 нояб. (№ 261). — С. 1–2.

⁷ Местные известия // Витебские губернские ведомости. — 1899. — 4 сент. (№ 202). — С. 1.

⁸ Местные известия // Витебские губернские ведомости. — 1899. — 9 окт. (№ 229). — С. 1.

⁹ Павловский, А. Значение нашей выставки / А. Павловский // Витебские губернские ведомости. — 1899. — 17 нояб. (№ 261). — С. 1–2.

¹⁰ С.Ж. Заметки об искусстве / С.Ж. // Витебские губернские ведомости. — 1899. — 26 авг. (№ 194). — С. 2–3.

¹¹ Местные известия // Витебские губернские ведомости. — 1899. — 29 окт. (№ 245). — С. 2.

¹² Так в тексте.

¹³ Выставка картин... // Витебские губернские ведомости. — 1899. — 5 нояб. (№ 251). — С. 1.

¹⁴ Павловский, А. Значение нашей выставки / А.А. Павловский // Витебские губернские ведомости. — 1899. — 17 нояб. (№ 261). — С. 1–2.

¹⁵ Павловский, А. Коллекция белорусских этюдов профессора Клевера / А. Павловский // Витебские губернские ведомости. — 1899. — 21 нояб. (№ 265). — С. 2–3; 24 нояб. (№ 267). — С. 2–3.

¹⁶ Ефрон, Г. Витебская художественная выставка / Г. Ефрон // Витебские губернские ведомости. — 1899. — 14 нояб. (№ 259). — С. 2–3; 18 нояб. (№ 262). — С. 2–3; 20 нояб. (№ 264). — С. 2.

«Хроника журнала "Искусство и художественная промышленность"»^{17, 18, 19}.

На следующий день после открытия появилась заметка об итогах первого дня: «Выставка занимает большой зал бывшего яхт-клуба и две смежные с ним гостиные. Выставлено 176 картин, принадлежащих кисти 40 художников. <...> Несмотря на крайне ненастную погоду, в день открытия на выставке перебивало свыше 100 человек публики, при чем сбор достиг 150 руб.»²⁰.

Устроители старались расширить аудиторию выставки. Входная плата (30 копеек) представлялась не обременительной и должна была поощрять неоднократное посещение. С 16 ноября ученики начальных городских училищ, ремесленники и «вообще бедный трудящийся люд» получили право бесплатного входа с 9 до 10 часов утра. Учащиеся не платили за хранение одежды. По просьбе публики выставка была продлена до 21 ноября, так как «из-за скверной погоды» многие были лишены возможности ее посетить²¹.

Вопрос о составе выставки во многом разрешает ее каталог, хранящийся в Национальной библиотеке Польши [9].

Анализ перечня авторов позволяет говорить о хаотичности его составления. Возможно, дополнения происходили по мере поступления произведений. Каталог включает 170 работ 43 авторов и 8 работ неизвестных художников. В списке владельцев 29 фамилий [10].

В отношении мастеров старой школы в ряде случаев указывается, что представлена копия произведения того или иного из них, но, тем не менее, художник попадал в перечень наряду с авторами оригиналов: № 82, Рембрандт ван Рейн «Польский вельможа. (Копия известной картины, хранящейся в Эрмитаже)», владелец не указан; № 88, Тициан «Женская головка. (Копия кисти Рафаловича 1856 г.)», владелец И.А. Андриянов и т.д.

Есть работы без указания «копия», что, впрочем, не может являться подтверждением их подлинности: № 61, Н. Пуссен «Суд Париса», владелец В.А. Цехановецкий; Рембрандт ван Рейн «Святое семейство», владелец Г.А. Зилов и т.д.

Как и объявлялось в прессе, больше всего — 61 — частными владельцами было

представлено работ Ю.Ю. Клевера, который в то время был одним из самых известных и популярных пейзажистов в России. 53 произведения предоставил А. Перрот, владелец имения, в котором проживал Клевер на Витебщине. Экспонировалось также 11 произведений сына Клевера, также Юлия Юльевича (1882–1942).

Из художников, непосредственно самостоятельно выставивших свои произведения, лидирует Ю.М. Пэн — 19 работ. Затем следует Карл Николаевич Каль (1876–1938) — 16 пейзажей.

Наряду с русскими был представлен еще ряд польских художников: Леопольд Горовиц (1838–1917), Антоний Пиотровский (1853–1924), Сигизмунд Андрихевич (1861–1943), Витольд Вейхерт (1867–1904), Вацлав Троцевский (1865–1904).

В выставке активно участвовали витебские художники-любители: подпоручик 164-го пехотного Закатальского полка Николай Алексеевич Люце; зубной врач и автор критических статей о выставке Григорий Абрамович Ефрон; врач Вильгельм Кусселевич Гиршберг; поручик 163-го пехотного Ленкоранско-Нашебургского полка Николай Алексеевич Карликов; Наталья Яковлевна Елачич.

Участие четы О.А. и М.В. Ладыженских, как коллекционеров, в выставке было довольно скромным — они представили всего 4 работы: «Вид в окрестности ст. Сиверской» Иосифа Крачковского (1854–1914) и акварели Степана Александровского (1842–1906), Адольфа Шарлеманя (1826–1901), Петра Шипова (1860–1919).

Несмотря на ожидания, количественно скромным было и участие княгини М.К. Тенишевой, но она прислала две работы, ставшие украшением выставки: «Портрет А.В. Вержбиловича» И. Репина и «Портрет князя В.Н. Тенишева» Ж. Бонна.

На следующий день после закрытия выставки состоялся благотворительный аукцион картин²². Вслед за этим «Ведомости» сообщили о «значительном» материальном успехе выставки²³ и пожертвовании Клевером-старшим в пользу Витебского благотворительного общества «прелестного» зимнего пейзажа «Вечер» стоимостью 500 р.^{24, 25}.

4 декабря от имени О.А. Ладыженской был опубликован финансовый отчет по выставке²⁶:

¹⁷ По России. Витебск // Хроника журнала «Искусство и художественная промышленность». — 1899. — 30 окт. (№ 3). — Стб. 59.

¹⁸ По России. Витебск // Хроника журнала «Искусство и художественная промышленность». — 1899. — 30 нояб. (№ 5). — Стб. 111–112.

¹⁹ По России. Витебск // Хроника журнала «Искусство и художественная промышленность». — 1899. — 20 дек. (№ 6). — Стб. 149.

²⁰ Местные известия // Витебские губернские ведомости. — 1899. — 11 нояб. (№ 256). — С. 2.

²¹ Местные известия // Витебские губернские ведомости. — 1899. — 16 нояб. (№ 260). — С. 1.

²² Аукцион картин // Витебские губернские ведомости. — 1899. — 21 нояб. (№ 265). — С. 1.

²³ Местные известия // Витебские губернские ведомости. — 1899. — 25 нояб. (№ 268). — С. 2.

²⁴ Местные известия // Витебские губернские ведомости. — 1899. — 25 нояб. (№ 268). — С. 2.

²⁵ Местные известия // Витебские губернские ведомости. — 1899. — 28 нояб. (№ 271). — С. 2.

²⁶ Ладыженская, О. Отчет по художественной выставке / О. Ладыженская // Витебские губернские ведомости. — 1899. — 4 дек. (№ 276). — С. 2.

ПРИХОД	
Выручено за билеты, поступило пожертвований и приплаты за билеты	656,75 р.
От вешалки получено	56,3 р.
Каталогов продано на	22,45 р.
Проценты за проданные картины	40 р.
Итого	785,5 р.
РАСХОД	
Гербовый сбор в пользу учреждений императрицы Марии	25 р.
В губернскую типографию за каталоги и афиши	20,85 р.
Вывеска и плакаты	45,9 р.
Коленкор	35,05 р.
Железный товар	7,98 р.
Музыкантам уплачено	41 р.
За помещение Кушнеру 21 ноября	20 р.
Кассирше	20 р.
Расходы по отправке картин	10,58 р.
Рабочая сила по устройству и разорению выставки	43 р.
Прислуге и истопнику	31,5 р.
Дрова	3,5 р.
Керосин	4,35 р.
Елки для декорации	3,5 р.
Телеграммы и мелкие расходы	2,05 р.
Итого	314,2 р.
Чистой прибыли получено	471,24 р.

На первый взгляд чистая прибыль, полученная от проведения выставки, не так мала – 471,24 р. Однако все познается в сравнении. Вслед за выставкой, 28 ноября в зале гражданского клуба был проведен благотворительный базар парижских вещей в пользу Витебского общества попечения о детях²⁷. Приход от мероприятия составил 2203,47 р., что при расходе 1148,51 р. дало чистого остатка 1054,96 р. Примечательно, что в расходы по благотворительному базару включили издание брошюры «В память о выставке» (27,75 р.)²⁸.

Следовательно, с финансовой точки зрения устройство художественной выставки было далеко не столь удачным и весьма хлопотным мероприятием. Возможно, это и стало причиной того, что подобного масштаба выставка стала первой и последней в истории Витебска, но от самой идеи привлечения средств таким образом благотворительные организации не отказались.

²⁷ Местные известия // Витебские губернские ведомости. – 1899. – 30 нояб. (№ 272). – С. 2.

²⁸ Ладыженская, О. Отчет по благотворительному базару парижских вещей / О. Ладыженская // Витебские губернские ведомости. – 1899. – 5 дек. (№ 277). – С. 2.

«Богатый материал для оценки вкуса». В 1900 году вернулись к идее проведения выставки Ю.Ю. Клевера, но на этот раз в пользу Витебского благотворительного общества^{29,30} (председатель – Александра Дмитриевна Чепелевская, жена витебского губернатора; товарищ председателя – баронесса София Михайловна Нолькен, жена витебского губернского предводителя дворянства).

8 декабря 1900 года была опубликована информация о том, что будет выставлено до 100 картин и этюдов³¹. Несмотря на столь уже значительное количество работ, с 15 декабря в «Ведомостях» стал размещаться призыв устроителей выставки к владельцам картин Ю.Ю. Клевера о предоставлении их для экспонирования³².

²⁹ Местные известия // Витебские губернские ведомости. – 1900. – 22 апр. (№ 89). – С. 2.

³⁰ Местные известия // Витебские губернские ведомости. – 1900. – 3 дек. (№ 272). – С. 2.

³¹ Местные известия // Витебские губернские ведомости. – 1900. – 8 дек. (№ 275). – С. 2.

³² Устроители выставки картин... // Витебские губернские ведомости. – 1900. – 8 дек. (№ 275). – С. 2.

Выставка открылась 19 декабря в доме Х.С. Гуревич («против гостиницы Броз», сейчас это здание по адресу ул. Ленина, 35). Плата за вход — «в день открытия 1 руб., в следующие дни — 30 коп. Учащиеся платят половину». К ожидающим поступления пожертвований, помимо Витебского благотворительного общества, добавилось Общество вспомоществования недостаточным ученицам Витебской женской гимназии³³.

На следующий день после открытия появилась информация об итогах первого дня. Сообщалось, что выставка очень удачно разместилась в пяти комнатах, представлено «до 100 картин» Ю.Ю. Клевера и несколько произведений местных художников, сбор составил 260 р.³⁴ В дальнейшем реклама выставки и информация о пожертвованиях размещались в газете регулярно.

Наибольший интерес вызывает пространная рецензия зубного врача и художника-любителя Григория Абрамовича Ефрона, уже получившего известность как критик³⁵. В статье Ефрона говорится о 90 представленных произведениях и в ряде случаев указываются номера работ, что дает основания сделать предположение о существовании каталога выставки, ни одного экземпляра которого в настоящее время не обнаружено.

Григорий Абрамович начинает с рассказа о «чуть ли не лихорадочном интересе», об оживлении и спорах, вызванных выставкой 1899 года, о безвкусовых вещах в гостининых витеблян: «Ума помрачение! Среди штофных гардин, мебели последних рисунков, бронзы, лапчатых латаний, перистых фениксов и цикусов по целковому лист — на стенах, непременно на шнурах и в самом вызывающе-наклонном положении висели премии к «Ниве» или — что еще хуже — масляные картины, совершенно особенные масляные картины...».

И тут же автор восторгается тому, как после выставки изменились интерьеры и вкусы: «Я знаю не один дом, где картины и премии стыдливо убраны подальше, припрятаны в уголки поскромнее и потемнее, а их места заняты полотнами, художественно исполненными, часто заслуживающими серьезного внимания. И сделал это чудо — проф. Ю.Ю. Клевер. Он снял своей прошлогодней выставкой катаракты с художественного зрения витеблян, и они прозрели, и заволновались, и обрадовались. <...> Проф. Клевер создал у нас вкус к этим вещам; появилась новая

³³ Сегодня, в 1 час дня... // Витебские губернские ведомости. — 1900. — 19 дек. (№ 284). — С. 1.

³⁴ Местные известия // Витебские губернские ведомости. — 1900. — 19 дек. (№ 285). — С. 1.

³⁵ Г.Е. [Г. Ефрон]. Выставка картин профессора Ю.Ю. Клевера / Г. Ефрон // Витебские губернские ведомости. — 1900. — 28 дек. (№ 290). — С. 2.

ВЪ ПОЛЬЗУ ОБЩЕСТВА ПОПЕЧЕНИЯ О ДѢТЯХЪ.

Въ среду, 10 ноября, въ здании гостиницы „Кушнера“ открыта

ВЫСТАВКА КАРТИНЪ

профессора Ю. Ю. КЛЕВЕРА, пейзажиста диюссельдорфской академии
К. Н. КАЛЯ, Ю. Ю. КЛЕВЕРА (сына)
художника С.-П.-Б. Академии Художеств М. Ю. ПЭНА, а также картин, принадлежащихъ любителямъ живописи.

ВЫСТАВКА открыта съ 10 ч. утра до 4½ дня.
ПЛАТА ЗА ВХОДЪ 30 К.
Учащиеся витебскихъ учебныхъ заведеній платятъ половину.

Рекламное объявление о выставке
в пользу Витебского общества попечения о детях.
Витебские губернские ведомости. 1899. 17 ноября

ВЪ ДОМѢ Гуревичъ, противъ гостиницы Брозъ, ОТКРЫТА ВЫСТАВКА КАРТИНЪ профессора Ю. Ю. Клевера,

въ пользу Витебскаго Благотворительнаго Общества и Общества вспомоществованія недостаточнымъ ученицамъ Витебской женской гимназии.

ПЛАТА ЗА ВХОДЪ 30 к. Учащиеся платятъ половину.

Рекламное объявление о выставке Ю.Ю. Клевера.
Витебские губернские ведомости. 1900. 22 декабря

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНІЙ ФОТОГРАФОВЪ-ЛЮБИТЕЛЕЙ, ПРОИЗВЕДЕНІЙ СКУЛЬПТУРЫ, РѢЗЬБЫ И ВЫЖИГАНІЮ ПО ДЕРЕВУ, ХУДОЖНИКОВЪ-ЛЮБИТЕЛЕЙ И ГАЛЬВАНОПЛАСТИКИ

помѣщается въ домѣ г-жи Х. С. Гуревичъ, противъ гост. Брозъ (ВО ДВОРѢ). Выставка открыта ежедневно съ 12 ч. дня до 6 ч. вечера.

Плата за входъ 30 к. Учащиеся въ формѣ платятъ половину. Дети моложе 10 лѣтъ—бесплатно.

НА ВЫСТАВКѢ—БУФЕТЪ.
Выставка закроется сегодня, въ 6 часовъ вечера.
На выставкѣ будетъ играть оркестръ военной музыки.

Рекламное объявление о выставке произведений
фотографов-любителей, с участием фотографов-профессионалов, произведений скульптуры, резьбы
и выжиганию по дереву, картин художников-любителей
и гальванопластики.

Витебские губернские ведомости. 1901. 25 марта

потребность и стремление к удовлетворению ее — уже неудержимо».

Ефрон особо подчеркнул, что «не грубо-натуралистический», а «красиво-реалистический» характер таланта Клевера и обращение его к родной, «скромно и грустно живописной» местной природе позволили художнику найти легкий путь к «сердцу и глазу» витеблян и вызвать у них «законную местную гордость». Но тут же критик отмечает, что не сам Клевер предоставил произведения, а выставка была собрана из работ от частных владельцев, и это заметно сказалось на ее качестве, поскольку «продуктивность» художника выразилась в появлении множества повторений и «перепевов»: «Они говорят не о художнике, а о заказчике, и это придает особенную физиономию нынешней выставке. Богатый материал для оценки вкуса, понимания и, пожалуй, удачи счастливых владельцев холстов и палитр, и бубен, и кафель, и подносов...». И здесь вместе с приятными впечатлениями посетителей ждут «острые» разочарования: «Ибо, строго говоря, ее нельзя, или, вернее, не хотелось бы считать выставкой картин проф. Ю. Клевера, а гораздо метче было бы ее озаглавить выставкой приобретенных за этот год у проф. Клевера получившими вкус к живописи витеблянами картин, эскизов, фантазий, шалостей, наконец его кисти».

Ефрон выделил буквально несколько работ из немногочисленных «свеженаписанных» этюдов, которые можно было отнести к «настоящим сокровищам» и удивительным «по простоте и выразительности красок». Только об одной картине — «Ночь осенью» — критик высказался как о произведении «виртуозной» кисти Клевера: «И может быть именно откровенная и цельная фантастичность этой картины, отсутствие в ней претензии на правду реалистическую, исключаящее возможность придирки, отнимают у зрителя повод к беспокойной критике и дают ему возможность спокойного созерцания, ясного наслаждения».

Обзор завершается вопросом: «Неужели Клевер не напишет своей настоящей картины?». Вопрос, думается, правомерно следует из состава выставки, но в то же время сам Ефрон сделал оговорку, что лично художник отнесся бы к своей выставке «может быть даже с известным благоговейным волнением», поэтому было слишком смело для провинциального критика-любителя делать выводы обо всем творчестве Клевера.

В последний день работы выставки (31 декабря) к ним были добавлены картины Клевера-сына³⁶.

³⁶ Местные известия // Витебские губернские ведомости. — 1900. — 31 дек. (№ 293). — С. 2.

фотографическая и художественная
ВЫСТАВКА
продолжится до воскресенья. 26 января, включительно.
В этот день, в 6 час. веч., будет произведен **АУКЦИОН** продажи выставленных вещей.
Выставка открыта ежедневно, с 10 ч. утра до 4 ч. дня и с 6 ч. до 10 ч. вечера.
По желанию зрителя хоръ военной музыки. Плата за вход 40 к., учащая плата за подовину.
Демонстрируется аппарат с витебскими лунками, для желающих. 465 4—4

Рекламное объявление о фотографической
и художественной выставке.
Витебские губернские ведомости. 1903. 26 ноября

Въ пользу Витебскаго санитарнаго отряда
и Витебской Общины сестеръ милосердія Краснаго Креста
въ воскресенье, 20 февраля, въ 2 ч. дня,
въ домѣ Х. Гуревичъ, по Смоленской ул., противъ
гостиницы Брози, открывается
выставка 200 картинъ
французскихъ художниковъ.
Цѣна за входъ въ день открытія 1 руб.
Затѣмъ будетъ устроена **ЛОТЕРЕЯ**, въ числѣ 50 картинъ,
которую будутъ разыгрывать выставленныя картины.
Всего будетъ выпущено 3000 билетовъ на 7500 р.
50 проц. съ вырученной за лотерейныя билеты суммы жертвуется
дирекціей выставки въ пользу Витебскаго санитарнаго отряда и
общины сестеръ милосердія Краснаго Креста.
Цѣна билета лотереи 2 р. 50 к.

Рекламное объявление о выставке картин
французскихъ художниковъ.
Витебские губернские ведомости. 1905. 18 марта

КВАРТИРА БЕЗЪ КАРТИНЪ—ДОМЪ БЕЗЪ ОКОНЪ!
ПОЛЬЗУЙТЕСЬ СЛУЧАЕМЪ!
передвижная
Выставка картинъ
иностранныхъ и польскихъ художниковъ.
торговый домъ
Юсифа Маврикіевича Кемпнеръ
въ **ВАРШАВѢ**
Маршалковская, 62.
Желая ознакомить почтеннѣйшую публику г. Витебска и окрестности съ моею коллекціей картинъ известнѣйшихъ художниковъ, я
открылъ только лишь на 10 дней
по Замковой ул., въ л. Шурѣ
ПЕРЕДВИЖНУЮ ВЫСТАВКУ КАРТИНЪ.

Рекламное объявление о выставке картин из собрания
И.М. Кемпнера.
Витебский вестник. 1913. 3 октября

К сожалению, полного отчета о результатах проведения выставки не выявлено. Отзвук о выставке появился в издании «Хроника журнала «Искусство и художественная промышленность»», но информация из Витебска была понята неверно, и сообщалось о материальном успехе, поскольку «большая часть картин куплена местными любителями»³⁷.

«Учиться и учить других». Объявление о следующей выставке в пользу Витебского благотворительного общества не заставило себя долго ждать. 25 января 1901 года появилось объявление об устройстве «выставки произведений фотографов-любителей, с участием

³⁷ По России. Витебск // Хроника журнала «Искусство и художественная промышленность». — 1900–1901. — № 5–6. — Стб. 82.

фотографов-профессионалов, произведений скульптуры, резьбы и выжиганию по дереву, картин художников-любителей и античных вещей»³⁸. Незадолго до открытия «античные вещи» в объявлении были заменены на «гальванопластику»³⁹.

Выставка работала с 11 по 25 марта, занимала 5 комнат в доме Гуревич (вероятно, те же, что и выставка Клевера) и было представлено «более 160 номеров». По сообщениям в прессе, она посещалась охотно и, «как первый почин любителей», заслуживала «общего внимания»⁴⁰.

Обзор экспозиции был опубликован на второй день после закрытия и автор скрылся под псевдонимом «Посетитель»⁴¹. Обозреватель утверждал, что выставка показала наличие в «местном обществе» значительных «художественных сил», но выразил сожаление о том, что выработка в 1900 году устава «Общества любителей изящных искусств» пока не привела к началу его деятельности.

Среди работ художников-любителей называются фамилии С. Федотова, Н.Н. Каяндера, Д.Ф. Суковкина, Ф. Вальтера; скульпторов — Б. Езиоранского, М. Паина, В.К. Гиршберга; художниц-женщин — С.В. Плуталовой, С.А. Косовой, М.А. Суковкиной. Среди любителей критик поставил на «первый план» работы А.Р. Скржидлевского, отметил жанровое разнообразие представленных работ, «задушевность, чутье меры и оригинальность». Художников-профессионалов представляли Ю.Ю. Клевер (пейзаж «Усадьба помещика Голембиевского»), Ю.Ю. Клевер-сын (натюрморт), Ю.М. Пэн («В числе работ художника Ю. Пэна останавливают на себе внимание по исполнению и большому сходству портрет одного из витебских бродяг»). Даже не полное перечисление фамилий экспонентов подтверждает тезис обозревателя о значительном творческом потенциале горожан, что, к сожалению, никак нельзя подтвердить наличием сохранившихся произведений.

В заключение обозреватель подвел итог: «Вообще же выставка оставила самое отрадное впечатление, и симпатичное, и нужно пожелать, чтобы и впредь устраивались бы подобного рода выставки, где любители искусств могли бы делиться своими знаниями, — учиться и учить других. Экспонаты были

размещены очень удачно в смысле освещения и света. Это делает честь знанию, умению и вкусу устроителя выставки».

К неудавшимся инициативам этого времени относится замысел проведения выставки известного в Европе скульптора Н.Л. Аронсона (1872–1943), уроженца Краславы, на тот момент местечка Двинского уезда Витебской губернии. 5 апреля дирекцией Витебского общества любителей изящных искусств было принято предложение о проведении выставки скульптора и решено провести ее на «фоминой неделе» (неделя после Пасхи, в 1902 г. — после 21 апреля, по старому стилю)⁴². Но выявлены сведения только о пожертвовании Аронсоном бюста Л.Н. Толстого его работы Витебскому дому трудолюбия⁴³.

Баронесса С.М. Нолькен стала застрельщиком следующей благотворительной выставки, на этот раз в пользу Общества вспомоществования народным учителям и учительницам Витебской губернии⁴⁴. 16 ноября 1902 года сообщалось, что под выставку безвозмездно будет предоставлено помещение в доме Кагана по Замковой улице и уже получены этюд И.Е. Репина для картины «Царевна Софья», две картины Крыжицкого и другие произведения⁴⁵. Выставка открылась 1 декабря, и в этот день ее посетило «много публики»⁴⁶.

10 декабря в печати появился развернутый обзор выставки Г.А. Ефрона⁴⁷. Автор уже в очередной раз пишет о росте интереса к искусству в городе: «Но в Витебске с некоторого времени поднята и возделана почва для настоящего и бескорыстного, так сказать, интереса к искусству как таковому, безотносительно, какой цели оно служит. За последние годы и любительство, и вообще понимание живописи у нас сильно развилось. Олеография не царит уже так всевластно и нераздельно, как прежде. Для значительной части публики это — уже пройденная ступень. Вот для нее-то, для этой части, всякая выставка картин в Витебске — праздник: они так редки у нас и так желанны! В них есть нужда и настоятельная потребность!». Ефрон подчеркивает, что, несмотря на определенные недостатки, открывшаяся выставка удовлетворяет эту

³⁸ Объявление // Витебские губернские ведомости. — 1901. — 25 янв. (№ 20). — С. 1.

³⁹ Выставка произведений... // Витебские губернские ведомости. — 1901. — 24 февр. (№ 44). — С. 1.

⁴⁰ Местные известия // Витебские губернские ведомости. — 1901. — 14 марта (№ 59). — С. 1.

⁴¹ Посетитель. По поводу закрытия художественной выставки // Витебские губернские ведомости. — 1901. — 27 марта (№ 70). — С. 3.

⁴² Местные известия // Витебские губернские ведомости. — 1902. — 7 апр. (№ 79). — С. 2.

⁴³ Местные известия // Витебские губернские ведомости. — 1902. — 3 мая (№ 99). — С. 2.

⁴⁴ Местные известия // Витебские губернские ведомости. — 1902. — 10 нояб. (№ 250). — С. 1.

⁴⁵ Местные известия // Витебские губернские ведомости. — 1902. — 16 нояб. (№ 254). — С. 2.

⁴⁶ Местные известия // Витебские губернские ведомости. — 1902. — 3 дек. (№ 266). — С. 2.

⁴⁷ Г.Е. [Г. Ефрон]. Выставка картин в доме Кагана, на Замковой ул. / Г. Ефрон // Витебские губернские ведомости. — 1902. — 10 дек. (№ 271). — С. 3.

потребность и дает возможность людям с «развитым вкусом и чутьем» «почувствовать, пережить весь восторг, вызываемый красотой правды и правдой красоты в изображении истинных мастеров кисти».

Тут же критик замечает, что показанные единичные вещи И.Е. Репина и А.Н. Бенуа «удивительно для них нехарактерны» и представляют творчество художников еще не достигших своей зрелости.

В этюде Репина, как можно предположить к картине «Царевна Софья», еще нет, помимо техники, «той сильной и выразительной композиции, той глубины и пафоса экспрессии, нет той эпической мощи», но «серьезность замысла и глубина души художника уже чувствуется».

Пейзажную акварель Бенуа, как считает Ефрон, в настоящее время автор, принадлежащий к «крайне левой» «наиновейшего искусства», теперь бы не выставил, но она показывает, что Бенуа умеет писать природу «просто» — «это вещь легкая, воздушная, полная гармонии и вполне реалистическая».

Ефрон пишет и о достоинствах и недостатках работ К.Я. Крыжицкого (три пейзажные акварели), Пеньковского («большое полотно» «Ястреб») Э. Ланцеротто («смелая, живая живопись»: «Гондолеры», «Портниха»). Без указания фамилий огулом резко критикует авторов «модернизированных бескровных акварелей, весь смысл которых должен бы заключаться в изяществе, но заменено это изящество нарочитой слабостью, бледностью, деланной нежностью письма»: «Невольно хочется кой-кому из этих художников посоветовать поступить на жалованье к хорошему дамскому портному для сочинения новых фасонов платий. Это их настоящая сфера».

Далее критик переходит к «обильным» местным экспонентам. По его мнению, Ю.М. Пэн на глазах «постепенно освобождается от ученически-академического письма и успел приобрести характер, известную зрелость»: «Потеряна им прилизанная подражательная манера письма. Колорит его установился. Он тяжеловат, мало поэтичен, но не лишен выражения». Выделяется этюдность ряда работ («Цыганка», Портрет г-жи Э», «Над библией»), «притянутость за уши» некоторых названий («Рабочий с трубкой», «В раздумье», «С прошением о пенсии»).

Интересны оценки творчества К.Н. Каля. По мнению Ефрона, большинству публики работы художника не нравятся («они ошеломляют ее»), но Каль идет вперед «своим оригинальным путем, не смущаясь ничьим судом». Обозреватель отчасти соглашается с мнением

«буржуа», но уверен в перспективах еще молодого художника: «В его тенях часто столько тяжести, в колорите столько преувеличенного, кричащего, что с ними помириться трудно. Но это недостатки, от которых он избавится, — конечно, он сведет к гармонии, к единству все эти спорящие у него на полотнах краски, достоинства же, — искренность его, известная смелость и широта письма, искание главного, основного, стремление малыми средствами достичь большого, только разовьются со временем и сделают его тем, чем он, по видимому, обещает быть». К вещам с «большими достоинствами» критик относит один из осенних пейзажей и пейзаж «Мельница».

Из других представленных работ были отмечены «Натюрморт» Ю.Ю. Рейнберга («превосходно, до иллюзии передавшего свет свечи и игру его на вазе с фруктами»); акварели Гавинского («это — живопись, требующая толкования, разъяснения, и в этом суд и оценка ее»).

В завершение Ефрон делает вывод о том, что «выставка не лишена интереса», «несмотря на свою неопределенную физиономию, лишенную органического единства, с печалью случайности на ней». В тексте есть упоминание о каталоге выставки, но ни один экземпляр его неизвестен. Закрылась выставка 12 декабря⁴⁸.

Следующая выставка вновь была связана с фотографией. В марте 1901 года в Витебске был создан Витебский фотографический кружок [11, с. 13]. 8 апреля 1902 года на общем собрании членов кружка под председательством Марии Степановны Хлюстиной было принято решение об устройстве «первой фотографической и художественной выставки»⁴⁹. Программа выставки была опубликована в ноябре, и она довольно обширна. Помимо фотографии, фотографических принадлежностей и оптических приборов, планировались отделы: рисования и живописи; скульптуры и ваяния; разных художественных произведений; коллекций ученических художественных работ; «изданий из фотографической и художественной области»; «художественных открытых писем»; «старинных художественных предметов»⁵⁰.

В конце декабря 1902⁵¹ — начале января 1903 года появились объявления об открытии выставки 12 января 1903 года⁵². Выставка проходила в гостинице «Бристоль». Публика могла

⁴⁸ Выставка картин // Витебские губернские ведомости. — 1902. — 12 дек. (№ 273). — С. 1.

⁴⁹ Местные известия // Витебские губернские ведомости. — 1902. — 11 апр. (№ 82). — С. 2.

⁵⁰ Местные известия // Витебские губернские ведомости. — 1902. — 29 окт. (№ 239). — С. 1.

⁵¹ Местные известия // Витебские губернские ведомости. — 1902. — 31 дек. (№ 287). — С. 3.

⁵² Открытие выставки // Витебские губернские ведомости. — 1903. — 5 янв. (№ 4). — С. 4.

посетить ее ежедневно с 10 ч утра до 4 ч вечера и с 6 ч до 10 ч вечера: «На выставке по утрам играет большой граммофон, а по вечерам хор военной музыки и демонстрируется прибор с рентгеновскими лучами, новейшей системы для желающих». Плата для взрослых составляла 40 к., для детей и «учащихся в форме» – 20 к. В последний день был проведен аукцион предметов «не проданных по вольной цене»⁵³.

Обзоры выставки, к сожалению, не столь подробно описывают представленные предметы изобразительного искусства: «Выставка занимает целый ряд светлых, довольно просторных комнат и отличается богатством экспонатов, их разнообразием. Выставлены не только произведения фотографов-любителей и профессионалов, но и картины, писанные масляными красками, гравюры, скульптурные произведения, богатая коллекция старинных вещей, медалей и монет известного витебского любителя и знатока местной старины В.П. Федоровича и много других предметов, представляющих художественный или научный интерес»⁵⁴; «На выставке экспонируется масса интересных произведений “вне конкурса”, в частности, несколько картин, под которыми значатся известные имена: Крамского, Постникова и др., а также местных художников-любителей: г. Скржидлевского, г-жи Лилье и др.; много модных теперь китайских и японских изделий и безделушек и пр. Отдел старинных вещей, в котором первое место принадлежит коллекциям В.П. Федоровича и Г.С. Обронпальского, является большою и интересною новинкою для Витебска, имея особенно местное значение, ввиду отсутствия у нас этнографического музея с образчиками местной старины»⁵⁵.

На выставке было представлено свыше 2000 предметов и дополнительно пришлось занять комнату «специально для картин варшавских художников». При подведении итогов (наряду с фотографиями похвальным листом была отмечена Штокмансгофская школа графических искусств⁵⁶) похвальные отзывы получили: в отделе рисования и живописи – С.М. Гузиков и И.И. Ильинский из города Кирсанова, а А.Р. Скржидлевский и М.Н. Лилье из Витебска. Последняя была также награждена серебряной медалью «за ширмы с масляной живописью» в отделе «разных художественных

произведений»⁵⁷. Сами медали были отчеканены только в 1904 г., но ни одного сохранившегося экземпляра нам неизвестно, и их изображение можно увидеть только на паспарту награжденных фотографов [11, с. 12, 14].

Вместо ранее объявленного 21 января выставка была продлена, по желанию публики, до 26⁵⁸. Сбор, полученный в последний день работы выставки, в сумме 122 р. 55 к. поступил для учреждаемого приюта для брошенных новорожденных детей в Витебске⁵⁹.

Еще в последние дни работы фотографической и художественной выставки появились сообщения о предстоящей однодневной выставке Н.Е. Лунда⁶⁰. 26 января художник выставил 37 своих картин в зале городской думы⁶¹. Но, как говорилось в «Ведомостях», выставка привлекла «ограниченное число публики и смотрелась без особого интереса», что объяснялось «поднятием критерия публики, за эти пять лет выросшей в оценке художественных произведений, и живописи – в особенности, после целого ряда художественных и псевдо-художественных выставок, бывших у нас после 1898 г.»⁶².

«Картины разного содержания». Сколько-нибудь масштабных художественных выставок, организованных силами витебской общестственности, в последующее десятилетие не установлено. В значительной мере это было связано с отъездом из Витебска наиболее активных организаторов (О.А. Ладыженская, С.М. Нолькен), затуханием деятельности общественных объединений. Публике приходилось довольствоваться привозными выставками, преследовавшими коммерческую выгоду, но и среди них были, надо полагать, интересные по составу экспозиции.

23 декабря 1904 года в «Витебских губернских ведомостях» появилось сообщение о «художественной выставке картин и скульптурных произведений» в зале городской думы. Сообщалось также, что 25% с продажи произведений поступит в пользу Красного Креста. Организатором выставки выступил некий Эмиль Крапп⁶³. Объявления повторялись 12 раз до 9 января 1905 г., и в последних

⁵³ По желанию публики... // Витебские губернские ведомости. – 1903. – 23 янв. (№ 18). – С. 1.

⁵⁴ Местные известия // Витебские губернские ведомости. – 1903. – 14 янв. (№ 10). – С. 1.

⁵⁵ Местные известия // Витебские губернские ведомости. – 1903. – 19 янв. (№ 15). – С. 1.

⁵⁶ Местные известия // Витебские губернские ведомости. – 1903. – 17 янв. (№ 13). – С. 2.

⁵⁷ Местные известия // Витебские губернские ведомости. – 1903. – 21 янв. (№ 16). – С. 2.

⁵⁸ Фотографическая и художественная выставка // Витебские губернские ведомости. – 1903. – 23 янв. (№ 18). – С. 1.

⁵⁹ Местные известия // Витебские губернские ведомости. – 1903. – 28 янв. (№ 22). – С. 2.

⁶⁰ Местные известия // Витебские губернские ведомости. – 1903. – 22 янв. (№ 17). – С. 1.

⁶¹ Местные известия // Витебские губернские ведомости. – 1903. – 24 янв. (№ 19). – С. 2.

⁶² Местные известия // Витебские губернские ведомости. – 1903. – 28 янв. (№ 22). – С. 2.

⁶³ В зале городской думы // Витебские губернские ведомости. – 1904. – 23 дек. (№ 296). – С. 1, 4.

появляется имя еще одного организатора – «Генриха фон Маира фон Эка»⁶⁴. Никакой информации о выставленных предметах и ходе выставки найти не удалось.

Вскоре состоялась более освещенная в прессе выставка, рекламное сообщение о которой впервые появилось 17 февраля. Как можно заметить, одним из элементов рекламной кампании в это время становятся указания на отчисления в пользу структур, оказывающих помощь пострадавшим в военных конфликтах, что было связано с проходившей русско-японской войной 1904–1905 годов. Информация о новой выставке предварялась вступлением, что она проводится «в пользу Витебского санитарного отряда и Витебской общины сестер милосердия Красного Креста», но о составе сообщалось только то, что это «выставка картин»⁶⁵. На следующий день новость уже приобретает характер сенсации: «Открывается выставка 200 картин французских художников. Цена за вход в день открытия 1 руб.». Дальше следовало, что 50 картин будет выставлено для лотереи: «Всего будет выпущено 3000 билетов на 7500 р. 50 проц. с вырученной за лотерейные билеты суммы жертвуется дирекцией выставки в пользу Витебского санитарного отряда и Витебской общины сестер милосердия Красного Креста. Цена билета лотереи 2 р. 50 к.»⁶⁶.

Выставка открылась 20 февраля в 2 часа дня в доме Х. Гуревич («против гостиницы Брози») и стала первой выставкой работ французских художников в Витебске. Говорилось также о технических нововведениях: «Выставка будет открыта и по вечерам, так как она освещается (и весьма удачно) фонарями системы люкс, предоставленными бесплатно витебскими представителями этой фирмы»⁶⁷. Открытие проходило с особой торжественностью в присутствии вице-губернатора А.С. Ключарева, который выступил с речью о значении франко-русского союза⁶⁸. К сожалению, о составе выставки можно судить только по сообщениям о проведении выставки в Минске, и там фигурируют фамилии Бусилано, Вери (Эмиль?), Геро, Де-Пероза, Дигуана, Жирольта, Майе, Метона, Шабло [1, л. 124, 127–128]. Витебскую прессу больше интересовали размеры

пожертвований⁶⁹, лотерея в последний день работы 10 марта (было выиграно 13 картин на сумму 1120 р.⁷⁰) и аукцион всех картин, который состоялся 12–13 марта⁷¹.

В январе 1906 г. в гостинице Кушнера открылась «подвижная» выставка картин к сочинениям Г. Сенкевича. Посетители на нее шли «очень вяло», как предполагалось из-за цены на входные билеты, которая была выше, чем на выставку французских художников в 1905 году⁷².

В обзоре подчеркивалось, что на выставке были представлены оригиналы иллюстраций к произведениям Г. Сенкевича, многие из которых можно было увидеть в альбоме, изданном в 1897 году в качестве бесплатного приложения к журналу «Север». Этими работами «густо» были увешаны две комнаты, а в третьей размещались «картины разного содержания». Как отмечалось, там преобладали портреты «каких-то разбойников» «времен давно прошедших»⁷³.

Выставка работала до 2 февраля⁷⁴, и сбор за последние два дня поступил в пользу Витебского пожарного общества.

27 декабря 1906 года в Витебской Алексеевской женской гимназии вместе с проведением розыгрыша лотереи-аллеги в пользу Витебского благотворительного общества состоялась выставка К.Н. Каля (Витебский голос. – 1906. – 27 дек. – В.Ш.).

Карл Николаевич Каль (Зуковский) родился в 1873 году в Риге. С 1892 по 1898 год учился в Дюссельдорфской Академии художеств, после чего поселился в Витебске. Имел мастерскую в доме № 20 на Вокзальной улице, давал уроки рисования и живописи, а также принимал заказы на художественные работы. В 1912 году Карл Николаевич переехал во Владивосток, где позднее стал одним из родоначальников региональной школы пейзажной живописи. Творческий путь Каля завершился трагически – художник, немец по происхождению, в декабре 1937 года был арестован в Томске и 20 января следующего года расстрелян [3, с. 231–232].

В прессе есть сообщения о планируемом открытии выставки К. Каля в марте 1901 года

⁶⁴ В зале городской думы // Витебские губернские ведомости. – 1905. – 8 янв. (№ 5). – С. 1, 4.

⁶⁵ В пользу Витебского санитарного отряда... // Витебские губернские ведомости. – 1905. – 17 февр. (№ 38). – С. 1.

⁶⁶ В пользу Витебского санитарного отряда... // Витебские губернские ведомости. – 1905. – 18 февр. (№ 39). – С. 1.

⁶⁷ Местные известия // Витебские губернские ведомости. – 1905. – 20 февр. (№ 41). – С. 2.

⁶⁸ Местные известия // Витебские губернские ведомости. – 1905. – 22 февр. (№ 42). – С. 2.

⁶⁹ Местные известия // Витебские губернские ведомости. – 1905. – 25 февр. (№ 45). – С. 2.

⁷⁰ Местные известия // Витебские губернские ведомости. – 1905. – 13 марта (№ 59). – С. 3.

⁷¹ Местные известия // Витебские губернские ведомости. – 1905. – 11 марта (№ 57). – С. 1.

⁷² Местная хроника // Витебский голос. – 1906. – 20 янв. (№ 19). – С. 3.

⁷³ -овъ. Выставка Сенкевича // Витебский голос. – 1906. – 26 янв. (№ 24). – С. 3.

⁷⁴ Местная хроника // Витебский голос. – 1906. – 31 янв. (№ 28). – С. 3.

в доме Кагана на Замковой улице⁷⁵. Но обнаружить публикации, подтверждающие это, не удалось. В феврале 1903 года появляется информация о выставке Каля в Вильне⁷⁶. Затем об открытии 27 апреля в художественном салоне Риги⁷⁷. Позже о получении художником серебряной медали за картины, выставленные на Всемирной выставке в Сент-Луисе (30 апреля – 1 декабря 1904 года)⁷⁸. Как можно заключить, несмотря на определенные успехи, достигнутые Калем во время пребывания в Витебске, его творчество и деятельность не оставили заметного следа в местной культурной среде.

3 октября 1907 года в витебских «Ведомостях» размещается реклама об открытии 21 октября в зале второго общественного собрания «выставки художественных картин» в пользу Витебского благотворительного общества⁷⁹. Реклама публикуется несколько раз, но только 17 октября появляется статья, в которой сообщается, что в выставке примут участие «молодые талантливые художники», выставившиеся в Париже и обратившие на себя внимание парижской прессы, – Лейба Шмуилович (Самуилович) Шульман (1882 [3] – 1964) и Абба (Абель) Пфефферман-Панн (1883–1963). Вместе с ними – их первый учитель Ю.М. Пэн и Я.А. Павловская, соученица по школе Пэна⁸⁰.

Открытие выставки прошло весьма торжественно в присутствии губернатора Б.Б. Гершау-Флотова и неперменного члена губернского по городским делам присутствия барона А.Ф. фон Розена. Военным оркестром был исполнен «народный гимн». Автором обзора были отмечены «крупные полотна» Пфеффермана «Жизнь», «Без пристанища», наполненные «мистическим освещением и идейным содержанием»; «жанры» Пэна: «Портрет г-жи М.», «Письмо сына», «Цыганка» – «в общем, выставка производит выгодное впечатление». Указывалось, что выставка продлится до 28 октября и в конце будет произведен розыгрыш некоторых картин⁸¹, ⁸². К выставке был издан каталог, но ни

одного экземпляра его выявить не удалось. Возможно, в какой-то степени состав представленных работ отражает каталог выставки, прошедшей в следующем году в Могилеве [12; 13, с. 251–253].

В последующий период вплоть до 1918 года не упомянуто каких-либо реализованных выставочных проектов, инициированных витебской общественностью. 17 декабря 1909 года появилась информация об организации выставки «картин и иных художественных предметов», все эти вещи позаимствованы «от местных коллекционеров и любителей художественных произведений» в пользу общества Витебского общества попечения о детях⁸³, но об открытии выставки сообщений не выявлено.

Спад местной активности отчасти компенсировался привозными выставками.

15 января 1912 года появилась информация о выставке копий с картин Шишкина, Жмурко (польского художника) и других в гостинице Шварца (Смоленская улица, дом 18)⁸⁴. В этом же номере газеты говорилось о распродаже по указанному адресу в течение 10 дней по «весьма доступным ценам» картин варшавских художников⁸⁵.

25 сентября 1913 года публикуется сообщение в одно предложение: «26 сентября в г. Витебске открывается передвижная выставка иностранных художников»⁸⁶. 1 октября появляется более подробная информация: «В д. Шура на Замковой ул. открыта выставка картин польских и иностранных художников. Выставка, вследствие тесноты помещения, не богата количеством картин, но есть полотна, заслуживающие внимания ценителей и любителей искусства»⁸⁷. Большую ясность дает помещенное в этом же номере рекламное объявление, в котором говорится о том, что выставку («только лишь на 10 дней») представляет торговый дом Иосифа Маврикиевича Кемпнера из Варшавы. Реклама озаглавлена призывом: «Квартира без картин – дом без окон!»⁸⁸.

Через неделю публикуются некоторые подробности о составе выставки: «Это внимание особенно останавливают на себе головки Форленса (франц. худ.), цыганки – Бодарта (испанск.), недурны картины Година (чешск.),

⁷⁵ Местные известия // Витебские губернские ведомости. – 1901. – 1 марта (№ 48). – С. 2.

⁷⁶ Местные известия // Витебские губернские ведомости. – 1903. – 12 февр. (№ 35). – С. 2.

⁷⁷ Местные известия // Витебские губернские ведомости. – 1903. – 2 мая (№ 98). – С. 2.

⁷⁸ Местные известия // Витебские губернские ведомости. – 1904. – 24 окт. (№ 246). – С. 2.

⁷⁹ В пользу состоящего... // Витебские губернские ведомости. – 1907. – 3 окт. (№ 217). – С. 1.

⁸⁰ Выставка картин // Витебские губернские ведомости. – 1907. – 17 окт. (№ 230). – С. 3.

⁸¹ На выставке картин // Витебские губернские ведомости. – 1907. – 24 окт. (№ 235). – С. 3.

⁸² Закрытие выставки // Витебские губернские ведомости. – 1907. – 30 окт. (№ 240). – С. 3.

⁸³ Выставка // Витебские губернские ведомости. – 1909. – 17 дек. (№ 280). – С. 3.

⁸⁴ Выставка картин // Витебские губернские ведомости. – 1912. – 15 янв. (№ 12). – С. 3.

⁸⁵ Распродаются картины... // Витебские губернские ведомости. – 1912. – 15 янв. (№ 12). – С. 3.

⁸⁶ Передвижная выставка картин // Витебский вестник. – 1913. – 25 сент. (№ 214). – С. 3.

⁸⁷ Выставка картин // Витебский вестник. – 1913. – 1 окт. (№ 218). – С. 3.

⁸⁸ Передвижная выставка картин // Витебский вестник. – 1913. – 1 окт. (№ 218). – С. 4.

Гентили (ит.), Фалькинского (пол.), Редвица (датч.), Розе (франц.) и др.». Подчеркивалось, что отсутствие в городе подходящего помещения не позволило сделать выставку «в более широких размерах»⁸⁹.

Заключение. Выявленные материалы периодической печати позволяют утверждать, что выставочная деятельность в Витебске конца XIX – начала XX века была более оживленной, чем было принято считать раньше. С 1898 по 1913 год состоялось 14 выставок различного характера. При определенных сдерживающих факторах (отсутствие средств, соответствующих культурных учреждений, объединений и учебных заведений, недостаточно высокая активность и вовлеченность горожан в культурную жизнь) на рубеже веков наблюдается всплеск выставочной инициативы. Это было связано с деятельностью благотворительных организаций и их руководителей, общественных организаций (фотографический кружок), начинаниями художников и частных предпринимателей.

Соответственно можно выделить следующие типы художественных экспозиций: выставки, направленные на получение средств для благотворительных организаций; персональные и групповые выставки; выставки по инициативе общественных объединений; коммерческие выставки. Отметим, что благотворительная составляющая присутствует в той или иной степени в организации почти всех выставок. И это в ряде случаев становится средством для привлечения посетителей и создания положительного образа проекта.

Привлечение материалов периодической печати помогает глубже понять процессы, протекавшие в культурной жизни Витебска, расширить круг художников-любителей, собирателей предметов искусства.

К сожалению, с 1904 года наблюдается спад активности местной общественности в организации художественных выставок. В значительной мере это было связано с отъездом из Витебска наиболее предприимчивых организаторов, затуханием деятельности общественных объединений. Но определенные результаты в повышении культуры горожан,

их интереса к изобразительному искусству и художественной критике были достигнуты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лисов, А.Г. Художественная жизнь Белоруссии второй половины XIX – начала XX в.: (музейно-выстав. аспект): дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.04 / А.Г. Лисов; Нац. АН Беларуси, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы. – Минск, 1998. – 129 л.
2. Исаков, Г.П. Формирование и становление художественных школ на Витебщине в конце XIX в. – 1941 г.: пособие / Г.П. Исаков. – Витебск: УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2009. – 113 с.
3. Хмельницкая, Л. К истории Витебской художественной выставки в пользу Общества попечения о детях / Л. Хмельницкая // Шагалоуўскі зборнік. Вып. 4: матэрыялы XXIV і XXV Шагалоўскіх чтэнняў у Віцебску (2014–2015) / Музей М. Шагала; [редкол.: Л. Хмельницкая (гл. ред.), И. Воронова]. – Минск: Национальная библиотека Беларуси, 2016. – С. 223–236.
4. Шишанов, В.А. Художественно-археологическая выставка 1871 г. в Витебске: к вопросу о проведении и составе экспонатов / В.А. Шишанов // Віцебскі край: матэрыялы IV Міжнар. навук.-практ. канф., прысвечанай 80-годдзю Віцебскай вобласці, Віцебск, 22 лістап. 2018 г. / ДУ «Віцебская абласная бібліятэка імя У.І. Леніна», УА «Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава», Кафедра гісторыі Беларусі; рэдкал.: Т.М. Адамьян (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск: Нацыянальная бібліятэка Беларусі, 2019. – Т. 4. – С. 231–238, 332–336.
5. Чудинова, М. Художник Николай Лунд [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://tellis.ucoz.ru/publ/khudozhnik_nikolaj_lund/13-1-0-578. – Дата доступа: 08.02.2021.
6. Еропкина, О. Ладыженские / О. Еропкина // Тульский краеведческий альманах. – Тула: Тульский полиграфист, 2005. – Вып. 3. – С. 107–113.
7. Павлючков, В. Витебский трамвай: люди, события, факты / В. Павлючков. – Минск: Национальная библиотека Беларуси, 2014. – 559 с.
8. Витебская художественная выставка 1899 г. в пользу Витебского общества попечения о детях. – Витебск: Губ. типо-лит., 1899. – 88 с., 4 л. ил.
9. Шишанов, В.А. Витебская художественная выставка 1899 г.: к вопросу о проведении и составе участников / В.А. Шишанов // Віцебскі край: матэрыялы III Міжнар. навук.-практ. канф., прысвечанай 500-годдзю беларускага кнігадрукавання, Віцебск, 23 лістап. 2017 г. / рэдкал.: Т.М. Адамьян (гал. рэд.) і інш. – Мінск: Нацыянальная бібліятэка Беларусі, 2018. – Т. 3. – С. 326–336, 426–437.
10. Каталог выставки картин в Витебске, устроенной в пользу Витебского общества попечения о детях. – [Витебск], 1899. – 19 с.
11. Савченко, Н. Первый фотографический... Любительская фотография в Беларуси / Н. Савченко // Фотоматерия. – 2007. – № 4. – С. 12–14.
12. Каталог выставки картин художников Л.С. Шульмана, Ю.М. Пэна, К.Н. Каля и Я.А. Павловской. – Витебск: Губернская типография, [б. г.]. – 19 с.
13. Иванова, Е.В. Лейба Шульман-Гаспар и Абель Пфефферман-Панн: начало творческого пути / Е.В. Иванова // Віцебскія старажытнасці: матэрыялы навук. канф., Віцебск, 23–24 кастр. 2014 г. – Віцебск, 2017. – С. 235–272.

⁸⁹ Выставка картин // Витебский вестник. – 1913. – 8 окт. (№ 223). – С. 3.

ТЕКСТИЛЬ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ (ПО МАТЕРИАЛАМ 58-Й ВЕНЕЦИАНСКОЙ БИЕННАЛЕ)

Высоцкая Х.И.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

В исследовании рассматривается практика использования текстиля в произведениях современного искусства на материалах 58-й Венецианской биеннале 2019. Данная международная выставка отражает мировые тенденции и перспективы развития нынешнего пластического искусства. Изучение практики применения текстиля в произведениях сегодняшнего искусства на мероприятиях подобного уровня необходимо для определения современных особенностей и дальнейших тенденций эволюции искусства текстиля. Художественные произведения анализируются автором с точки зрения их тематики и контекста использования текстиля для достижения выразительности художественного образа. Благодаря текстильным техникам и материалам художники раскрывают темы сохранения национальных традиций и памяти культуры предков, обращают внимание на гендерные проблемы, поднимают темы массовой культуры и моды, говорят о проблемах глобального потепления, критикуют общество потребления и обесценивание индивидуальности. В статье показано, как посредством текстиля создаются арт-объекты, объемно-пространственные инсталляции, монументальные скульптуры, объекты для фотосъемки и другие произведения современного искусства. Будучи универсальным материалом в работе над произведениями в смешанных техниках, текстиль комбинируется с инновационными художественными практиками, например с 3D-голограммами и цифровыми технологиями. Материалы исследования могут способствовать актуализации данного направления на локальном и международном уровне.

Ключевые слова: текстиль, современное искусство, Венецианская биеннале, микс-медиа, реди-мейд, ресайклинг.

(Искусство и культура. – 2021. – № 2(42). – С. 18–24)

TEXTILES IN THE CONTEMPORARY ART (BASED ON THE 58TH VENICE BIENNALE MATERIALS)

Vysotskaya K.I.

Education Establishment “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk

The article examines the practice of using textiles in works of contemporary art based on materials from the 58th Venice Biennale 2019. This international exhibition reflects global trends and prospects for the development of contemporary plastic art. The study of the practice of using textiles in works of contemporary art at events of this level is necessary to determine modern features and further trends in the development of the art of textiles. The works of art are analyzed from the point of view of their topics and the context of textile application to achieve the expressiveness of the artistic image. Using textile techniques and materials artists reveal the topics of the preservation of national traditions and the ancestors' culture memory; they pay attention to gender problems, raise the topics of mass culture and fashion, speak about global warming issues, criticize the consumption society and individuality devaluation. The application of textile in creating art objects, volume and space installations, monumental sculptures, photography objects and other works of contemporary art is presented in the article. As a universal material in mixed technique works, textile combines with innovation art practices such as 3D holograms as well as digital technologies. The research materials can contribute to making this trend at the local and international level relevant.

Key words: textiles, contemporary art, Venice Biennale, mix media, ready-made, recycling.

(Art and Cultur. – 2021. – № 2(42). – P. 18–24)

Адрес для корреспонденции: e-mail: khristinavysotskaya@gmail.com – Х.И. Высоцкая

Международные художественные выставки играют большую роль в развитии культуры и искусства. Основанная в 1895 году Венецианская биеннале (ит. La Biennale di Venezia) до сих пор является одной из самых значимых международных выставок современного искусства. Это одна из крупнейших выставочных площадок, устанавливающих мировые тенденции в искусстве и задающих вектор развития для новых художественных практик.

Пример Венецианской биеннале вдохновил к организации многих международных биеннале и триеннале специализированных направлений искусства. Первой такой выставкой в области искусства текстиля стала Международная текстильная биеннале в Лозанне (1962–1995, Швейцария), которая наглядно продемонстрировала начало процесса стремительного освобождения текстиля от «декоративности» и движение в сторону «концептуализации» данного направления искусства.

Со второй половины XX века наблюдается увеличение интереса к текстилю как материалу, предоставляющему уникальные возможности для поиска новых нетрадиционных форм художественного выражения. Например, Альберто Бурри (Alberto Burri, 1915–1995, Италия) создавал абстрактные полотна с применением мешковины. Йозеф Бойс (Joseph Beuys, 1921–1986, Германия) использовал войлочные полотна для создания скульптур, инсталляций и перформансов. Луиз Буржуа (Louise Bourgeois, 1911–2010, Франция–США) создавала антропоморфные текстильные скульптуры и инсталляции с включением текстильных объектов.

Цель статьи – анализ практики применения текстиля в произведениях современного пластического искусства по материалам 58-й Венецианской биеннале 2019 года.

Изучение произведений, представленных на выставках подобного уровня, необходимо для определения современных особенностей и дальнейших тенденций эволюции искусства текстиля. Материалы исследования могут способствовать актуализации художественного текстиля на локальном и международном уровне. Посетив Биеннале в августе 2019 года, автор проанализировала представленные на форуме проекты, включая их концептуальные тексты, предоставленные художниками.

Новые формы и направления развития нынешнего художественного текстиля активно исследуют В.Д. Уваров, Н.Н. Цветкова,

Н.Ю. Митрофанова, В.Е. Юревич-Малащук, М.В. Асалханова и др. В.Д. Уваров изучает современные формы таписсерии и ее синтез с архитектурой, скульптурой, костюмом, перформативным искусством. В своих научных публикациях Н.Ю. Митрофанова часто подчеркивает, что «текстиль совершает творческую интервенцию в сферу классических видов искусства» [1, с. 81]. Мы можем отметить, что Н.Ю. Митрофанова, В.Д. Уваров и Н.Н. Цветкова сходятся во мнении, что текстиль – это благодатная область для соединения новых форм, смыслов, технологий и средств выразительности. Автор данной статьи поддерживает их позицию.

О влиянии Венецианской биеннале на различные культурные и художественные процессы пишут А.О. Котломанов, Е.И. Виноградова, А.Д. Лоллини, Виттория и Федерика Мартини и др. Российский искусствовед Н.Ю. Митрофанова рассмотрела произведения современного искусства текстиля Франца Эрхарда Вальтера (Franz Erhard Walther, род. 1939, Германия) и Шейлы Хикс (Sheila Hicks, род. 1934, США–Франция), представленные на 57-й Венецианской биеннале 2017 года [1, с. 80–85]. Камила Мароха подробно описала текстильные инсталляции Эрнесто Нето (Ernesto Neto, род. 1964, Бразилия), также экспонировавшиеся на 57-й Биеннале [2]. Том Кларк, Керр Хьюстон обращают внимание на сложную концепцию 58-й Венецианской биеннале 2019 года и на то, как художники справились с поставленной задачей [3; 4]. Керр Хьюстон в своем исследовании останавливается на инсталляции «Троян» Инь Сюжэнь (Yin Xiuzhen, род. 1963, Китай) [4]. Материалы об участниках 58-й Венецианской биеннале даны на официальном сайте выставки [5], интервью художников и кураторов павильонов – на официальном YouTube канале выставки [6–9].

На 58-й Венецианской биеннале художественный текстиль был представлен яркими произведениями, которые наглядно демонстрируют нынешние направления его развития в контексте мирового художественного процесса.

Текстиль в произведениях искусства на 58-й Венецианской биеннале. 58-я Венецианская биеннале проходила с 11 мая по 24 ноября 2019 года. Куратор Ральф Ругофф предложил общую тему выставки «Чтоб вам жить в интересные времена» (англ. «May you Live in Interesting Times»), что является саркастическим проклятием [5].

Тема выставки предлагала художникам размышлять об острых вопросах современности, таких как экологические, социальные, экономические и другие.

Концепция в современном искусстве неразрывно связана с формально-пластическим решением произведения. Текстиль включает в себе большой выбор материала, текстильных техник, цветовой палитры, инновационных технологий, что дает художнику широкие возможности для творческих поисков. Мы предлагаем рассмотреть произведения с точки зрения их тематики и контекста использования текстиля для достижения выразительности художественного образа.

Будучи одним из древнейших ремесел, текстиль несет в себе большие возможности для раскрытия темы локальных культурных традиций. Для Суки Сокён Кан (Suki Seokyeong Kang, род. 1977, Южная Корея) тема возвращения к корням народной культуры является главной в творчестве. Художница транслирует народную корейскую культуру в современность. Примечательно, что одну из главных позиций в творчестве автора занимает именно текстиль. Она исследует процесс взаимодействия разных материалов и их наложения в пространстве и создает объемно-пространственные инсталляции, в которых комбинируют металл и текстиль. В работах Суки Сокён Кан соединяются металлические каркасы с традиционными тростниковыми коврами авторской работы, текстильной обкруткой, металлическими ажурными панелями (лазерная резка) и другими материалами. Автор определяет свое творчество скорее не как создание инсталляций, а как создание многослойных пространственных картин, где художник балансирует на грани сознательного и бессознательного погружения в процесс работы [6].

В представленной на Биеннале инсталляции «Land Sand Strand» (2016–2019, рис. 1) художница раскрывает тему нахождения индивида внутри общества, а также место индивидуальности внутри видимого и невидимого пространства. «Чтобы знать и осознать себя в настоящем, – утверждает мастер, – нужно погрузиться в осознание прошлого» [7]. В этой работе автор переосмысливает эстетику корейского народного танца, который традиционно исполняется внутри небольшого тростникового ковра. Она наполняет инсталляцию коврами и переводит движения танца в абстрактную линейную графику на полотнах. Суки Сокён Кан ассоциирует каждый ковер

с тем минимальным пространством, которое предоставляется индивидууму в обществе.

Ее вторая инсталляция в Центральном павильоне Биеннале выполнена практически в том же ключе, что и первая. Она называется «Бабушкина Башня» (2013–2019, рис. 2), это очень личная работа, посвященная жизненному пути ее бабушки. Инсталляция состоит из нескольких абстрактных скульптур, каждая из которых символизирует этапы жизни бабушки Суки Сокён Кан. Текстиль здесь повсюду – нитями обмотаны все металлические каркасы, в более тяжелые формы добавляются тканые и вязанные полотна, в некоторых частях инсталляции расположены тростниковые коврики с минималистичным и абстрактным рисунком. Несмотря на соединение таких разных материалов, форм и многослойных подходов, композиции Суки Сокён Кан цельные и воздушные. Инсталляции наполнены атмосферой глубокой архаики, любви к народной культуре и ручной авторской работе. Произведения очень личные и высокодуховные.

Исторически сложилось, что текстиль является гендерно обусловленным ремеслом. Во многих культурах мира испокон веков женщины занимались производством домашнего текстиля, будь то вязание, ткачество, кружевоплетение или валяние шерсти. В современном художественном процессе текстиль зачастую используется для отражения темы места женщины в обществе и семье.

Творчество Мари Катаяма (Mari Katayama, род. 1987, Япония) посвящено теме места женщины-инвалида в нынешнем обществе. Направление творческим поискам художницы дает ее собственная жизнь. Мари Катаяма родилась с врожденной деформацией левой кисти, а в возрасте 10 лет лишилась обеих ног до колен. Она превратила свое тело в объект художественных исследований, а жизнь – в перформанс.

В экспозиции Арсенала автор представила инсталляцию «Куклы и коробки» (1990–2019), а в Центральном павильоне – серию портретных фотографий с авторскими арт-объектами (рис. 3). В работах Мари Катаяма текстилю отводится одна из главных ролей. Этот материал становится универсальным для раскрытия темы телесности и личного жизненного опыта. Она создает мягкие текстильные объекты антропоморфных форм, арт-объекты в форме протезов и элементов человеческого тела, а также экспериментальные костюмы, из которых впоследствии формируются ее инсталляции и фотосессии. Зачастую

автор использует капрон, шелк, кружево, которые она декорирует при помощи текстильной аппликации и цифровой печати по ткани. Поверхности объектов художница расширяет вручную бисером, жемчугом, ракушками и другими материалами. Мари Катаяма фотографирует себя в окружении созданных ею текстильных объектов и выступает с перформансами на персональных выставках. В ее творчестве проблема телесности связана с фетишами поп-культуры, гламура и винтажа, на грани эстетики трансгуманизма и китча.

Сестры-близнецы *Кристин и Маргарет Вертхайм* (Christine и Margaret Wertheim, род. 1958, Австралия) представили на Биеннале художественный проект «Вязаные коралловые рифы» (2005–2019). С одной стороны, этот проект затрагивает тему женского ремесла и семейных ценностей, с другой – поднимает проблему глобального потепления и обесцвечивания кораллов Большого Барьерного рифа. Вязание крючком является основной техникой исполнения инсталляции.

Центральное место в экспозиции занимают две витрины с гиперреалистичным изображением кораллов на дне океана. Все элементы в форме кораллов связаны крючком с использованием различных нитей, полиэтилена, бисера, бусин, магнитной ленты от видеокассет и других материалов. Применены также колечки от алюминиевых банок и пластиковые пробки. Загрязнение океана подобным мусором остро ощущается благодаря такому использованию реди-мейд объектов. В отдельной витрине находятся формы кораллов, связанные из светодиодной ленты голубого и пурпурного цвета. Объекты представлены в темной комнате с точечной подсветкой, что создает атмосферу таинственности, а блестящие материалы ассоциируются с затерянными сокровищами. «Вязаные коралловые рифы» отражают связь с женским домашним рукоделием. Умение вязать столетиями передавалось от матери к дочери и еще несколько десятилетий назад было обычным явлением в быту многих семей. В проекте художницы отдадут дань связи женских поколений семьи.

На одной из стен комнаты расположены две длинные черные доски с нарисованными цветным мелом математическими схемами – так авторы показывают геометрическую связь между схемами для вязания крючком и структурой коралловых рифов. Они называют инсталляцию «уникальным соединением математики и женского рукоделия» [8].

В создании объектов на протяжении пятнадцати лет трудились сотни вязальщиц со всего мира. По словам художниц, подобно тому как огромные коралловые рифы образуются в результате объединения миллионов коралловых полипов, так и инсталляция «Вязаные коралловые рифы» – это результат работы сотен женских рук [8].

Стремительное развитие промышленности XIX–XX веков привело к обесцениванию текстильной продукции. Из дорогостоящего атрибута роскоши текстиль превращается в дешевую продукцию массового рынка. В произведениях нынешнего искусства текстиль является красноречивым материалом для раскрытия проблемы чрезмерного потребления.

Вторичное использование текстиля – актуальная тема современности. Текстильное «вторичное сырье» выступает как один из основных материалов в творчестве *Инь Сюжэнь* (Yin Xiuzhen, род. 1963, Китай). В своих монументальных скульптурах и инсталляциях она применяет секонд-хенд и раскрывает тему ресайклинга. Инь Сюжэнь обращается к вопросам памяти и глобализации, взаимодействия прошлого и настоящего [9]. В отличие от Суки Сокён Кан, которая транслирует любовь к национальной культуре Кореи, Инь Сюжэнь критикует китайское общество. Она работает над темой непрерывной гонки в производстве и ее последствий для Китая.

На 58-й Венецианской биеннале художница представила монументальную инсталляцию «Троян» (2016–2017, 570 x 220 x 470 см, рис. 4). Это полый объемно-пространственный объект, состоящий из сварного металлического каркаса и трикотажной оболочки – сшитых между собой в единое полотно фрагментов одежды (маек, свитеров, джемперов и др.). Мы видим фигуру женщины в кресле самолета в позе, которую следует принять пассажирам при аварийной посадке. Возникает образ, ассоциирующийся с атмосферой трагичности и вызывающий чувство неумолимо надвигающейся смерти. Посетитель выставки через специальный вход может попасть внутрь конструкции, чтобы увидеть каркас изнутри и почувствовать легкую клаустрофобию (рис. 5). Внутри отовсюду свисают рукава одежды, что усиливает ощущение хаоса и катастрофы. «После рождения дочери я стала больше задумываться об экологической проблеме, – говорит Инь Сюжэнь, – мы все словно находимся в одном самолете и наблюдаем за надвигающейся природной катастрофой» [10]. Искусствовед Керр Хьюстон отмечает, что

эта работа хорошо подчеркивала концепцию 58-й Венецианской биеннале [4].

Инсталляция «Негде приземлиться» (2012) продолжает тему: объект представляет собой форму шасси самолета, перевернутого колесами вверх. Форма покрыта все той же трикотажной оболочкой черного цвета, на которой видны изнаночные швы, этикетки и закатанные рукава рубашек. Остальная часть работы выполнена из металла. Мы видим смешение твердого и мягкого материала, дорогостоящего металла и дешевой одежды вторичного потребления (рис. 6).

В скульптуре «Донг Фанг Хонг 1» (2014) Инь Сюжэнь также использует контрастное соединение в одном визуальном образе мягких тканей, имеющих индивидуальную историю, и твердых бездушных металлов промышленного производства. Художница воссоздает образ первого китайского спутника, успешно запущенного на орбиту в 1970 году. Швы между алюминиевыми листами оболочки спутника заполнены разноцветными фрагментами изношенной одежды – это символ многочисленных жизней, которые обычно отодвигаются на второй план при создании грандиозных национальных проектов. В верхней части автор помещает выхлопную трубу, напоминая о том, что технологии чреваты загрязнением окружающей среды. В инсталляции «Книжная полка № 7» (2009–2013) художница покрывает книжную полку и сами книги такой же оболочкой из трикотажных тканей. Каждая книга имеет свою фирменную этикетку. Через простой и недвусмысленный набор образов раскрывается тема материальности человеческой памяти.

Одежда – это вторая кожа человека, ключевой показатель его статуса и роли в обществе. Поэтому включение предметов одежды в произведение современного искусства способно наполнить образ определенным символизмом.

Мария Лобода (Maria Loboda, род. 1979, Польша) представила в экспозиции Арсенала скульптурную инсталляцию «Властелин заброшенного успеха» (2017). Концепцией произведения стала идея о невозможности достижения состояния завершенности в области художественного творчества. Работа состоит из 6 объектов, каждый из которых помещен на деревянный скульптурный станок, какие обычно используют мастера при работе над круглой скульптурой. Каждый объект – это грубая абстрактная форма из необожженной серой глины. Нижняя часть глиняного монолита

неопратно «одета» в голубую рубашку и галстук – элементы официально-делового костюма. Под монолитом свисает полиэтиленовая пленка, которая добавляет ассоциацию со скульптурой «в работе». Это пример применения реди-мейда для визуального наполнения произведения легко читаемыми образами и символами. Игра смыслов и материалов в инсталляции призвана озадачить зрителя, погрузить в чувство сомнения и неопределенности. Это образец того, как текстиль может включаться в композицию произведения с целью усиления смысловой нагрузки образа (рис. 7).

Александра Биркен (Alexandra Bircken, род. 1967, Германия) часто использует в своих произведениях костюмы из латекса, кожи или капрона, комбинируя их с природными и механическими объектами. Работы художницы экспрессивны и сюрреалистичны. В них мы можем проследить аналогию с творчеством Магдалены Абаканович (Magdalena Abakanowicz, 1930–2017, Польша) и Берлинде де Брёйкере (Berlinde de Bruyckere, род. 1964, Бельгия), которые тоже уделяют большое внимание темам смерти и телесности. Представленная на 58-й Венецианской биеннале инсталляция «Эскалация» – это антиутопический образ конца человечества. Пространственная композиция состоит из ведущих вверх деревянных лестниц и 40 хлопковых костюмов, покрытых черным латексом, свисающих со ступеней и потолочных балок исторического здания Арсенала (рис. 8). Несколько костюмов лежат и на полу зала. Работа наполнена атмосферой безысходности и покинутости. Лестница для автора – символ стремления вверх, к воображаемому успеху и признанию, однако художница задает вопрос: куда и зачем мы идем? На пути к вершинам встречаются препятствия и падения, и даже при прохождении до конца все заканчивается смертью. В данном примере костюм является ключевым элементом для создания образа.

Инсталляция Антуана Катала (Antoine Catala, род. 1975, Франция) «Атрофия сердца» (2018–2019) представляет собой своеобразный ребус, расшифровку которого сам художник раскрывает в описании концепции. По утверждению автора, источником вдохновения для него были средневековые ребусы и этой работой он показывает, что у людей всегда были личные, ассоциативные и гибкие отношения к знакам и символам, которые нас окружают. Антуан Катала разбивает английскую версию названия произведения «The Heart Atrophies» на несколько блоков,

каждый из которых обозначает один или несколько объектов инсталляции. Так, «сердце» (англ. *heart*) автор демонстрирует с помощью анимированной 3D-голограммы. В анимации чередуются движущиеся изображения сердечной мышцы и стилизаций сердца из массовой культуры. «Atrophies» художник делит на «А» и «Trophies» (от англ. «трофеи»), где «А» – объект в форме буквы «А» из силикона, к которому через пластиковые трубы подключены насос и электронная установка, приводящая силикон в движение. Создается впечатление, что буква «А» обладает тяжелым прерывистым дыханием, наподобие живого или скорее даже умирающего организма. Весь блок «А» размещен на металлическом столе наподобие медицинского, что добавляет образу особую экспрессию. Это пример современного кинетического искусства с использованием новых медиа. Тему «трофеев» художник передает с помощью двух вязаных белых шерстяных свитеров с минималистичными изображениями розовых кубков, нарочито брошенных на бетонном полу здания Арсенала. Тут текстиль раскрывает идею обесценивания прежних ценностей, критики общества потребления. Мы видим, что текстиль как символ массовой культуры способен наполнять произведение новыми смыслами. В инсталляции «Атрофия сердца» художник играет с ассоциациями и проводит параллели между первоначальными смыслами объекта и новым контекстом. Это интересный пример микс-медиа с включением инновационных авторских техник в произведение.

Инсталляция «Новая жизнь. Венецианские повара» *Антеи Гамильтон* (Anthea Hamilton, род. 1978, Великобритания) – образец сочетания элементов популярной культуры, моды и дизайна. Инсталляция представляет собой соединение различных предметов, одновременно автор лишает объекты их общепринятого значения. Это придает работе сюрреалистичный характер. Художница покрывает 3 стены и пол выставочного пространства красно-синим клетчатым орнаментом (тартан), характерным для шотландского клана Гамильтон (рис. 9). Клетчатый фон инсталляции создает напряженную и агрессивную атмосферу произведения. В центр Антеа Гамильтон помещает три манекена, каждый из которых одет в поварскую форму (белого, красного и черного цвета) и держит кухонные инструменты. На центральной стене находится гиперболизированное рельефное изображение бабочки, на боковой левой стене

и на полу расположены копии фрагментов ее крыльев. На переднем плане находятся муляжи красных перцев. В авторской концепции художница подчеркивает, что столкновение органического узора крыльев бабочки с жесткой сеткой тартана разрушает значение орнамента как инструмента маскировки и приобретает значение изоляции и идентификации. Отметим, что в XIX веке в Великобритании было популярно присвоение фамилий в качестве торговых названий клетчатых тканей. Из концепции художницы следует, что ее семья родом из Ямайки, и таким образом автор намекает на сложную тему истории английского империализма, эксплуатации и колонизации. Все произведение в целом создает ассоциацию с модным показом одежды или с витриной дорогого бутика модного бренда одежды, где текстиль (фон, одежда на манекенах) является одним из ключевых элементов формы и содержания произведения.

Закключение. Рассмотрев описанные выше произведения, представленные на кураторской выставке 58-й Венецианской биеннале, мы можем сделать вывод, что во второй декаде XXI века текстиль активно используется в произведениях современного искусства, будь то арт-объекты, объемно-пространственные инсталляции, монументальные скульптуры, объекты для фотосъемки.

Многие художники обращаются к текстильным техникам и материалам для раскрытия темы памяти культуры предков и необходимости сохранения национальных традиций. Например, Суки Сокён Кан строит свое творчество на теме переосмысления традиций корейской культуры через эстетику народных техник плетения и ковроткачества.

Некоторые авторы через текстиль обращают внимание на гендерные проблемы. Мари Катаяма посвятила творчество теме интимности и телесности, создавая текстильные арт-объекты в форме протезов и поднимая вопросы о возможности оставаться женщиной при наличии непоправимых телесных увечий. Кристин и Маргарет Вертхайм через технику вязания крючком подчеркивают значение преемственности поколений в семье, проводя параллели между кропотливым процессом вязания и образованием коралловых рифов, художницы говорят о проблеме глобального потепления.

Текстиль – универсальный материал в работе над произведениями в смешанных техниках. Текстиль комбинируется с инновационными художественными практиками, например

с 3D-голограммами и цифровыми технологиями в работе Антуана Катала и широкоформатной печатью на ткани у Мари Катаяма и Антеи Гамильтон. Текстильная продукция промышленного производства встречается во многих указанных ранее произведениях. Мы отмечаем в инсталляциях Антуана Катала, Антеи Гамильтон, Марии Лобода, Инь Сюжэнь, что такие привычные нам предметы одежды, как свитер и рубашка, способны наполнить образ произведения антропоморфным содержанием. Они поднимают темы массовой культуры и моды, критикуют общество потребления и обесценивание индивидуальности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Митрофанова, Н.Ю. Текстильная скульптура. Новые возможности «старого» материала [Электронный ресурс] / Н.Ю. Митрофанова // Новое искусствознание. История, теория и философия искусства. – 2019. – № 03. – С. 80–86 // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка». – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/tekstilnaya-skulptura-novye-vozmozhnosti-starogo-materiala>. – Дата доступа: 09.10.2020.
2. Maroja, Camila. The Persistence of Primitivism: Equivocation in Ernesto Neto's A Sacred Place and Critical Practice [Electronic resource] / Academia.edu. – Mode of access: https://www.academia.edu/41412558/The_Persistence_of_Primitivism_Equivocation_in_Ernesto_Netos_A_Sacred_Place_and_Critical_Practice. – Date of access: 09.10.2020.
3. Clark, Tom. Review: The 58th Venice Biennale – The alternative truth biennial [Electronic resource] / Academia.edu. – Mode of access: https://www.academia.edu/40938066/Review_The_58th_Venice_Biennale_The_alternative_truth_biennial. – Date of access: 09.10.2020.
4. Houston, Kerr. So Much Color: The 2019 Venice Biennale [Electronic resource] / Academia.edu. – Mode of access: https://www.academia.edu/40045802/So_Much_Color_The_2019_Venice_Biennale. – Date of access: 09.10.2020.
5. 58th International Art Exhibition: BIENNALE ARTE 2019: MAY YOU LIVE IN INTERESTING TIMES [Risorsa elettronica] / La Biennale. – Modalità di accesso: <https://www.labiennale.org/en/art/2019/58th-exhibition>. – Data di accesso: 02.10.2020.
6. Biennale Arte 2019: Suki Seokyeong Kang [Electronic resource] / YouTube. – Mode of access: <https://www.youtube.com/watch?v=nrBXd67KIW4>. – Date of access: 04.10.2020.
7. Suki Seokyeong Kang | At The 58th Venice Biennale [Electronic resource] / YouTube. – Mode of access: https://www.youtube.com/watch?v=FLPyH_DAqXQ. – Date of access: 04.10.2020.
8. Biennale Arte 2019: Margaret Wertheim, Christine Wertheim [Electronic resource] / YouTube. – Mode of access: <https://www.youtube.com/watch?v=jh386wyGE7M>. – Date of access: 04.10.2020.
9. Yin Xiuzhen [Electronic resource] / Pace Gallery. – Mode of access: <https://www.pacegallery.com/artists/yin-xiuzhen/>. – Date of access: 01.10.2020.
10. Biennale Arte 2019: Yin Xiuzhen [Electronic resource] / YouTube. – Mode of access: <https://www.youtube.com/watch?v=5qJGjf-NoPc>. – Date of access: 04.10.2020.

Поступила в редакцию 23.12.2020

СПЕЦИФИКА ОБРАЗНОГО РЕШЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ БЕЛОРУССКИХ ХУДОЖНИКОВ ПО ВОЙЛОКУ

Тихонова К.А.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

Статья посвящена специфике образного решения в творчестве современных белорусских художников по войлоку. Исследователем дан краткий обзор посвященной теме войлокования на сегодняшнем этапе белорусской и зарубежной научной и научно-популярной литературы, разработанной теоретиками и практикующими мастерами. Рассмотрены примеры авторских выставочных работ из шерсти, а также экземпляры мелкой пластики, украшений, аксессуаров одежды, игрушек. Описаны стилистические особенности, своеобразие выразительных средств и содержание художественного образа в творчестве мастеров Беларуси. Определена классификация данных произведений по композиционному решению и смысловому наполнению. Автором выявлены основные направления декоративного войлочного искусства. Среди всего многообразия следует выделить работы с преобладанием реалистических мотивов, с орнаментальным и орнаментально-изобразительным сюжетом, а также выставочные проекты концептуальной направленности.

Ключевые слова: войлок, декоративно-прикладное искусство, орнамент, художественный образ.

(Искусство и культура. – 2021. – № 2(42). – С. 25–28)

SPECIFICITY OF THE IMAGE SOLUTION IN THE CREATIVE WORK OF BELARUSIAN FELT ARTISTS

Tikhonova K.A.

Education Establishment “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk

The article is devoted to the specifics of image solutions in the work of contemporary Belarusian felt artists. The author gives a brief overview of Belarusian and foreign scientific and popular science literature on the topic of felting at the present stage, developed by theorists and practicing craftsmen. Examples of author's exhibition works made of wool, as well as specimens of small plastic, jewelry, clothing accessories, toys are considered. The article describes the stylistic features, originality of expressive means and the content of the artistic image in the work of Belarusian artists. The composition solution and semantic content classifications of these works have been identified. The author finds out the main directions of decorative felt art. Among all the diversity, one should highlight works with a predominance of realistic motives, with an ornamental and ornamental-pictorial plot, as well as concept exhibition projects.

Key words: felt, arts and crafts, ornament, artistic image.

(Art and Cultur. – 2021. – № 2(42). – P. 25–28)

Подлинный образ служит исходным источником возникновения художественного образа. Все, что мы видим и чувствуем, является предпосылкой к изображению ощущений, мыслей посредством творческой деятельности. Многообразие форм и богатство образных решений характерны для белорусского художественного валяния. Художественную природу войлока определяют такие качества, как универсальность, пластичность, прочность

материала, позволяющие воплощать самые сложные эксперименты и создавать практичные и долговечные вещи. С 1990 г. по настоящее время многие художники работают в разных направлениях этого вида творчества: валяные панно, объемно-пространственная композиция, авторская кукла, дизайн одежды и обуви и т.д.

Цель исследования – выявление художественных особенностей творческих работ из

Адрес для корреспонденции: e-mail: ksjushiks@mail.ru – К.А. Тихонова

шерсти, созданных современными белорусскими авторами.

Изучение образных решений в художественном войлоке. Войлок интересен не только для художников-практиков, творцов уникальных произведений, но и для искусствоведов, исследователей, педагогов художественных дисциплин. Стоит отметить первое в Беларуси учебно-методическое пособие «Тэкстыльная тэхніка “лямец”. Выкарыстанне яе ў сучасным мастацтве» профессиональной художницы по текстилю В.П. Бартловой [1]. Работа представляет собой учебное издание с теоретическим и иллюстративным материалом. В.П. Бартлова характеризует формообразующие возможности и многообразие образного решения древней техники «войлок». Также обращает внимание на творчество молодых художников, обучавшихся на кафедре костюма и текстиля Белорусской государственной академии искусств, которые выбрали войлок для создания дипломных проектов и курсовых работ. Неоднократно В.П. Бартлова со студентами принимала участие в семинарах и мастер-классах по войлоку. В 2008 г. с материалом на тему экспериментального текстиля, где войлоку отводилось главное место, она выступала на международной научно-практической конференции «Народные виды искусства в современной интерпретации» в г. Могилеве, а в 2012 г. – на конференции, проходившей в рамках выставки гобелена Л. Петруль «Повязь». В 2010 г. при поддержке Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы была организована конференция в Национальной академии наук Беларуси, на которой В.П. Бартлова и другие художники по текстилю вели диалог на тему современных тенденций в развитии искусства. На основе диссертационного исследования К.А. Тихоновой в 2019 г. была написана новая учебная программа «Материаловедение и технологии в текстиле» [2], в которой студентам III курса БГАИ предлагается расширить диапазон знаний об особенностях развития войлока как новой отрасли в декоративно-прикладном искусстве, а также приобрести профессиональный навык в технологии исполнения художественных работ из шерсти.

В связи с сегодняшней популярностью войлока как вида ручной работы появляется достаточное количество литературы для широкого круга читателей. В книгах А.А. Аксёновой [3], Дж. Дэвис [4], А.А. Зайцевой [5], Ж. Кнаке [6], И.А. Кокаревой [7], Е. Хошабовой [8], К.А. Шинковской [9] значимое место отведено мастер-классам, иллюстративному материалу

по изготовлению кукол, аксессуаров, предметов интерьера, приобщенных к утилизации. Также авторы этих изданий в силу личных предпочтений и знаний отмечают основные этапы валяния войлока, описывают техники мокрого и сухого валяния, инструменты, материалы и их уникальные возможности.

В интернете существуют сайты, посвященные рукоделию, книгам по валянию, и даже специальные ресурсы по войлоку. Также есть сайты-аукционы, где можно ознакомиться с кратким описанием книг по валянию и приобрести последние в случае необходимости. Например, иллюстрированные издания: «Всё о войлоке и фильцевании» Г. Красниковой, В. Бублик, М. Мамоновой, «Мягкие картины своими руками» Ж. Кнаке, «Tiere naturgetreu filzen» («Животные из войлока») Б.К. Ханзен, «Вещицы из войлока» К.А. Шинковской, «Felt – New Directions for an Ancient Craft» («Войлок – новые направления древнего ремесла») Г.П. Шоберг – представляют читателю основы валяния шерсти и приспособления для работы с ней [10–12].

В данной статье хотелось бы акцентировать внимание на композиции, которая определяет жанровое разнообразие работ из шерсти и является одним из компонентов формообразования. Основные жанры работ из войлока – это анималистика, натюрморт, портрет, сюжетно-тематическая картина (изображение человека, стилизация персонажей фольклора, литературных героев и др.), пейзаж. Подходы к изображению также разные: реалистический подход (близкое к натуре), орнаментальные композиции, орнаментально-изобразительные, а также абстрактные работы.

Подходы к созданию художественного образа в сюжетных композициях из войлока. В целом реалистические изображения характерны для изделий сувенирного характера: украшений, подвесок, сережек, брошек и т.п.; аксессуаров и элементов декора одежды – сумок, шляп; авторских кукол, а также профессиональных художественных работ О. Ахмерово́й, О. Титовой, В. Алфёровой, Н. Лисовской, Л. Домненковой, Н. Аждер, А. Арайс. Несмотря на то, что украшения или аксессуары, казалось бы, не серьезные произведения искусства, они вполне могут быть содержательными, в качестве декора дополняя, завершая основной образ композиции. Для каждого мастера творческих объектов: авторских кукол, аксессуаров и украшений – свойственны его индивидуальная трактовка реалистичных изображений, характер детализации, цветового решения и формы изделия.

Представителем сюжетной войлочной картины является художница Ольга Титова. Для своих творческих работ она выбирает реалистические природные мотивы и преобразовывает их в сказочные, фантазийные образы. Мастер выполняет войлочные картины способом сухого валяния и использует разную фактуру шерсти: сочетает плоскостное изображение и сваливание объемных цельных лоскутов войлока. Сюжет для своих декоративных произведений О. Титова черпает из природной среды. В свободном композиционном пространстве, на фоне пейзажа, она изображает сказочных морских рыб, животных. Ее работы отличаются и живописностью, достигаемой путем комбинирования теплых и холодных оттенков шерсти, яркой образностью и красочностью, и декоративностью отдельных элементов образов: дополнительной фактурой, усиливающей эмоционально-выразительную и художественно-организующую роль произведения.

Для сюжетных композиций художники выбирают разнообразные темы, касающиеся окружающей жизни человека, его духовного и материального мира. В таких работах используются различные методы насыщения декором художественного пространства, находит применение синтез средств орнаментации – вышивка, кружево, декоративные шнуры и т.п. Сюжетно-орнаментальное решение войлочных изделий можно наблюдать в творчестве О. Реднигиной, О. Коневой, Н. Хотько.

Творческие работы белорусской художницы по текстилю Ольги Коневой повествуют о жизни известных книжных персонажей. В своем дипломном проекте, декоративных панно «Маленький принц», автор выразила собственное восприятие сюжета сказки «Маленький принц» А. де Сент-Экзюпери, передала индивидуальные образы героев и окружение, в котором они живут. Форма подачи художественного замысла заключалась в разработке пространства, представляющего планеты героев. В качестве основного материала для декоративных панно круглой, трапециевидной, шестиугольной и квадратной формы О. Конева выбрала шерсть разных оттенков, работала способами мокрого и сухого валяния, для орнаментации войлока использовала авторскую вышивку. Посредством цвета и светотеневых пятен, композиционного построения, разнообразия фактуры: синтеза войлока и узорного шва – художница придала каждому персонажу характер, особенности внешнего вида и состояния души. Все панно схожи с живописным полотном, они красочны, эмоциональны за счет свободного сваливания цветных лоскутов шерсти. В такой же

манере работы с художественной шерстью О. Конева выполнила серию небольших панно «Вдохновение», «Одуванчик», «Черный кот», «Я дарю тебе свой свет», «Белый лев». В этих полотнах художница экспериментирует с материалами: комбинирует ткани, тесьму разной фактуры с цветной шерстью, разрабатывает новые приемы узорной вышивки, находит варианты оформления изделия, разновидности текстильной рамы.

Художественный образ в декоративных композициях из войлока. Для того чтобы подчеркнуть разнообразие формообразующего свойства материала, эстетику рельефа, многие белорусские мастера при работе с художественной шерстью используют орнаментальные композиции. Произведения такого плана представляют собой ритмично повторяющиеся узоры, основу которых составляют геометрические формы: круг, ромб и т.п., а также композиции с ритмичной фактурой, выполненной в технике шибори. В своем большинстве орнаментальные композиции имеют форму декоративного панно: симметричные и несимметричные, объемные и плоскостные (А. Арайс, А. Шапошникова). Молодая художница В. Богачёва в дипломном проекте «Ян Глебович – след прошлого» использовала орнамент стилизованных растительных мотивов в качестве дополнительного декора для центральной части проекта и угловых узлов композиции. Элементы орнамента художница сделала методом вырезания узора по войлочной пластине для того, чтобы подчеркнуть эффект игры светотени и показать красоту, многообразие фактуры всей работы.

Внимания заслуживает и творчество отечественного художника-модельера Елены Сергеевой. Дизайнер создает целые коллекции эксклюзивной женской одежды – от шарфиков до пальто. Одежду Е. Сергеевой нельзя отнести к вещам, пригодным для ношения, она скорее относится к произведениям искусства. Художница экспериментирует с материалами, сочетает разные способы, техники художественного валяния и приемы детализации: авторскую шнуровку и вышивку войлоком, нитками, бисером. По словам Е. Сергеевой, сам по себе войлок интересен тем, что он позволяет побыть почти скульптором: где-то можно ужать форму, где-то нарастить объем, где-то вообще растворить форму. Из этого материала можно делать и скульптуру, и картину, и живопись. Стил Е. Сергеевой отличается гармоничным насыщением декора художественного пространства произведения, многообразием фактуры войлока: орнаментацией слипсами, жгутами, вырезанной

пластиной. Для творческого проекта – коллекции одежды «Эстель» художница доминирующим выбрала натуральный цвет шерсти, а в качестве дополнительного акцента использовала красные оттенки. Натуральный цвет не только объединил коллекцию, но и смягчил разнообразие фактуры, выделил игру света и тени. Образное решение художницы опирается на стилизацию природных мотивов. Легкий декор авторскими цветами и растениями подчеркивает выразительность формы художественных изделий, придает силуэту женственность и мягкость, наподобие природной эстетики.

Ярким представителем войлочного искусства является белорусская художница Анастасия Арайс. Для своих валяных работ мастер выбирает разные виды шерсти, экспериментирует в способах мокрого и сухого валяния, разрабатывает различные приемы трансформации и моделирования форм войлока, декорирования объектов и стилизации образов. Реалистические образы в произведениях А. Арайс представляют собой стилизованные природные мотивы, творческую имитацию реальных птиц, рыб, растений («Птички-синички», «Речные чайки», «Снегири»).

Образные решения произведений из войлока в концептуальном направлении. Пожалуй, это направление прекрасно выражено в произведениях уникального творческого тандема художниц Людмилы Домненковой и Натальи Аждер. Во всех их проектах приоритетна идея, которую возможно воплотить в несложной на первый взгляд форме. Их работы выглядят весьма эксцентрично на экспозиционных площадках, это абсолютно разнообразные произведения: миниатюрная пластика и сложные объемно-пространственные композиции для интерьера и экстерьера. Художницы уверяют, что их работы не несут яркой изобразительности, чтобы человека не повело по тому пути, который проложили авторы. У каждого должна быть своя мысль, своя идея и свое ощущение мира. Л. Домненкова и Н. Аждер постоянно экспериментируют с фактурой, цветом, не исключают комбинирования материалов, их творчество

наполнено неограниченной фантазией, что позволяет взглянуть на войлок как интересное концептуальное направление декоративного искусства.

Заключение. Таким образом, оригинальная творческая практика художников в области современного валяния шерсти помогает проанализировать авторские произведения выставочного характера и работы прикладного направления: куклы, аксессуары одежды, бижутерию и т.д. Накопленный визуальный материал современного национального художественного валяния можно отнести к самостоятельному направлению декоративного искусства Беларуси, которое раскрывает пластическое и жанровое многообразие, а также свойственную яркую эстетику творчества каждого мастера.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бартлава, В.П. Тэкстыльная тэхніка «лямец». Выкарыстанне яе ў сучасным мастацтве: вучэб.-метад. дапаможнік / В.П. Бартлава. – Мінск: Беларус. дзярж. акад. мастацтваў, 2006. – 52 с.
2. Вучэбная праграма «Праца ў матэрыяле» ўстановай вышэйшай адукацыі па вучэбнай дысцыпліне для спецыяльнасці 1-15 02 01 01 Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва (па напрамку спецыяльнасці 1-15 02 01 01-02 Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва (вырабы з тэкстылю) / склад. К.А. Ціханова, Х.І. Высоцкая; адк. рэд. Х.І. Высоцкая. – Мінск: БДАМ, 2019. – 25 с.
3. Аксёнова, А.А. Войлок / А.А. Аксёнова. – Мінск: Харвест, 2011. – 160 с.
4. Дэвис, Дж. Красивые вещи из войлока. Новые идеи / Дж. Дэвис. – М.: ЗАС «БММ», 2011. – 240 с.
5. Зайцева, А. Войлок и фетр. Большая иллюстрированная энциклопедия / А. Зайцева. – М.: ЭКСМО, 2011. – 206 с.
6. Кнаке, Ж. Чудо – пряжа. Новизна, техника, модели / Ж. Кнаке. – М.: Арт-Родник, 2007. – 46 с.
7. Кокарева, Ия. Живописный войлок: Техника. Приемы. Изделия. Энциклопедия / Ия Кокарева. – М.: АСТ-ПРЕССКНИГА, 2011. – 120 с.
8. Хошабова, Е. Художественный войлок своими руками: мастер-класс за час / Е. Хошабова. – СПб.: Питер: Лидер, 2011. – 60 с.
9. Шинковская, К.А. Художественный войлок / К.А. Шинковская. – М.: АСТ-ПРЕССКНИГА, 2009. – 80 с.
10. Духан, М. Неделя белорусской моды [Электронный ресурс] / М. Духан. – Режим доступа: www.biser.by. – Дата доступа: 30.08.2020.
11. Мастерская «Шерстяной шкаф». О нас [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://shkafe.com/about/>. – Дата доступа: 02.09.2020.
12. Форум группы. Искусство валяния [Электронный ресурс]. – Режим доступа: smart-arts.ru/club/group/42/forum/246/. – Дата доступа: 30.09.2020.

Поступила в редакцию 16.11.2020

МАРКЕРЫ НАЦИОНАЛЬНОГО В СОВРЕМЕННОМ БЕЛОРУССКОМ ГОБЕЛЕНЕ

Баранковская С.А., Оксенчук А.Е.

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

В статье описываются художественные приемы, используемые авторами произведений современного белорусского ткачества для выражения своей национальной принадлежности. Эти приемы, по мнению авторов, применяются художниками с целью преодоления своеобразного комплекса «культурной неполноценности», возникшего в общественном сознании жителей стран бывших советских республик после распада СССР. Художественный инструментарий, выражающий национальную принадлежность, включает как универсальный набор маркеров (геральдические стереотипы, портреты вождей, политические лозунги, национальные орнаменты, клишированные изображения пейзажей, жанровые сцены крестьянской идиллии, литературные сюжеты, техники традиционного вязания), унаследованный от советского искусства, так и специфический белорусский. Современными изобразительными приемами-маркерами национального являются: прием стилизации первобытной пиктографии, прием этнографической экологичности, квазииконография, прием эстетического наива, использование белорусского языка для навигации восприятия. Распространенным изобразительным приемом до сих пор остается аллегория как символическое выражение национальной идеи в образе тоненькой девушки с длинными распущенными волосами. Старые этнические материалы в дополнительных пластиках применяются как художественный прием для создания эффекта «вновь найденного». Новым в нынешнем белорусском искусстве является прием симулякра «маляваных дыванов», тиражируемый художницей Ж. Капустниковой и другими. Авторы статьи отмечают, что современный белорусский гобелен как вид искусства продолжает активно развиваться и перестает претендовать на статус хранилища прошлого своего народа.

Ключевые слова: гобелен, ткачество, маркер национального, художественный прием.

(Искусство и культура. – 2021. – № 2(42). – С. 29–33)

MARKERS OF THE NATIONAL IN THE CONTEMPORARY BELARUSIAN TAPESTRY

Barankovskaya S.A., Oksenchuk A.E.

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

Artistic techniques which are used by authors of the contemporary Belarusian works of weaving to express their national identity are described in the article. The authors believe that these techniques are used by artists to overcome a kind of cultural inferiority complex which emerged in the public consciousness of the people of the former USSR Republics. The artistic tools that express national identity include both a universal set of markers inherited from the Soviet art (heraldic stereotypes, portraits of the leaders, political slogans, national ornaments, cliché landscapes, genre scenes of peasant idyll, literary stories, traditional knitting techniques) and the specific Belarusian ones. The contemporary fine art tool markers of the national are the stylization technique of primitive pictography, the technique of ethnographic ecologicity, quasi icon graphics, the tool of aesthetic naïve, the use of the Belarusian language to navigate the perception. Allegory as a symbolic expression of the national idea in the image of a thin girl with long loose hair still remains the widespread painting technique. The use of old ethnic materials in additional plastics is an artistic tool for creating the effect of "the newly found". The novelty in the contemporary Belarusian art is the simulacra technique of "maliavanykh dyvanov" (painted carpets) which is produced by artist J. Kapustnikova and others. The authors of the article point out that the contemporary Belarusian tapestry as a type of art continues developing and no longer pretends to be the storage of the nation's past.

Key words: tapestry, weaving, the marker of the national, an artistic technique.

(Art and Cultur. – 2021. – № 2(42). – P. 29–33)

После распада СССР в образовавшейся идеологической пустоте гобелен начинает использоваться белорусскими авторами для воплощения новых смыслов, связанных с идеей национальной независимости. В предмете эстетического восприятия создателей гобелена (Л. Петруль, А. Непочелович, Н. Лисовской, С. Баранковской, Е. Ободовой, Т. Лисицы, Н. Манцевич, В. Лисовенко, Г. Фалея и др.) находится отношение *«художник – национальная культура»*, а не *«художник – мир»*.

Национальная культура в данном случае – это культура «крестьян в городе», заполнивших города СССР после насильственной коллективизации, Великой Отечественной войны 1941–1945 годов, сформировавших урбосреду Беларуси, изменивших экономическую и культурную инфраструктуру. Такая национальная культура отличалась крайней незрелостью и «нездоровостью», потому что, с одной стороны, не наработала еще никаких эстетических практик, с другой – боялась использовать собственные прежние этнические, крестьянско-природные, способы осознания действительности. Подобную культуру отличает незащищенность перед лицом развитого потребления американского и европейского типа. Отказ, часто добровольный, от культуры своих предков, оставленной вместе с деревенской жизнью, определил воспитание новых поколений не просто в отрыве от национальных корней, но и в контексте их отрицания во имя доминирующих урбанистических ценностей. Это соответственно привело к деформации традиционной национальной картины мира в новом социальном контексте.

Травма форсированной индустриализации микшировалась, казалось бы, безобидным включением в среду текстиля (память о ней в народном сознании сохранилась в виде эстетического центра традиционного сельского дома, в пространстве которого настенный ковер противопоставлен сакральному центру дома – красному углу с иконой).

Давняя традиция украшения стен гобеленами, «маляваными дыванами», сохранялась в Беларуси до 50-х годов XX века. Последним ярчайшим представителем искусства «маляваных дыванов» (написанных на ткани имитаций традиционных белорусских гобеленов) был Язеп Дроздович (рис. 1). Традиция украшать стены коврами, прикроватными ковриками (ткаными или рисованными, напечатанными и выткаными фабричным способом или изготовленными вручную) позволила гобелену как виду искусства не только сохраниться в новом

времени, но и взять на себя тиражирование исторических социальных смыслов [1].

Художник по ткачеству, осмысливая новую жизнь, трансформировал и ее новую визуальную культуру. Он был вынужден начать ее обозначать: формировать ее семиотику, новые структуры, ее иконографию, приписывать ей новые мифологемы и новые тексты.

Цель статьи – описать инструментарий такого художественного осмысления национальной культуры на примере работ художников современного белорусского ткачества.

Использование «советского» инструментария для выражения национальной специфики в художественном творчестве.

Ковровый кич советского времени с его геральдическими стереотипами сакрального: венков-окно в гербах всех социалистических стран; портреты советских вождей (прежде всего Ленина или Сталина); политические лозунги, псевдонациональные орнаменты – вот основа оптико-инструментальных фигур, применяемых в белорусском гобелене для воплощения художественных смыслов (рис. 2). Эти приемы в разные годы по-разному реализовывали белорусскую национальную идею. Так, созданный Александром Кищенко «Гобелен века» впервые был представлен публике в 1996 году в Национальном выставочном комплексе из-за своего масштаба. В 1999 году это произведение было занесено в Книгу рекордов Гиннеса как самый большой гобелен в мире и как гобелен с самым большим количеством персонажей современной истории, включая Президента Республики Беларусь А. Лукашенко, чье изображение было внесено в картон уже во время ткачества (рис. 3) [1].

Широко используемые клишированные изображения пейзажей, жанровые сцены крестьянской идиллии, сказочные сюжеты, цветочные и орнаментальные композиции, техники традиционного вязания – вот инструментарий, наследуемый от художников предыдущих поколений.

Современные изобразительные приемы – маркеры национального. Наиболее ранним приемом легального маркирования национальной принадлежности является преобладающее использование белорусского языка в названиях работ отечественных художников: «Подых зямлі» Г. Юзеевой-Шабловской (1984), «Казкі купальскай ночы» Г. Сиверцевой (1982–1986), «Адраджэнне» В. Марковец-Бартловой (1987), «Гукі зямлі» Л. Петруль (2011) и т.п. Часто к произведениям

прилагаются разъяснительные названия или комментарии, как правило, поэтические, которые концентрированно выражают замысел автора, определяют навигацию восприятия работы («Фэст восеньскага далучэння да таямніцы» Т. Козик (1987), пояснения к названиям работ С. Баранковской, например, из серии «Дванаццаць памераў шчасця»: *«Чым цягнецца вышэй / у неба дрэва, / глыбей / ідуць карэнні ў зямлю / Рыгор Барадулін»*. *«Мёртвым лягчэй. Нясцерпна жывым, што мёртвых у сэрцах нясуць»* («Зубр» Н. Пилюзиной, 2005). Такое «матчына маўленне» создает нарративную рамку при осмыслении произведений белорусского ткачества. Сами гобеленовые полотна перестают применяться утилитарно, для «красоты», потому что становятся визуальными текстами, воплощающими национальную идею. Зритель в процессе восприятия такого текста вынужден «пробудить» в себе национальный языковой код, с его помощью осмысливать идею, выраженную художником. Произведение ткачества в данном случае апеллирует к глубинной части сознания воспринимающего – к его родовой памяти, и поэтому утрачивает в определенном смысле свою прежнюю эстетическую доступность (рис. 4) [2].

Еще один прием, часто используемый в продвижении национальной принадлежности, – «букварность». При этом в художественную ткань произведения привносятся элементы эстетического наива как набор тем для художественного творчества. Так создается «новый букварь-азбука», с инфантильной символикой флоры и фауны («Знак» Г. Сиверцевой, «Расліна» Е. Ободовой, целая серия Н. Суховерховой «Утро», «Вечер» и др.). Например, в серии работ «Азбука» С. Баранковской за основу были взяты детские рисунки птиц и зверей (рис. 5). Иконы детских текстов, которые выступают метафорами детства и почти не подвергаются гносео- и семиодеформациям, целенаправленно применяются художниками по ткачеству как стремление выразить «еще неразумность», «дотекстовость», своего рода культурологическую наивность национальной культуры в целом (рис. 6). Такой целевой инфантилизм предполагает возникновение у зрителя воспоминаний о детстве в сельском доме, ощущение потери генетической связи со своим жизненным пространством.

Моделирование связи с древностью обеспечивается приемом стилизации первобытной пиктографии. Пиктограммы используются

не столько в семиотическом статусе, сколько как сюжетоформирующие образы. Обращаясь к языческой семиотике и иконографии, художники создают свою новую культуру, табуируют ее (например, «Белорусский калейдоскоп» (2013) Н. Лисовской; цикл «Спрадвечнае» С. Баранковской). В работе «Расліна» (2009) Е. Ободовой переданы изображения древних славянских рун, стилизованные в современное «древо жизни». В. Лисовенко в гобелене «Купон» набирает композиции из джинсовых полосок с элементами археологических росписей керамики, а Н. Лисовская в произведении «Древние рукописи» (1996) уравнивает в крестообразной схеме построения композиции геометрию круга.

Квазииконография (галерея художников, поэтов и писателей, которых коллективная масса не знает) по сути является приемом создания антикультурной иконографии, потому что образы персон, предлагаемые белорусскими художниками, не формировали прежнюю, крестьянскую, хуторскую культуру или сельскую культуру советского времени. Это внесенные художниками в повествование о прошлом образы Ольгерда, Березины, Матери Божьей Остробрамской или совсем недавние М. Шагала и В. Быкова в работах С. Свистунович, С. Баранковской, Т. Маклецов. Эти образы как бы «приписаны» к белорусской национальной культуре (например, серия работ С. Баранковской «Портреты», которая объединяет портреты хрестоматийных, официально утвержденных национальных писателей М. Богдановича, Я. Купалы, с одной стороны, и портреты В. Быкова, Р. Бородулина – с другой). К слову сказать, работа в жанре портрета «Апостол» (портрет В. Быкова (рис. 7) С. Баранковской стала победителем на Первой Всероссийской триенале современного гобелена «Квадратный метр – свое пространство» в номинации «Поэтика образа» (Москва, 2011) [3], но не вызвала интереса в официальных художественных кругах на родине, как и цикл в целом. Или проект Маклецовой–Баранковской, посвященный юбилею М. Шагала и выставленный в белорусском посольстве в Москве, заинтересовал московскую публику («Ажыотаж вызвала композиция Татьяны Маклецовой и Светланы Баранковской из Витебска, навеянная творчеством Марка Шагала». 18.10.2017. Российская газета), но не отозвался ни в чьих сердцах на родине патриарха в Витебске (рис. 8). Иконографический рекрутинг как прием используется особенно часто при воплощении

образов национальной истории или при воспроизведении религиозных мифологем: Н. Пилюзина «Легенда об озере Свитязь» (1972), Л. Петруль «Лесная царевна» (2002), А. Гурщенкова «О Белой Руси» (1987), Л. Русова «Голгофа» (1988), В. Стасевич «Ряженные» (1995), В. Дёмкина «Дожинки» (1990), Ю. Пискун «Полоцкие колокола» (1991) и др.

Важным, даже главным по-прежнему в белорусском ткачестве остается создание дискурса «краеведение», уход в региональное, которое подлиннее, потому что узнаваемее и живее. Победителями национальных триеннале в разных номинациях становятся, как правило, именно такие «краеведческие» работы. Например, Алла Непочелович стала лауреатом II Национальной премии в области изобразительного искусства в номинации декоративно-прикладного искусства (2020) за серию текстильных композиций «Патаемнае», «Небесный свиток», «Тайные течения», «SACRAM», «Цветы». Это ручное ткачество с включением в традиционные покрывала с орнаментированием нетрадиционных материалов, таких как синтетический шнур, металл, стекло (рис. 9). Победителями национальных триеннале в разных номинациях стали также «краеведческие» работы: «Вызваленая зямля» (2013) и «Зорны шлях Якуба Коласа» (2020) Н. Пилузиной и «Жыва» А. Непочелович, «Шлях камня» А. Арайс и «Абярэг» А. Новицкой на Второй триеннале 2013 года.

Современным становится прием этнографической экологичности (своего рода «аборигеника»), который позволяет симулировать подлинность связи со «своими корнями», «з душою продкаў». В этом ряду можно рассмотреть использование старых этнических форм ткачества: «ходники», «дываны», «лоскутные коврики» и т.п. – в новой технологической версии или в дополнительных функциях (Н. Лисовская «Древние рукописи», «Деревенский мотив»; В. Лисовенко «Купон»; С. Баранковская «Ходники»; А. Непочелович «Вольная зямля» и др.).

Применение старых этнических материалов: льна, шерсти, остатков ткани, кожи, меха, керамики – в новых пластиках создает эффект «вновь найденного». Природные материалы как бы возвращены, найдены в бабушкином сундуке, например, этот прием широко используют Н. Лисовская, О. Редникина и С. Врублевская. Применение традиционного вязания в работах Е. Ободовой стало ее почерком и основной технологической темой.

Довольно часто с техникой вязания экспериментирует Т. Маклецова [4].

Инструменты инситу искусства (жанровые сцены, стилизация под историческое, «недоточенность» рисунка) используются художниками при создании даже монументальных композиций, таких как «Город» В. Товстика и В. Довгало, «Дожинки» О. Дёмкиной, «Павлінка» О. Лукиной и др.

Распространенным изобразительным приемом до сих пор остается аллегория как символическое выражение идеи. Подобный открытый прием широко применяется в контексте официального искусства как маркер национального, исконного. Масштабные гобелены, призванные, по замыслу художников, выразить столь же масштабную идею о грандиозном будущем страны или ее неповторимой красоте, как правило, представляют аллерию Беларуси в образе тоненькой девушки с длинными распущенными волосами даже в случаях, когда речь идет о материнстве (например, в работе А. Кищенко «Маці-Айчына»). Аллегорический образ девушки-Беларуси воспроизводится в национальном искусстве повсеместно, во всех жанрах как общепринятый: в 2020 году Евгением и Еленой Шунейко и Юлией Бородиной был создан масштабный гобелен «Гісторыі жывая ніць», посвященный теме 75-летней годовщины Победы в Великой Отечественной войне.

Интересным явлением в современном белорусском искусстве стало творчество Жанны Капустниковой. Ее живописные акриловые работы, являясь по внешнему виду прикроватными ковриками, отсылают зрителя к «дыванам» Я. Дроздовича. У Ж. Капустниковой «изображается гобелен с изображением» – своеобразный прием симулякра белорусских «маляваных дыванов» является еще одним сегодняшним маркером национальной идеи («Алярма», «Поспели», «Сон тракториста», «Доска почета» и др.). Художница смело наносит на изображение прикроватного коврика вербальные социальные лозунги: «Досыць», «Устыла», «До ўжо», «Абрыдла», «Годзе!». Вербальный лозунг, широко используемый художниками советского концептуализма Ильей Кабаковым и Эриком Булатовым, в структуре гобелена (пусть и квазигобелена) позволяет выразить идею о том, что данные смыслы заполнили не только пространство дома, женского мира, но и «отпечатаны» во снах, порождены социально задавленным бессознательным (рис. 10–12).

Заключение. Современное белорусское ткачество стремится развиваться в русле общих европейских тенденций, применяет новый эстетический инструментарий, уходит от привычных «исконных» материалов. Женщины-художницы, занявшие эту эстетическую нишу, гораздо чаще стремятся выразить свое отношение к миру, свои чувства, свой женский опыт – и в этом смысле гобелен становится универсальным художественным пространством, заключающим психические состояния сегодняшнего человека (отношение к смерти, технологиям, политическим событиям и т.д.). Гобелен перестает претендовать на статус хранилища прошлого белорусского народа, прекращает быть «эстетическим органом», функционирующим для выражения коллективного неосознаваемого национального чувства страха от потери памяти о своем прошлом. Сама его поверхность подобно коже (самому «большому» органу человека)

меняется с течением времени: стареет и обновляется. Фактура, порождаемая руками и «рожающая» тоску по работе руками, по плетению нитей своей жизни, по узорчатости этой жизни и по ее бесконечности продолжает жить в нынешнем белорусском ткачестве. Художник в гобелене связывает обрывы нити времени, распускает ненужное или худое, вяжет дальше, чувствуя суровое напряжение энергии всего живого.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беларускі габелен / уклад. Л.І. Пятруль. – Мінск: Беларусь, 2015. – 320 с.
2. Трыенале сучаснага мастацтва. Рэспубліканская выстава па выніках Рэспубліканскага конкурсу «Нацыянальная прэмія ў галіне выяўленчага мастацтва 2019–2020». Каталог выставы / ТАА «Альтіора Форте», 2020. – 148 с.
3. Первая Всероссийская триеннале современного гобелена в «Царицыно». – М.: Издатель Александр Воробьев, 2012. – 446 с.
4. Выстаўка сучаснага мастацтва «Avant-gArtt/ад квадрата да аб’екта». – Мінск: Мастацкая літаратура, 2013.

Поступила в редакцию 12.02.2021

ХАРАКТЕРИСТИКА ПОНЯТИЯ ЦИФРОВОЙ СКУЛЬПТУРЫ ЧЕРЕЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ

Сергеев А.Г.

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

В статье рассматривается характеристика понятия цифровой скульптуры в разрезе художественной практики начала XXI века. Автор не выделяет данное понятие из общего контекста понятия «скульптура», что подтверждает произведенный сравнительный и исторический анализ образцов искусства ваяния. При этом само понятие «скульптура» под влиянием философских и художественных тенденций конца XIX – второй половины XX в. претерпело ряд трансформаций. Описание подобных трансформаций является важным элементом анализа характеристики исследуемого понятия, так как обуславливает определенные границы жанра, сложившиеся к началу массового использования цифровых технологий в конце XX в. Таким образом, эволюционное развитие пластики и тотальная цифровизация в области искусств выступают основными факторами возникновения «цифровой скульптуры». Одновременно современная цифровая скульптура не явилась революционным подходом к творчеству, отвергающим достижения прошлого, а во многом стала медиумом традиционного искусства ваяния в виртуальный (цифровой) мир. При этом цифровую скульптуру не следует рассматривать только как опыт технологического внедрения в контекст общего понятия «скульптура», так как данное направление уже выработало собственный язык общения со зрителем, недоступный материальной скульптуре.

Ключевые слова: скульптура, цифровая скульптура, диджимодернизм, виртуальная среда, тотальная цифровизация, реминисценция образа, художественный образ, модернизм, постмодернизм.

(Искусство и культура. – 2021. – № 2(42). – С. 34–38)

CHARACTERISTICS OF THE NOTION OF DIGITAL SCULPTURE THROUGH THE ARTISTIC IMAGE

Sergeyev A.G.

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

The article deals with the characteristics of the notion of digital sculpture within the artistic practice of the 21st century. The author does not consider the notion of digital sculpture outside the general context of the notion of sculpture, which is confirmed by the comparative and historical analysis of the works of sculpture. At the same time the notion of sculpture itself underwent a number of transformations under the influence of philosophic and artistic trends of the late 19th – early 20th century trends. The description of these transformations is an important element for the analysis of the characteristics of digital sculpture notion since it presents certain limits to the genre which had shaped themselves by the beginning of mass application of digital technologies in the late 20th century. Thus, the evolution development of plastics and total digitalization in the field of art are the main factors for the emergence of digital sculpture. At the same time the contemporary digital sculpture was not a revolutionary approach to creative work which rejected achievements of the past, but, to a great extent, became a medium for the traditional art of sculpture into the virtual (digital) world. Digital sculpture should not be considered only as an experience of the technological introduction into the context of the general notion of sculpture since this trend has already shaped its language of communication with the spectator which is inaccessible for material sculpture.

Key words: sculpture, digital sculpture, DG modern, virtual environment, total digitalization, the reminiscence of the image, art image, modern, post-modern.

(Art and Cultur. – 2021. – № 2(42). – P. 34–38)

Адрес для корреспонденции: e-mail: 6k53lsm@gmail.com – А.Г. Сергеев

Термин «цифровая скульптура» все чаще появляется в различных источниках, обсуждающих вопросы визуальных искусств. При этом сама формулировка данного понятия остается весьма абстрактной в ракурсе художественной практики. Основной фокус исследования сконцентрирован на художественном образе, через который скульптура взаимодействует со зрителем. Несмотря на развитие цифровой скульптуры, характеристика художественного образа оставалась на периферии исследования. В связи с активизацией процесса эволюции этого направления существует определенная необходимость в анализе художественного образа для характеристики понятия «цифровая скульптура», что и обуславливает актуальность его изучения.

Существующая терминология данного феномена культуры рассматривает его как технический инструмент в художественной практике, о чем свидетельствует исследование А.В. Роговой [1, с. 170–172]. Мы же проанализируем понятие «цифровая скульптура» в разрезе существующих арт-практик, вне влияния на скульптуру религиозных, идеологических и политических факторов. Таким образом, скульптуру следует рассматривать как объект, конструкцию, среду.

В указанном аспекте «цифровая скульптура» осознается как часть общего понятия «скульптура» в его существующем художественно-видовом поле. Это положение, в свою очередь, позволяет при анализе данного культурного феномена проецировать на него сложившиеся в материальной объектной скульптуре понятия и определения. Необходимо также отметить, что в конце XX века скульптура подверглась гравитационному сдвигу в сторону виртуализации объектов, что является следствием смены культурной доминанты, причиной которого стала «технологическая революция» [2, с. 179]. Таким образом, полем исследования выступает культурно-историческая ретроспектива скульптуры. При этом особое внимание уделяется изменению характеристики понятия «скульптура» на протяжении XX века, выявлению взаимосвязи цифровой и материальной скульптуры, реминисценции художественного наследия материальной пластики в цифровой скульптуре.

Цель данной статьи – характеристика термина «цифровая скульптура» в контексте художественной культуры, сложившейся на рубеже XX–XXI веков.

Трансформация скульптуры в исторической ретроспективе. Скульптура – один из древнейших видов искусства. Многовековая практика мастеров ваяния выработала

определенные положения, в которых скульптура выделилась в отдельный вид творчества. В контексте медиума искусства скульптура всегда транслировала образ истории, в котором она была создана и несла в себе ее отпечаток, вследствие чего мы можем выделить отдельные эпохи и социальные культурные сдвиги, опираясь только на изменения, произошедшие в скульптуре. При этом стоит отметить, что в основных своих художественных образах скульптура до конца XIX века была крайне традиционна. Ярко выраженный антропоцентризм – характерная черта классической скульптуры [3, с. 239]. При этом данный подход характеризуется особым вниманием к натурализму при создании образа героя. Человеческая фигура или антропоморфный персонаж религиозного мифа предстал перед зрителем со своего монумента в его реальном или идеализированном виде. Само пространство с помещенным в него монументом становилось мемориалом, венцом которого являлась скульптура.

Конечно, анималистический жанр также присутствует в классической скульптуре, но он скорее выступает как второстепенный (поддерживающий) элемент в создании законченного эмоционального образа. Хороший пример понимания данной концепции – определение скульптуры из энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона за 1892 год: «Ваяние, иначе скульптура в широком значении слова, – искусство создавать из глины, воска, камня, металла, дерева, кости и др. материалов изображения человека, животных и иных предметов природы в осязательных, телесных их формах. Художник, посвятивший себя этому искусству, называется ваятель или скульптор. Главную его задачу составляет, однако, передача человеческой фигуры в реальном или идеализированном виде; животные же играют в его творчестве второстепенную роль, а прочие предметы являются лишь в значении придаточных ...» [4, с. 659].

Эта концепция имеет ряд неоспоримых достоинств для общества ввиду своей доступности, универсальности и максимальной информативности, в связи с чем и сегодня мы можем наблюдать скульптуру в ее классическом понимании при оформлении общественных пространств.

Смена классической парадигмы происходит в конце XIX века как следствие развития идей субъектного подхода. Скульптура входит в поле личного восприятия автором окружающей его действительности. Желание запечатлеть время, движение, образ, впечатление становятся важной составляющей скульптуры.

Первопроходцами на этом пути являются импрессионисты. Импрессионистская скульптура Медардо Россо – яркий пример потери связи с реализмом. Субъективный мир переживаний, эмоциональное впечатление становятся основным достоверным фактором материализации образа, родившегося в сознании автора. Здесь впервые абстрактность выдвигается как художественная концепция.

Еще один знаковый этап в трансформации классической парадигмы – появление работ Огюста Родена. Его сознательный отказ от абсолютного следования реализму в скульптуре, введение фрагмента как самостоятельного законченного произведения и отказ от постамента приводят ряд художников начала XX века к пониманию скульптуры в новой культурной парадигме. Именно творческие идеи Родена заложили фундамент эпохи модернизма в искусстве пластики.

Полный отказ от натурализма, работа с пустотами и использование нетрадиционных материалов становятся факторами становления скульптуры модернизма. Скульптура заявляет о себе как об автономном объекте. А. Бурдель, П. Пикассо, П. Гоген, А. Модильяни, О. Цадкин, К. Бранкузи встают на путь поиска пластического решения новой скульптуры. История искусства не знала столь напряженного времени, коим стало начало XX века. Особое положение в скульптуре модернизма занимает цвет. Живопись органично входит в скульптуру А. Архипенко, П. Пикассо, А. Колдера. Без цвета их произведения не имели бы права на существование. Но и это не было конечной точкой в модернистской скульптуре. Кинетические скульптуры А. Колдера осуществили знаковый переход из пространственной к пространственно-временной модели восприятия.

На данном этапе традиционное понятие «скульптура» совершенно утрачивает актуальность. На фоне традиционной скульптуры появляются модернистские объекты, наделенные необычной пластикой и способные развиваться во времени. С этого момента скульптура рассматривается как трехмерный объект, реализованный в различных материалах, помещенный в пространство, но не подчиненный ему. При этом скульптурный медиум становится условным, а цвет, движение и свет выступают в роли дополнительных инструментов в руках скульптора.

Активный поиск новых форм, желание выйти за границы жанра приводят последователь к выводу конечности поиска. Наступивший пессимизм перерос в кризис модернизма начала 1950-х годов и обозначил переход

к новой культурной парадигме постмодернизма. Розалинд Краусс в своем эссе «Скульптура в расширенном поле» (1978) анализирует данное положение и приходит к выводу, что скульптура в постмодернистскую эпоху перестает быть понятием и превращается в категорию, подчиненную обратной логике, где скульптура воспринимается как сочетание двух понятий не ландшафта и не архитектуры [5, с. 281–285]. Основными характеристиками произведений указанного периода можно считать стремление к полной свободе самовыражения в творчестве, использование нетрадиционных материалов (текстиль, земля, акрил и т.д.), эстетизации действительности и широкое введение в практику реди-мейда. При этом художники начинают активно работать с такими понятиями, как среда, пространство, взаимодействие и погружение.

Взаимосвязь цифровой и материальной скульптуры. Первопричиной возникновения цифровой скульптуры стала цифровая революция, начавшаяся еще в 80-х годах XX века. Следует признать, что художественные эксперименты с участием машин происходили и ранее, но в данном случае художники имели дело с автоматизированными и аналоговыми представителями технологического прогресса. Рассматриваемая в нашем исследовании скульптура возникла только благодаря цифровизации машинного процесса. Массовое же внедрение в скульптурную практику цифровых технологий стало возможным с появлением персональных компьютеров. При этом многие художники стали успешно совмещать в своем творчестве традиционные и цифровые технологии. Подобный процесс гибридизации положил начало смещению художественной доминанты от традиционной к цифровой в скульптуре.

Вследствие возникшей тенденции смешения различных технологий в художественной практике в начале 1990-х годов американский художник Дж. Монкрифф предлагает использование термина «tradigital». Tradigital (от англ. *traditional + digital*) обозначает смешение физического и виртуального в искусстве [6]. В данном процессе совмещения реальностей в творчестве скульпторов можно выделить четыре основных направления гибридного создания произведений: материальный объект в цифровом (виртуальном) виде, материальный объект, созданный для виртуального мира, виртуальный объект для виртуального мира и виртуальный объект, созданный для физического мира. При этом в творчестве скульпторов «традиджионалистов» почти сразу намечается процесс обособления «цифровой

скульптуры» в отдельный внутривидовой блок, признаком чего является внутреннее деление. Б. Вэндс в «Art of The Digital Age» разграничивает две основные формы: цифровые скульптуры для виртуального мира и цифровые скульптуры для переноса в реальный мир [7, с. 76–77]. Таким образом, в понятии происходит еще одна трансформация. Скульптура больше не является материальным объектом в трехмерном пространстве. Теперь скульптура может быть представлена только массивом данных, который визуализирован в образ с помощью специализированного программного обеспечения [8, с. 105–106].

Реминисценция художественного наследия в цифровой скульптуре. Пройдя целый ряд трансформаций, понятие скульптуры конца XX – начала XXI века по отношению к существующему в XIX столетии значительно расширилось. При этом современная скульптура не поглотила, а развивалась и существовала параллельно с традиционными жанрами. Цифровая же скульптура в качестве медиума приняла все ее многообразие и открыла новые творческие пути. Данный тезис подтверждается работами цифровых скульпторов, художественный анализ которых выявляет не только классическую, но также импрессионистскую, модернистскую и постмодернистскую концепции скульптурных произведений.

Классическая концепция нашла множество поклонников в цифровой скульптуре. Антропоморфизм с характерной, классической модели, реалистической манерой исполнения в последнее десятилетие приобретает массовый характер в виртуальной среде. Так, работа «Фонтан Харона» М. Штайнера (рис. 1) напоминает классические римские фонтаны конца XIX в. (рис. 2). Свободная, «живая» моделировка форм, ощущение незавершенности, точно пойманный момент движения, отказ от чрезмерной натуралистичности – эти идеи, выдвинутые более столетия назад скульпторами-импрессионистами, активно используются и сегодня в цифровой скульптуре. Работа «Тревога» М. Штайнера (рис. 3) наполнена внутренним эмоциональным напряжением. Внимание к фактуре и сознательный отказ от проработки головы отсылает нас к образу «Шагающий человек» (1877) О. Родена (рис. 4). В отличие от натуралистичной цифровой скульптуры, существование которой в большинстве своем остается в виртуальной реальности, абстрактная (модернистская в основном) цифровая скульптура часто находит место в материальном мире. Особенность цифровых скульптур, созданных в контексте модернизма, заключается

в способности их пространственно-временного развития. С помощью виртуального пространства реализация данного подхода «скульптура в движении» достигла своего полного воплощения. Например, в ВГУ имени П.М. Машерова существует курс в рамках летней практики, где студенты применяют возможности виртуального пространства для построения кинетических скульптур. В собственной работе «Гравитация» А. Базылева (рис. 5) реализует пространственно-временную скульптурную композицию на тех же принципах, в которых мыслил американский художник Дэвид Смит (рис. 6).

Художники второй половины XX века стали в известной степени прародителями цифровой скульптуры. Основываясь на постмодернистской парадигме эстетизации действительности и полной свободе в творческом самовыражении, скульпторы вели поиски не только в материалах, но и в технологиях. Такой же подход реализован в творчестве Филиппа Бисли. Его работы прошлых двух десятилетий были сосредоточены на ландшафтных инсталляциях и иммерсивных скульптурных средах. Существование данных объектов стало возможным только с помощью цифровых технологий. Ярким примером может служить работа «Меандр» (рис. 7). Сетчатые каркасы в созданной искусственной экосреде создают иммерсивную среду, которая реагирует на действия человека.

Важно отметить, что цифровая скульптура не организовалась бы в отдельное направление, если бы только подражала тенденциям прошлого. В новой культурной парадигме тотальной цифровизации [9, с. 7] скульптура потеряла основной свой компонент – материальность, тем самым постулируя новый подход – создание скульптур из нематериальных источников. При этом диапазон исходного материала становится крайне широк – от светового луча до частиц жидких сред. Используя цифровую основу в качестве базовой функции, скульпторы цифровой среды создают произведения, развивающиеся во времени и пространстве виртуальной среды, имитируя сложные физические или органические среды. Созданные произведения являются собирательным образом всего наследия скульптуры XX века. Абстрактность форм, движение, прослеживание влияния теории биоморфизма, погружение в среду и взаимодействие со средой – все это многообразие выражено в медиаскульптурах Р. Аданола (рис. 8).

Заключение. Цифровую скульптуру необходимо осознавать как часть общего понятия «скульптура», так как анализ подтвердил не

только эволюционное происхождение цифровой скульптуры из традиционных методов валяния, но и определил влияние традиционной скульптуры на формообразование и направления, существующие в ней. Одновременно цифровая скульптура не может быть рассмотрена только лишь как опыт технологического внедрения в контекст общего понятия «скульптура» или как расширенный инструментальный по созданию скульптур традиционным способом в виртуальном пространстве, так как данное направление уже выработало собственный язык общения со зрителем, недоступный материальной скульптуре.

К тому же понятие цифровой скульптуры нельзя сводить до определения создания 3D-объема по средствам лепки в виртуальной среде [1, с. 172], потому что в данном случае теряется часть существенных характеристик цифровой скульптуры, рассмотренных в нашем исследовании.

Таким образом, характеристика понятия цифровой скульптуры через художественный образ представляет сложную, комплексную структуру с различными свойствами ввиду многообразия приобретенных

признаков и дивергентного характера области применения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рогова, А.В. Цифровая скульптура: к вопросу терминологии / А.В. Рогова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – № 7(81). – Тамбов: Грамота, 2017. – С. 170–172.
2. Сафронов, Э.В. Что будет вместо постмодерна? Диджимодернизм как культурная доминанта / Э.В. Сафронов // Галактика медиа. – 2019. – № 1. – С. 178–195.
3. Популярная художественная энциклопедия: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство / гл. ред.-сост. В.М. Полевой [и др.]. – М.: Советская энциклопедия, 1986. – Кн. II: М–Я. – 432 с.: 32 л. ил.
4. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. – Т. VA(10). – СПб.: Гипо-Литография И.А. Ефрона, 1892. – 940 с.
5. Краусс, Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Р. Краусс. – М.: Художественный журнал, 2003. – 317 с.
6. Moncrieff, J. Tradigital art [Electronic resource] / J. Moncrieff. – Mode of access: <https://wordspy.com/index.php?word=tradigital>. – Date of access: 16.12.2020.
7. Wands, B. Art of The Digital Age / B. Wands. – New York: Thames & Hudson, 2006. – 224 p.: ill.
8. Ерохин, С.В. Цифровое компьютерное искусство / С.В. Ерохин. – СПб.: Алтея, 2011. – 188 с.
9. Нечаев, И. Диджимодернизм в «культурном ландшафте» пост-постмодернизма / И. Нечаев // Научные труды Московского гуманитарного университета. – 2010. – Вып. 124. – С. 46–51.

Поступила в редакцию 08.02.2021

НОВАТОРСКИЕ АРХИТЕКТУРНО-ДЕКОРАТИВНЫЕ ПРИЕМЫ В ТЕАТРАЛЬНЫХ СООРУЖЕНИЯХ СТИЛЯ БИОТЕК

Писарчик М.С.

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

Данная статья была выполнена в рамках диссертационного исследования «Пространство современного театрального сооружения: синтез искусств и новаторские приемы». При этом рассматривались подходы к архитектурно-декоративному воплощению театральных сооружений конца XX и начала XXI века, также были выявлены аспекты происхождения, становления и развития художественных стилевых особенностей театральной архитектуры. Автором проведен анализ эволюции направления архитектуры и искусства – биотек: тенденции, выразительные средства, стилевые ориентиры. Значительное внимание уделено характеристике театров, в архитектуре которых отражаются особенности синтеза искусств и новаторские приемы. Осуществлен аналитический обзор архитектурно-декоративных и художественно-стилевых особенностей театральных сооружений Австралии (Оперный театр г. Сиднея, арх. Йорн Утзон), Германии (Театр имени Ганса Отто, г. Потсдам, арх. Готфрид Бем), Италии (Театрально-концертный комплекс «Парк музыки» или «Аудиториум», г. Рим, арх. Ренцо Пиано), Испании (Театрально-концертный комплекс на о. Тенерифе; Оперный театр, г. Валенсия, арх. Сантьяго Калатрава) а также Норвегии (Национальный театр, г. Осло, архитектурное бюро «Снохетта»). На примере данных сооружений установлены основные специфические признаки синтеза искусств, новаторские приемы и уникальные художественные черты стиля биотек.

Ключевые слова: театральные сооружения, театр, стиль биотек, экстерьер, интерьер, новаторские приемы, синтез искусств.

(Искусство и культура. – 2021. – № 2(42). – С. 39–43)

INNIVATION ARCHITECTURAL DECORATIVE TECHNIQUES IN BIOTECH STYLE THEATER STRUCTURES

Pisarchik M.C.

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

The article was written within the dissertation research “Space of the contemporary theater structure: synthesis of art and innovation techniques”. In the course of the research approaches to architectural decorative implementation of the late 20th – early 21st century theater structures were addressed. Features of the origin, maturation and development of artistic style peculiarities of theater architecture were also considered. The development of biotech architectural and art trend was analyzed: its tendencies, expressive means, style landmarks. Special attention is paid to characteristics of theaters in the architecture of which trends of synthesis of arts and innovation techniques are reflected. An analytical review is made of architectural decorative as well as artistic style features of the theatrical structures of Australia (Sidney Opera Theater, architect Yorn Watson), Germany (Potsdam Hans Otto Theater, architect Gotfried Bemm), Italy (Rome Theater and Concert Complex Music Park or Auditorium, architect Renzo Piano), Spain (the Theater and Concert Complex on the Isle of Tenerife, Valencia Opera Theater, architect Santiago Calatrava) as well as Norway (Oslo National Theater, Snokhetta Architecture Bureau). On the example of these structures basic specific features of synthesis of arts, innovation techniques and unique artistic traits of Biotech style were found out.

Key words: theater structures, theater, Biotech style, exterior, interior, innovation techniques, synthesis of arts.

(Art and Cultur. – 2021. – № 2(42). – P. 39–43)

Во все времена интерес архитекторов привлекали образы природы. Примером могут послужить гипостильные залы Луксорского и Карнакского египетских храмов XIV в. до н.э. Капители и колонны данных сооружений выполнены в бионической форме, через которую копируется образ пальмовых листьев. Ордерная система Древней Греции и Рима, особенно коринфский ордер, также изобилует примерами заимствований из растительного мира. Заметим, и в Средние века подражание природным формам было неотъемлемой частью художественно-декоративного оформления. Так, окна готических соборов нередко выполнялись в круглой форме и состояли из витражей, образуя очертания цветков, называемые «розами». Еще одним примером заимствования форм природы может послужить стиль модерн, возникший в конце XIX в. Плавные линии модернистских зданий фактически срисованы с живых растений. Таким образом, модерн можно считать художественным прототипом современного стиля биотек (biotech).

Среди архитекторов XX в. особо выделяется Антонио Гауди. Спроектированные им здания, такие как Дворец Гуэль, храм Святого семейства в Барселоне, являются непревзойденными примерами использования органических форм в архитектуре.

Тема биотека освещалась в проектах архитекторов Луиса Генри Салливана и Фрэнка Ллойда Райта. Ф. Райт был убежден, что сооружения должны напоминать живые организмы, которые развиваются и «растут» в гармонии с окружающей средой и по законам природы [1, с. 201]. Он считал, что архитектурная форма, как и в живой природе, функциональна и должна развиваться по принципу преобразования «изнутри наружу». Вместе с тем архитектор утверждал, что «внешний вид создает ощущение внутреннего пространства, и тогда архитектура выходит за рамки всего, что было раньше» [цит. по: 2, с. 12]. Впоследствии Ф. Райт сложил данные принципы в понятие единства искусства, науки и религии и назвал это органической архитектурой [3, с. 64].

Взгляд на органическую архитектуру как часть бионической науки изложил в книге Ю.С. Лебедев [1]. Я.Ю. Ленсу акцентировал внимание на возникновении и закономерностях объектов предметного мира, созданных человеком [4]. Научное осмысление стиля биотек, выявление его характерных особенностей отражены в работах А.Н. Никифоренко [3; 5; 6].

Цель статьи – определить новаторские приемы стиля биотек в современных театральных сооружениях.

Биотек – это современный стиль архитектуры, в котором формы и линии построек заимствуются из живой природы [3, с. 64]. Его нередко сравнивают со стилем хай-тек, в некотором смысле выступающим как прототип рассматриваемого явления. Понятие «биотек» (bionic architecture – бионическая архитектура) возникло в конце XX – начале XXI в. [5, с. 93] и ознаменовало собой новый этап в развитии бионической науки, которая изучает потенциальные возможности применения биосистем в технике, опираясь на анализ строения живых организмов и учитывая наиболее экономичные материалы, обеспечивающие надежность конструкций [1, с. 72].

Традиционная прямоугольная схема здания – главное противоречие для архитектурной бионики, повторяющей природные формы, поэтому для планировки сооружений биотека характерными являются плавные линии. В качестве основного и пластичного материала используются железобетон, алюминий или титан (нередко он играет декоративную роль, создавая ощущение легкости и воздушности). Во многих сооружениях стиля биотек применяются покраска конструкции в белый цвет и фасадное остекление, что способствует возможности большего использования естественного света. Кроме того, основным критерием в бионических сооружениях является максимальное применение экологических устройств. Например, резервуаров и фильтров для дождевой воды, солнечных батарей, ветрогенераторов. Все это является новым толкованием биоморфизма в архитектуре [3, с. 65].

Биотек вследствие сложных компьютерных расчетов – это дорогой в материальном отношении стиль. Тем не менее цели оправдывают средства – благодаря биотеку достойно решаются эстетические и экономические противоречия между техническим прогрессом и культурой человека. Вместе с тем несмотря на то, что стиль биотек требует больших материальных вложений, ему характерна идея лаконизма, что подтверждают слова Лидвига Мис ван дер Роэ: «Меньше, значит больше» [цит. по: 2, с. 57]. В своих проектах он также транслировал мысль о том, что синтез природы и технологий – это главная культурная проблема современности.

Сиднейский оперный театр (Австралия), арх. Йорн Утзон, 1973 г. В настоящее время самыми знаменитыми архитекторами, которым стиль биотек присущ в той или иной степени, являются Норман Фостер, Николас Гримшоу и Сантьяго Калатрава. Первый и самый яркий пример проявления

стиля биотек – Сиднейский оперный театр (Австралия), созданный в 1973 г. по проекту архитектора Йорна Утзона.

Инициативу создания подобного театра изъявил британский дирижер Юджин Гуссен в 1947 г. Он считал, что такое строительство несет в первую очередь культурологический смысл. Данную идею подтверждают его слова: «Такому большому городу, как Сидней, недостаточно одного зала на 2500 мест, общество нуждается в театре, который стал бы гордостью для всей Австралии» [цит. по: 7, с. 490].

Международное жюри конкурса под руководством архитектора Ээро Сааринена рассмотрело 880 проектов. Главным критерием в отборе председатель конкурса считал новаторство, что являлось основой и для Йорна Утзона. Прием архитектора заключался в визуальной выразительности, неотъемлемой составляющей стиля биотек [5].

Фундамент здания был заложен на мысе Беннелонг в гавани Сиднея 1959 г., через 4 года появилось его основание. Самым сложным в возведении оказалось строительство крыши. Использовалось 2000 секций из бетона и 350 км тросов из стали. Облицовка крыши выполнена из миллиона блестящих белых керамических плит. Высота здания 67 м. Своеобразные оболочки из белого бетона символично напоминают паруса или крылья птицы, некоторые сравнивают их с дельфинами. Все эти символы говорят о принадлежности данного сооружения к стилю биотек, так как цель применения биоформ здесь преследуется не в копировании образа, а только некоторого его подобию.

Между тем форма оболочек крыши не обеспечила хорошей акустики, в этой связи весь интерьер зала был выполнен из дерева, также над сценой расположили звукоотражающий экран, выполненный из оргстекла.

В театре находится самый масштабный в мире шерстяной сценический занавес. Он был соткан во Франции по рисункам австралийского художника Роберта Коберна. Визуально он напоминает обюссонские ковры.

Здание разделено на три зоны: крыша, состоящая из оболочек, которые наложены друг на друга; цокольное помещение для служебных целей; два театральных зала вместимостью 2900 и 1547 мест. Сооружение представляет собой многофункциональный комплекс, т.к. кроме двух театральных залов в здании находится кинотеатр и ресторан.

Театр имени Ганса Отто (Германия), арх. Готтфрид Бёл, 2006 г. Обратим внимание на архитектурно-декоративные особенности потсдамского Театра имени Ганса Отто. Театр

назван в честь актера-коммуниста, погибшего в 1933 г., построен на берегу озера по проекту архитектора Готтфрида Бёла. Его фасад обращен к водоему. Признаки биотека просматриваются в полностью застекленной трехъярусной крыше ярко-красного цвета, которая, по мнению исследователей, визуально напоминает красные крылья, шляпу или бутон розы. Заметим, образ цветка позволяет выявить в формообразовании черты фитоморфизма [6].

Архитектор Готтфрид Бём в творчестве стремится синтезировать новое и историческое. Его театральное сооружение является уникальным и новаторским в смысле стилевого многообразия. Вход в театр находится в непривычной городской обстановке, в окружении промышленных объектов. Слева от театра расположен бывший завод по переработке цикория (XIX в.), а справа – здания хранилища газа (XX в.), превращенные архитектором в театральные мастерские. Оба эти здания не подлежали сносу, так как они являются памятниками архитектуры и охраняются государством. Отсюда смелое и неожиданное решение архитектора – объединение в одном сооружении стилей биотек и лофт [8].

Через главный вход посетители театра попадают в узкий коридор, который постепенно расширяется и ведет в светлый вестибюль с видом на озеро. Небольшой зрительный зал театра рассчитан на 500 зрительских мест.

Учитывая тот факт, что г. Потсдам сильно пострадал во время Второй мировой войны, а труппа городского театра не имела постоянного здания с 1945 г., в связи с чем новый театр в стиле биотек был расположен в непосредственной близости от столицы. Театральное сооружение даже визуальной выразительностью привлекает туристов и жителей Берлина.

Театрально-концертный комплекс «Парк музыки», или «Аудиториум», арх. Ренцо Пиано, 2002 г. Данное сооружение – яркий пример синтеза искусств и новаторских архитектурно-декоративных приемов. Музыкальный комплекс стал центром классической музыки в Риме. Он состоит из трех зрительных залов, построенных в виде отдельных объемов, что структурно разделило их и обеспечило качественную звукоизоляцию. Соединяющий эти объемы элемент плана – открытый амфитеатр, выстроенный по древнегреческому примеру, вмещающий 3000 зрителей.

Зал Petrassi рассчитан на 750 зрителей. Он имеет трансформируемую сцену и оркестровую яму. Стены также могут менять конфигурацию, что позволяет регулировать акустические параметры под каждое конкретное

мероприятие. Следующий зал Sinopoli предназначен для 1200 зрителей. Он также обладает мобильными качествами, что выражается в возможности изменения сцены и потолка. Зал предназначен для проведения камерных концертов и танцевальных шоу. Santa Cecilia самый большой зал, его вместительность 2800 мест. Потолок выполнен в виде 26 панельных деталей выпуклой формы из древесины вишни. Данные архитектурно-декоративные решения позволяют использовать естественную акустику, что становится некоторым анахронизмом в современной театральной архитектуре. Для достижения качественного звучания над сценой оборудована подвесная система, состоящая из отражателей, имеющих разную форму и угол наклона. Сцена, подобно арене древнеримских амфитеатров, расположена в центральной части зала. Зрительные места распределены вокруг сцены ярусами балконов и лож.

Основной новаторский прием сооружения Ренцо Пиано состоит в том, что он спроектировал три зала в виде музыкальных инструментов. По его словам, такая форма была навеяна образом мандолины [5, с. 97]. Использование конструкции данного музыкального инструмента наилучшим образом влияет на решение сложных акустических задач всего сооружения, а также помогает выявить в архитектуре здания черты стиля биотек.

Театрально-концертный комплекс о. Тенерифе (Испания), арх. Сантьяго Калатрава, 2003 г. Выдающимся примером новаторских приемов и синтеза искусств является здание театрально-концертного комплекса, построенного на берегу Атлантического океана около порта Санта-Крус. Все сооружение представляет собой мощную скульптурную композицию в виде гигантской морской птицы с хищным клювом, что свидетельствует о стремлении архитектора к синтезу искусств архитектуры и скульптуры. Данный факт подтверждают собственные слова архитектора: «Я попытался приблизиться к границе между архитектурой и скульптурой и понять архитектуру как искусство» [2, с. 293]. Благодаря невероятной художественной выразительности здание стало украшением острова. Сверкающие наружные стены выполнены из монолитного железобетона с наружной отделкой из битых керамических плиток и базальтового гранита. Широкие бетонные арки накрывают остекленные входы с обеих сторон здания, перераспределяя нагрузки.

Комплекс состоит из двух залов: камерного на 428 мест, имеющего треугольную форму, с подвесным акустическим потолком в виде

пальмовых листьев; большого театрально-концертного площадью 380 м², рассчитанного на 1616 мест. Сцена главного зала скрывается за порталом, может быть отделена от общего объема и способна превращать его в концертный и театральный. Качественная акустика достигается с помощью архитектурно-декоративного оформления стен. Они состоят из деревянных прессованных панелей с вставками из оргстекла, которые могут менять положение для разного уровня реверберации. Занавеса в этом зале нет, вместо него использованы специальные жалюзи, выполняющие функцию звукоизоляционного экрана. Сцена шириной 16 м, глубиной 14 м имеет необычную конструкцию. Она оснащена тремя гидравлическими платформами: две для оркестра, а третья для фортепиано, что дает возможность размещать фортепиано, оркестр и хор на разных уровнях для обеспечения нужной приближенности к слушателям. Усиливает акустический эффект специальный белоснежный купол высотой 50 м, сделанный из металла и бетона, с коническим покрытием.

Оперный театр Валенсии (Испания), арх. Сантьяго Калатрава, 2005 г. Культурный комплекс «Город искусств и наук» – один из значительных проектов С. Калатравы, был построен в соавторстве с Феликсом Кунделой. Он состоит из пяти зданий и расположен на осушенном дне реки Турия. Обращают на себя внимание его белые скульптурные сооружения из стали, бетона и стекла. Доминантой комплекса является открытый в 2005 г. оперный театр. На фоне остальных зданий он выделяется тем, что окружен двумя искусственными бассейнами с водой голубого цвета, которые подчеркивают белизну данного театрального сооружения. По задумке архитектора, театр должен напоминать раковину, в которой хранится главное сокровище – искусство [9].

Сооружение исключительно своей высотой: в нем 3 этажа под землей и 11 над землей (общая высота 75 м). На данный момент театр является самым высоким в мире. Еще он имеет третью по размеру в мире оркестровую яму, рассчитанную для 120 музыкантов. В здании расположено несколько залов. Это два зала вместительностью на 400 человек, а также главный театральный зал для 1700 зрителей. Внутреннее художественно-декоративное оформление удивляет идейной креативностью архитектора, а также отсылает к стилю биотек, поскольку отделка балконов тянется волнообразными белыми линиями, а кресла и стены зала выполнены в синих тонах, создавая впечатление погружения в море.

Уместно упомянуть, что в 2014 г. С. Калатрава посетил Санкт-Петербург с лекцией, в которой прозвучали слова о том, что «архитектура – это не просто искусство, это то, что должно быть соразмерно человеку и природе» [9].

Национальный оперный театр Осло (Норвегия), арх. бюро «Снохетта», 2008 г. Данное театральное сооружение включает большой и малый залы. В малом зале, вмещающем до 400 человек, сиденья напоминают маленькие вагончики, снабженные специальным механизмом. Их можно установить в нескольких конфигурациях. Большой зал вмещает 1370 зрителей и имеет классическую форму подковы, предназначенную для постановок оперы и балета. Ширина сцены – 16 м, глубина – 40 м. Структура сценического пространства включает в себя 16 подвижных площадок, которые в нужный момент поднимаются, наклоняются и вращаются. Дополняют технический список подвижный круг диаметром 15 м, двухуровневая сцена. Внутри оперного театра все поверхности имеют деревянные покрытия из балтийского дуба, чтобы создать в помещении атмосферу теплоты и подчеркнуть контраст с холодным белым цветом экстерьера. Этот же материал использован для полов и потолков, трех балконных фасадов и акустических отражателей в зале. Плавно изгибающиеся стены отличаются сложной органической геометрией, состоящей из соединенных конусообразных форм. По словам архитектора Роберта Гринвуда, «в зале возникает чувство, что вы внутри вырезанного куска дерева или, возможно, даже в музыкальном инструменте» [цит. по: 10].

Что касается образного решения здания, то поверхность крыши театра выполнена в виде своеобразного «ковра» или, как его называли архитекторы Снохетта, «пятой стены». Изначально предполагалось, что подойдет традиционный фасадный материал – гранит, но после исследований и испытаний материалов был выбран мрамор, который часто используется в скульптуре. В невербальной коммуникации здание театра можно считать своеобразным символом и даже, по словам архитектора Роберта Гринвуда, «скульптурной инсталляцией» [10]. Своим визуальным выражением театральное сооружение напоминает огромный айсберг в водах Осло фьорда, что, несомненно, определяет его принадлежность к стилю биотек.

Заключение. Таким образом, рассмотрены примеры театральных сооружений, которые выполнены в стиле биотек. Основными новаторскими приемами данных сооружений являются: использование преимущественно светлых тонов в оформлении сооружения, фасадное остекление, визуальная выразительность, подражание биоморфным, органическим формам природы, синтез искусств: архитектуры и скульптуры, архитектуры и музыки.

Вместе с тем стиль биотек выступает как своеобразная антитеза современным техническим достижениям и инновациям, потому что это симбиоз науки, технологий и искусства. Театральные сооружения в стиле биотек способны не просто создавать места и пространства по известным шаблонам, но активно влиять на происходящие вокруг процессы, выходить за рамки принятых парадигм и менять способы взаимодействия людей между собой и окружающим миром.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лебедев, Ю.С. Архитектурная бионика / Ю.С. Лебедев. – М.: Стройиздат, 1990. – 267 с.
2. Гении современной архитектуры / пер. с англ. Е. Кручины; отв. ред. Ю. Орлова. – М.: Бомбора: Э, 2018. – 312 с.
3. Никифоренко, А.Н. Основные перспективы развития биотека в архитектуре Беларуси (на примере проекта «Вязань-сити») / А.Н. Никифоренко // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2015. – № 1(23). – С. 64–70.
4. Ленсу, Я.Ю. Диалектика старого и нового формообразования предметного мира / Я.Ю. Ленсу // Вести Ин-та современных знаний. – 2012. – № 3. – С. 3–8.
5. Никифоренко, А.Н. Синтез архитектуры и музыки в пространственной среде биотека / А.Н. Никифоренко // Культура. Наука. Творчество: VIII Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 15 мая 2014 г.: сб. науч. ст. / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств; редкол.: В.М. Черник (пред.) [и др.]. – Минск, 2014. – С. 93–101.
6. Никифоренко, А.Н. Фитоморфизм в современной архитектуре биотека / А.Н. Никифоренко // Культура: открытый формат – 2013 (библиотекосведение, библиография и книговедение, искусствосведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность): сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2013. – С. 206–212.
7. Васильева, Е.К. Все величайшие памятники архитектуры / Е.К. Васильева, Ю.С. Пернатьев. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2008. – 511 с.
8. Райкин, А.А. Архитектурно-художественные особенности ревитализации промышленных объектов: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.04 / А.А. Райкин; Моск. гос. худож.-пром. акад. им. С.Г. Строганова. – М., 2016. – 40 с.
9. Сантьяго Калатрава: Архитектура должна быть соразмерна человеку [Электронный ресурс] // Строительство.ру. – Режим доступа: <http://rcmm.ru/arhitektura-i-proektirovanie/22146-santiago-kalatrava-arhitektura-dolzha-byt-sorazmerna-cheloveku.html>. – Дата доступа: 20.01.2020.
10. Den Norske Opera & Ballett [Электронный ресурс] // Официальный сайт Театра оперы и балета. – Режим доступа: http://operaen.no/?test=b&utm_exp=728364327.vRFPdV1uSjOsL8sVEAN5T. – Дата доступа: 13.01.2020.

Поступила в редакцию 18.11.2020

ОСОБЕННОСТИ СТРОЕНИЯ БУКВ КАК БАЗОВЫХ ЭЛЕМЕНТОВ РУКОТВОРНЫХ ГРАФИЧЕСКИХ НАДПИСЕЙ В ВИЗУАЛЬНОЙ СРЕДЕ ГОРОДА

Пандырева Е.А., Павлова Т.В.

Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Харьков (Украина)

Проблема строения букв как базовых элементов рукотворных графических надписей в визуальной среде города стала чрезвычайно актуальной и заключается в неумении правильно прочитывать задачи и оперировать набором используемых материалов и инструментов. Развиваясь по своим правилам, рукотворные графические надписи в среде города оперируют специфическими средствами, формируют особый материальный и визуальный слой, демонстрируют независимость, нередко граничат с агрессивностью.

Авторы статьи на примере граффити, каллиграфити и рисованного шрифта рассматривают строение их букв и доказывают, что это строение является базовым элементом при создании рукотворных графических надписей. Подробно исследуются такие понятия, как «скелет», «тело» и «одежда» буквы. Анализируются общие и отличительные свойства букв рисованного шрифта, каллиграфити и граффити. В «скелете» рукотворных графических букв наблюдается как намеренная деформация конструкции букв, так и их имитация на основе классического образца. Исследуется, как различные материалы и инструменты влияют на строение и характер «тела» букв, а также описываются особенности «одежды».

Авторы статьи систематизировали, обобщили и сделали анализ строения букв, а также привели ряд мнений специалистов, подтверждающих практическое применение теоретически обоснованных принципов строения рукотворных графических букв.

Ключевые слова: рукотворные графические надписи, граффити, каллиграфити, рисованный шрифт, визуальная среда города.

(Искусство и культура. – 2021. – № 2(42). – С. 44–48)

FEATURES OF THE STRUCTURE OF LETTERS AS BASIC ELEMENTS OF HAND-MADE GRAPHIC INSCRIPTIONS IN THE VISUAL ENVIRONMENT OF THE CITY

Pandyreva E.A., Pavlova T.V.

Kharkov State Academy of Design and Arts, Kharkov (Ukraine)

The problem of the structure of letters as the basic elements of hand-made graphic inscriptions in the visual environment of the city has become extremely urgent and consists in the inability to correctly read the tasks and operate with a set of materials and tools. Developing according to their own rules, hand-made graphic inscriptions in the city environment operate with specific means, shape a special material and visual layer, demonstrate independence, and often border on aggressiveness.

The authors of the article examines the structure of their letters using the example of graffiti, calligraphy and hand-drawn type, and proves that this structure is the basic element in the creation of hand-made graphic inscriptions. Such concepts as: “skeleton”, “body” and “clothes” of the letter are investigated in detail. The structure of the letters of the drawn font, calligraphiti and graffiti, their general and distinctive properties are analyzed. In the “skeleton” of hand-made graphic letters, there is both an intentional deformation of the design of the letters, and their imitation based on the classical pattern. The way different materials and tools affect the structure and character of the “body” of letters is studied, the features of the “clothing” are also described.

The authors of the article systematized, summarized and analyzed the structure of letters, and also gave a number of opinions of specialists, confirming the practical application of theoretically grounded principles of the structure of man-made graphic letters.

Key words: hand-made graphic inscriptions, graffiti, calligraphiti, hand-drawn font, visual environment of the city.

(Art and Cultur. – 2021. – № 2(42). – P. 44–48)

Адрес для корреспонденции: e-mail: art_calligraphy@ukr.net – Е.А. Пандырева

Шрифтовая информация в современной среде города, как правило, привлекает внимание только необычной графикой, цветом, композицией, художественной формой и т.п. Утилитарная информативность надписи зачастую воспринимается машинально. С учетом того, что создание каких-либо надписей должно сопровождаться решением утилитарных задач, любой шрифт по своему определению является «художественным», поскольку он всегда решает, как минимум, задачу визуального составления надписи в выбранной визуальной среде города. Вопрос о «не художественных» шрифтах возникает через визуальный хаос, окружающий нас сегодня в среде города: рекламы, вывески, стихийные надписи и т.д.

Однако одновременно с этим можно увидеть стремительный рост проблем, которые связаны со стилистическими и композиционными несогласованностями шрифтовых надписей, возникающих на главных и боковых фасадах зданий. Излишне говорить, что в таких условиях становятся бессмысленными веками наработанные приемы гармонизации восприятия как отдельных зданий, так и визуальной среды в целом. Развиваясь по своим правилам, рукотворные графические надписи в среде города оперируют специфическими средствами, формируют особый материальный и визуальный слой, демонстрируют независимость, нередко граничат с агрессивностью.

Проблема строения букв как базовых элементов рукотворных графических надписей в визуальной среде города стала чрезвычайно актуальной. Создание шрифта и визуальных образов в настоящее время – достаточно демократичное занятие. Даже из статистических соображений можно догадаться, что большее количество создаваемых шрифтов имеет массу шансов не быть востребованными. Как следствие, сегодня существует больше «плохих» шрифтов.

Проблема современных шрифтов в визуальной среде города заключается в неумении прочитывать правильно задачи и оперировать набором материалов и инструментов. В прошлом художники, как и специалисты, создающие шрифты, были специально обученными людьми, которые понимали строение букв в надписях, создаваемых в визуальной среде города. На примере граффити, каллиграфити и рисованного шрифта рассмотрим строение их букв и попробуем доказать, что они являются базовыми элементами при создании надписи.

Цель исследования – обосновать особенности строения букв рисованного шрифта,

каллиграфити и граффити как базовых элементов рукотворных графических надписей в визуальной среде города.

Особенности строения букв. Каждая буква состоит из «скелета», «тела» и «одежды».

«Скелет» буквы – это основа любого шрифта или графема [1, с. 31]. Каждая буква, какие бы пропорции элементов она не имела, визуальный образ, фактуру или манеру исполнения, обязательно вписывается в графему. В противном случае она потеряет значение буквы-знака [2, с. 109]. Человек воспринимает букву как знак, что несет в себе определенную смысловую нагрузку, а набор таких букв дает возможность воспринимать информацию. Буква одновременно является абстрактным «предметом», который существует в пространстве и влияет на человека, активизируя ассоциативные взаимосвязи [3, с. 59].

Графема представляет собой определенное пространство, способна разграничить свои границы до оговоренного узнавания буквенных границ. Для создания оригинального образа буквы необходимо наличие тех или иных исходных данных. Прежде всего, нужно точно знать графему буквы, которая указывает на то, какая будет буква строчная или заглавная. Кроме того, важно установить, в чем заключается конкретный признак, обнаружить взаимосвязь формы и содержания буквы. Однако даже при наличии этих исходных данных возможны различные варианты решения буквы, когда в пределах одной графемы содержательный признак будет проявлять себя по-разному.

Форма буквы, ее образ, в зависимости от ситуации может нести различное развитие: эстетическое, нормативное, утилитарно-художественное и др. Все зависит от того, какие задачи ставит перед собой художник, изображающий рукотворные графические надписи. Буква может выражать свое основное значение или передавать те либо иные признаки предметов и явлений, выражать собой определенное понятие и т.п. [2, с. 110]. «Скелет» обладает устойчивой формой, характерной для выбранной буквы. Например, говоря о большой букве «А», можно сказать, что ее форма стремится к треугольнику. Различное дополнительное «убранство» – «одежда» буквы (зарубки, наплывы, орнаментальные украшения) этой формы меняет внешний характер, но оставляет неизменным принцип ее изображения, который и обеспечивает узнавание [2, с. 15].

Одна из особенностей развития рукотворных графических надписей в визуальной среде города заключается в том, что в момент

возникновения, несмотря на определенный исторический период, характерные элементы и признаки букв впоследствии стали применяться универсально, и лишь в отдельных случаях они фактически обособлялись. Это означает, что форма рукотворных графических надписей потеряла свой первоначальный смысл и начала воплощаться в новую идею [4, с. 118]. Следовательно, скелет букв можно проследить, рассматривая эволюцию исторической трансформации, от пиктограммы выбранной буквы. Каллиграф-практик и преподаватель А.Г. Чекаль считает, что если из нескольких шрифтов выбрать один шрифт, то именно глядя на «скелет» букв, можно сказать, к которой из шрифтовых семей он относится (под понятием шрифтовая семья имеются в виду шрифты, что в своей основе имеют только одну графему, присущую нескольким шрифтам, которые на ней базируются).

Рассматривая скелет граффити стиля, можно заметить, что он существует в трех основных формах: тег (авторская подпись), бросок (зарисовка), кусок (крупногабаритная композиционная граффити надпись). «Скелет» в этих трех формах разный. В теге он обычно конструктивный, присуще широкое использование лигатур, у броска – форма деструктивная, а в куске «скелет» может быть как конструктивным, так и деструктивным, это зависит от каждого вида граффити индивидуально.

«Тело» буквы – это ее форма. Как правило, какое будет тело буквы, зависит от выбранных материалов, инструментов и замысла автора. Например, если взять за образец классический готический алфавит, то в граффити надписях буквы будут округлыми из-за аэрозольного распыления спрей-баллончика (рис.). Если писать уличными маркерами, валиками или плоскими кистями, то тело буквы будет иметь более четкую конструктивную форму. Приведенные примеры из рис., наглядно демонстрируют буквы «R». Первая буква создана спрей-баллончиком райтера Eine, вторая – маркером профессионального каллиграфа Misha No и третья буква нарисована краской от фирмы Estudio Italico. Рассмотренные буквы демонстрируют отличные особенности «тела» при использовании различных материалов. Райтер Eine пытается сглаживать все контуры, намеренно подчеркивая закругленные края буквы. Каллиграф Misha No, наоборот, при написании маркером применяет как торцевую, так и плоскую широко-конечную сторону, создавая эффект шероховатости и подряпанности. Нарисованная фирмой Estudio Italico буква имеет как прямые линии, так и закругленные. В букве, созданной



а)



б)



в)

Рис. «Тело» буквы R¹:
а) граффити (аэрозольный баллончик);
б) каллиграфити (маркер);
в) рисованный шрифт (краска для наружных работ)

¹ URL: // Райтер Eine. Готическая буква «R» [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.ekosystem.org/photo/920350> (дата обращения: 12.07.2019);
URL: // Каллиграф Misha No. Готическая буква «R» [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://www.instagram.com/p/BmSZegcHnxA/> (дата обращения: 12.07.2019);
URL: // Фирма Estudio Italico. Готическая буква «R» взята из рекламной таблицы парикмахерской Barberia Barber Club в Сан-Бернарду-ду-Кампу (Бразилия) [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://www.behance.net/gallery/62967399/Barbearia-Barber-Club> (дата обращения: 15.04.2020).

спрей-баллончиком, вариация в толщинах «тела» незначительна, тогда как в букве маркером из-за написания разными сторонами маркера вариация в толщинах различна и более динамична. В нарисованной букве толщины могут быть как незначительными, так и существенно отличными, это зависит от кроющего свойства краски и авторского замысла. Также авторы по-разному трактуют края букв, в первом варианте автор нарочно округляет их из-за свойства спрей-баллончика распыляться, на втором варианте наоборот видны размашистые рваные края, а в третьем примере все контуры четкие.

Также, осматривая рисунок букв, почти всегда можно найти вертикальные, горизонтальные, наклонные штрихи, дуги, окружности и другие элементы. Их комбинация создает форму буквы – «тело», поэтому любой рисунок буквы (написанный или нарисованный) можно условно отнести к той или иной форме и т.д. [5, с. 70].

«Одежда» буквы. Обычно это росчерки, пятна, набрызги, царапины, дорисованные графические элементы, которые добавляет автор по своему усмотрению. При создании «одежды» букв каждый автор руководствуется собственными художественными предпочтениями. Исследователь Н.Н. Таранов отмечает использование фактуры, так как она способна принести определенные оптические иллюзии, благодаря чему физически ровный штрих может оптически казаться искаженным [2, с. 80].

В граффити стиле это, как правило, детализация и аксессуары, такие как затенение, блики, буквы, перекрывающие друг друга, трехмерные эффекты, затухания, стрелки, блески, звезды, привнесение персонажей, фон и цветовые схемы и т.д.

Также, как убежден А.Г. Чекаль, современные авторы при декорировании букв могут ориентироваться на достижения в этом различных исторических эпох, часто используют их в авторских комбинациях, стилизуя и добавляя к этому эмоциональную окраску. Профессиональный мастер каллиграффити Н. Шо Меулман просто получает удовольствие от творческого процесса: «... сделать это, просто заставляет меня чувствовать себя хорошо», – а также добавляет, – «... каждый эскиз отражает мой замысел, а также вы можете увидеть настроение, в котором я был в этот момент» [6, с. 217].

При создании букв существует множество индивидуальных приемов письма, которые формируются во время творческих поисков. Занимаясь разработкой букв, каждый мастер – профессионал или любитель –

руководствуется техническими нюансами и психофизиологическими свойствами личности художника, которые помогают постепенно вырабатывать авторский стиль. Исследователь В. Митченко считает, что при написании или создании букв важно «видеть» их целиком. «Видеть букву вполне может только тот человек, которому известна конструкция буквы, последовательность ее написания, история формирования и зависимость ее вида от движения кисти или пера» [5, с. 11].

Строение букв рисованного шрифта, каллиграффити и граффити. Рисованные буквы:

- в «скелете» наблюдается как намеренная деформация букв, так и их имитация на основе классических рукописных или типографских букв, а также привнесение дополнительных изображений, которые подчиняются «скелету» буквы и вместе образуют одну архитектурную форму;

- «тело» произвольное, имеется широкий выбор материалов и инструментов при их создании, однако для воплощения замысла обычно используют краску для наружных работ, цветные мелки или пастель;

- для «одежды» характерна произвольная авторская интерпретация, большое внимание уделяется детализации и прорисовке.

Буквы в стиле каллиграффити:

- «скелет» букв базируется на примерах графем классических каллиграфических алфавитов и графических особенностях стиля граффити;

- создавая «тело», как правило, автор делает акцент на эмоциональной выразительности букв, применяя при этом различные материалы и инструменты: уличные маркеры, валики, ширококонечные кисти и т.д.;

- «одежда» представлена росчерками в авторской разработке, а также имеющимися дополнительными эффектами: пятнами, царапинами, наложением надписи и т.д.

Граффити буквы:

- «скелет» в этом направлении намеренно деформирован, кроме стиля блокбастерс, где идут подражания букв типографского образца. Также привнесения дополнительных изображений в надпись подчиняются «скелету» буквы и вместе образуют одну архитектурную форму;

- в «теле» наблюдается намеренная деформация букв и используются различные материалы и инструменты: спрей-баллончики, маркеры, крем для обуви, малярные палочки, мел на масляной основе, трафареты или острые металлы, которые позволяют райтерам выцарапывать свои имена на окнах или других твердых поверхностях и т.п.;

- создавая «одежду», райтеры пытаются максимально передать материальность букв. Также имеется большое количество авторских украшений: детализация, затенение, блики, перекрытия букв, трехмерные эффекты, затухания, стрелки, блески, звезды и т.д.

В настоящее время среди всех рукотворных графических надписей строение букв граффити считается самым сложным. Например, райтер Futura 2000 (настоящее имя Леонард Хилтон МакГурр) согласен с мнением о том, что «в субкультуре граффити – наиболее сложная форма букв, характеризующаяся угловатой блокировкой, искажением краев букв, которые сопровождаются стрелками или какой-либо другой дополнительной стилизацией и широким применением цвета. Опытная аудитория не может расшифровать эти буквы потому, что они обычно не очевидны для неподготовленных глаз. Вероятно, что граффити надписи действительно говорят только с профессионалами этого направления. Это для нас. Это не просто говорить с публикой, потому что некоторые из имен настолько сложно читать, стили настолько интенсивные, что обычный человек проходя каждый день мимо этих надписей в любом случае не может их расшифровать» [7, с. 159].

Заключение. Обоснованы особенности строения букв как базовых элементов рукотворных графических надписей в визуальной среде города. В работе установлено, что

исследования строения букв рисованного шрифта, каллиграфити и граффити требуют привлечения теоретических и практических возможностей художественно-выразительных средств. Тема исследования заключается в дальнейшем обобщении, расширении знаний, уточнении и углублении теоретических основ при создании букв рукотворных графических надписей в визуальной среде города. Важно внедрение задач по разработке эскизов букв для приобретения студентами практических навыков. Каждый из обозначенных проблемных вопросов требует собственного углубленного изучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гордон, Ю. Книга про буквы от Аа до Яя / Ю. Гордон. – М.: Студия Артемия Лебедева, 2006. – 31 с.
2. Таранов, Н.Н. Художественно-образная выразительность шрифтов: монография / Н.Н. Таранов. – Волгоград: Перемена, 2000. – 168 с.
3. Іваненко, Т.О. Художньо-образні особливості формоутворення акцидентного шрифту: дис. ... канд. искусств. наук: 05.01.03 / Т.О. Іваненко; ХДАДМ. – Харків, 2006. – 202 арк.: іл.
4. Моррис, Ч.У. Основания теории знаков / Ч.У. Моррис // Семиотика: пер. с англ. – М.: Радуга, 1983. – 118 с.
5. Мітченко, В. Каліграфія. Взаємовпливи шрифтів: теорія і практика; кирилиця і латиниця; історія і сучасність / В. Мітченко. – К.: Laurus, 2018. – 288 с.
6. Heller, S. Typography sketch-books / S. Heller, L. Talarico. – New York: Thames & Hudson, 2012. – 368 p.
7. Macdonald, N. The Graffiti subculture youth, masculinity and identity in London and New York / N. Macdonald. – New York: Palgrave Macmillan Ltd., 2001. – 159 p.

Поступила в редакцию 23.12.2020

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МОТИВОВ КИТАЙСКОГО ИСКУССТВА БУМАЖНОГО ВЫРЕЗАНИЯ В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ

Янь Цзуню

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

Статья посвящена анализу спектра интерпретаций мотивов китайского искусства бумажного вырезания (термин на кит. яз. – цзяньчжи) в современном китайском дизайне. Данная тенденция отражает национальные культурные особенности и играет положительную роль в развитии искусства Китая. В настоящее время китайские дизайнеры применяют различные стратегии интерпретации мотивов бумажного вырезания в своих дизайнерских проектах. Они создали широкое интерпретационное поле для искусства цзяньчжи. Это помогает большому количеству людей в мире понимать и принимать китайское традиционное искусство. Наибольшее распространение мотивы цзяньчжи получили в следующих областях дизайна: дизайн одежды, сувенирная продукция, дизайн интерьера.

Художники декоративно-прикладного искусства и дизайнеры сегодня выработали два метода использования мотивов художественного вырезания из бумаги: 1) прямое перенесение (копирование) рисунка; 2) стилизация и преобразование рисунка. Значительное внимание уделяется сохранению семантики сюжетов цзяньчжи. В дизайне применяются изображения с благопожелательными «посланиями»: долгой жизни, счастья, удачи и др. Нынешние китайские дизайнеры как актуальное выразительное средство цзяньчжи используют колористическую гамму, которая присуща данному виду искусства. Это красный цвет или локальные пятна-силуэты черного тона. Характерным выразительным средством для цзяньчжи является его ажурность, и она также стала объектом инспирации для современных дизайнеров. Данное качество гармонично находит применение в дизайне светильников, интерьерных перегородок, потолочных панелей, при создании шаблонов для текстильных вышивок и принтов.

Ключевые слова: Китай, вырезание из бумаги, традиции, интерпретация, дизайн, интерьер, сувениры, мода.

(Искусство и культура. – 2021. – № 2(42). – С. 49–53)

FEATURES OF THE INTERPRETATION OF MOTIVES OF THE CHINESE ART OF PAPER-CUTTING IN MODERN DESIGN

Yan Zongyou

Education Establishment “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk

The article presents an analysis of the spectrum of interpretations of jianzhi motifs in modern Chinese design. This trend reflects national cultural characteristics and has a positive role in the development of Chinese art. Modern Chinese designers have different strategies for applying paper-cut motifs to their design projects. They have created a broad interpretation field for traditional paper cutting. It helps a large number of people in the world to understand and accept Chinese folk art. Jianzhi motives were most widely spread in the following areas of design: fashion design, souvenir products, interior design.

Contemporary decorative and applied artists and designers have developed two methods of using paper cut motives: 1) direct transfer (copying) of the picture; 2) stylization and transformation of the picture. Much attention is paid to the preservation of the semantics of jianzhi plots. The design uses images with the “wishes” of a good life: longevity, happiness, good luck, etc. Contemporary Chinese designers see the relevance in the color scheme, which is typical for this type of art. This is red, or local black silhouette spots. A characteristic expressive means for jianzhi is its openwork. It has also become an object of inspiration for modern designers. This quality is harmoniously used in the design of lamps, interior partitions, ceiling panels, when creating templates for textile embroidery and prints.

Key words: China, paper cutting, tradition, interpretation, design, interior, souvenirs, fashion.

(Art and Cultur. – 2021. – № 2(42). – P. 49–53)

Культурные традиции складывались на протяжении веков, на сегодняшний день большую важность имеет не только сохранение национальной самобытности, но и разработка концепций использования традиций в области современного искусства и дизайна.

Художественное вырезание из бумаги является частью традиционного искусства как в Китае, так и в Беларуси. Китайское вырезание из бумаги (термин на кит. яз. — цзяньчжи) — искусство, которое создавалось китайскими мастерами на протяжении тысячелетий и которое тесно связано с жизнью народа. Художественные произведения, вырезанные из бумаги, имели важное прикладное значение (украшение жилья, элемент обряда, обереги, благоприятные пожелания и др.). Цзяньчжи отличается чрезвычайным богатством сюжетов, декоративных форм, приемов обработки бумаги. Сюжеты и технологии вырезания из бумаги находятся в постоянном развитии. Например, произведения с изображением цветов постепенно теряют свою популярность, и появляются новые разновидности сюжетов, которые освещают актуальные вопросы XXI века.

В современном китайском дизайне при производстве продуктов и создании проектов, базирующихся на национальных образах, активно используются мотивы искусства цзяньчжи. Это проявляется в различных областях дизайна, таких как оформление интерьера, дизайн одежды, сувенирная продукция, книжный дизайн, что вытесняет предыдущие сферы применения бумажного вырезания (связанные с традиционными обрядами и праздниками).

Широкое использование различных вариантов интерпретации цзяньчжи отражает национальные культурные особенности и играет положительную роль в развитии различных областей дизайна в Китае.

В современных китайских публикациях и монографиях проявляется интерес к изучению возможностей применения мотивов искусства вырезания из бумаги в области дизайна. Данные аналитические труды были написаны не только искусствоведами и историками, но и самими практиками — художниками, занимающимися искусством вырезания из бумаги. В качестве примера можно привести издание «Исследование китайского искусства вырезки из бумаги» под редакцией Фу Цзуорен и Чжу Йи [1]. Книга отличается практико-ориентированной постановкой вопроса. В ней освещены художественные возможности мотивов цзяньчжи при их использовании в книжном дизайне (иллюстрации, верстка), в оформлении интерьера и в дизайне рекламы. Авторы текста делают вывод о том, что данное

«применение является фундаментальным для существования и развития искусства вырезания из бумаги».

Аналитическое исследование «Творчество и инновации в китайской вырезке из бумаги» было написано Яо Хунся [2]. Сам автор — член Китайской ассоциации фольклористов, известный художник. В этой книге описывается использование мотивов китайского вырезания из бумаги, в том числе в области дизайна: в разработке упаковок товаров, проектировании оформления интерьеров, сценографии и настенных росписях.

Фен Чжэнвэй в своей работе «Исследование функций и эволюции форм китайской бумажной вырезки» также знакомит с возможностями применения художественного вырезания из бумаги в современном дизайне [3]. Например, с использованием мотивов цзяньчжи в графическом дизайне, в дизайне одежды и в декоративной пластике из керамики.

Ван Цянь была опубликована статья «Анализ применения искусства вырезки из бумаги в дизайне товаров» [4]. В своей работе автор проводит анализ использования традиционного народного искусства бумажного вырезания в дизайне продукции в качестве отправной точки и объекта инспирации.

Цель исследования — определить главные художественные методы и формы интерпретации мотивов китайского искусства художественного вырезания из бумаги в различных областях современного дизайна.

Художественно-образные особенности бумажного вырезания включают в себя специфику моделирования и формообразования, колорит, декоративность отдельных элементов и т.д. Все это используется в различных областях современного дизайна. Применение искусства вырезания из бумаги в области дизайна происходит не только потому, что цзяньчжи является традиционной формой народного творчества, но также и в связи с тем, что данное искусство отличается широтой тематического, стилистического и семантического диапазона. Многие художественные особенности цзяньчжи заслуживают нашего изучения и применения.

Моделирование формы — важная часть художественного вырезания по бумаге, включая абстрактные и ажурные изображения. Абстрактные композиции, вырезанные из бумаги, являются формой репрезентации идей, которая соответствует развитию эстетических воззрений людей в нынешнем обществе и их стремлению к индивидуальности. Применение такой формы в современном дизайне не только обогащает его, но и удовлетворяет духовные потребности людей.

Ажурные изображения также являются характерными для бумажного вырезания и часто применяются в китайском дизайне. Ажурная форма может представлять собой различные комбинации линий, точек и «площадок», закомпонованных с определенным чувством ритма. В искусстве вырезания из бумаги ажурные композиции имеют характерные отличительные стилевые характеристики.

Дизайн одежды. Сегодня мотивы художественного вырезания из бумаги активно используются в дизайне одежды. Данная традиция зародилась еще в древнем Китае (около X века). Издревле люди вышивали узоры по бумажным шаблонам на фартуках и обуви. С быстрым ростом науки и техники, а также с изменениями в области искусства и культуры художественное вырезание освоило больше «пространства» в развитии современного дизайна одежды и оказало значительное влияние на цвет и рисунок тканей. Это значительно укрепило связи нынешней китайской фэшн-индустрии и традиционной культуры.

В 2012 году китайский дизайнер одежды Фан Сяому, который являлся старшим консультантом по стилю моды в знаменитом журнале моды *BAZZAR*, сотрудничал с художниками, занимающимися вырезанием из бумаги, чтобы создать «бумажную» женскую коллекцию «Весенняя модная коллекция». Он опирался на множество изображений цзяньчжи при проектировании данной коллекции одежды. Таким образом мотивы традиционных образцов вырезания из бумаги были привнесены в моду. Фан Сяому продемонстрировал красоту традиционного искусства в сочетании с модой текущего сезона, и им был создан настоящий праздник «искусства вырезания из бумаги».

В качестве примера можно привести и факт о том, что китайским кутюрным брендом «NE*TIGER» был напечатан «благоприятный узор» цзяньчжи непосредственно на одежде (на платьях).

В 2017 году на стадионе Чаочжоу в провинции Гуандун было проведено большое шоу свадебных платьев в китайском стиле. Модельеры использовали красный цвет (характерный для цзяньчжи), а также вышивки и принты на платьях по мотивам цзяньчжи. Были выбраны «благопожелательные» изображения: «прекрасный дракон», «феникс», «пион» и т.д.

Важно отметить особенности применения колористики, характерной для цзяньчжи в нынешнем дизайне одежды. «В современном дизайне одежды мы должны обращать внимание на цветовое решение искусства вырезания из бумаги, улучшать цветовую эстетику

и максимизировать эстетические эффекты современных цветов одежды. Сосредоточиться на эффективном выражении и разумном использовании чистых и насыщенных колористических сочетаний. Современный костюм, базирующийся на одном цвете – красном, зеленом, черном и белом, – опирается на монохромное вырезание из бумаги и делает модный образ лаконичным и красивым... Общая гармония визуальных эффектов с использованием традиционного китайского народного искусства объединяет несколько цветов в одной одежде, эффективно подчеркивая традиционные мотивы в дизайне одежды» [5, с. 57–58].

В соответствии с традициями очень часто в китайской современной моде применяется вышивка, в основе которой лежат шаблоны, созданные по мотивам цзяньчжи. Наиболее характерными сюжетами для вышивки являются изображения цветов (цветки сливы, пионы, хризантемы, орхидеи и т.д.), животных и насекомых (павлины, бабочки и т.д.) и различных персонажей из фольклора. Люди с удовольствием приобретают одежду, в декоре которой использованы т.н. «благопожелательные» узоры, через которые они могут выразить свое стремление к лучшей жизни. Шаблоны для вышивки по мотивам цзяньчжи чаще применяются в дизайне именно женской одежды. Такой декор отражает красоту и нежность женского образа.

Существует два основных метода использования мотивов бумажного вырезания в дизайне одежды. Первый – это «прямое» нанесение, где изображение не требует каких-либо изменений и непосредственно повторяется на текстиле. Этот метод декорирования более распространен для той одежды, которая выполнена в национальной стилистике. В качестве примера можно привести те же современные китайские свадебные платья, которые повторяют формы и декор традиционных свадебных нарядов. Второй метод применения мотивов бумажного вырезания в дизайне одежды – это художественная стилизация. Чтобы создать образцы рисунков в соответствии с эстетикой сегодняшних людей, художниками используются упрощение, обобщение, преобразования в абстрактные формы изображений цзяньчжи. Это помогает актуализировать художественный образ одежды, что способствует большему привлечению потребителей.

Сувенирная продукция. Один из распространенных способов перенесения мотивов цзяньчжи в современную жизнь – применение мотивов искусства бумажного вырезания в оформлении сувениров для туристов. Сувениры, рассчитанные на «приезжего»

потребителя, проектируются как визитная карточка местности, которая характеризует региональную культуру. Данная продукция является важной частью в цепочке индустрии туризма. Сувениры, созданные с использованием мотивов цзяньчжи, — это чаще всего магниты на холодильники, закладки, декоративные панно.

Применение бумажных рисунков при разработке дизайна товаров для туристов не только сублимирует традиционное народное искусство, но и в полной мере выражает и отображает стремление к национальной идентификации в дизайне. Китайские дизайнеры не только обращаются к шаблонам и формам цзяньчжи, но, что более важно, ценят и сохраняют традиционное «значение», содержащееся в такой продукции. Например, шаблоны цзяньчжи «год за годом будет достаток» обозначают процветание в семейной жизни; «бабочка любит цветок» символизирует любовь в паре и т.д. Использование в дизайне сувениров этих символических узоров с благоприятными пожеланиями раскрывает культурные особенности страны, что может быть привлекательным для туристов.

И в этом случае так же, как и в дизайне одежды, цвет («позаимствованный» в искусстве цзяньчжи) выступает важной частью художественно-выразительных средств сувениров для туристов. Изделия с ярким национальным колоритом способны привлечь внимание людей. «Традиционный для Китая цвет искусства бумажного вырезания относительно простой. Чаще всего используется «китайский красный», но в некоторых произведениях из бумаги может присутствовать и больше цветов. По сравнению с прошлым сегодня цветов в художественном вырезании используется намного больше. При разработке продукта цвет часто выбирается в соответствии с основным изображением и характером продукта. Цвет оказывает большее влияние на потребителей, поэтому при выборе колорита принимаются во внимание не только характеристики изделия, но и его способность привлечь внимание покупателей», — отмечают исследователи Чэн Вэньвэнь и Сюй Чуньянь [6].

В 2017 году в Шанхае был проведен национальный конкурс по художественному вырезанию из бумаги, организованный Министерством культуры Китая, и некоторые из его наград получили проекты дизайна сувениров. Например, магнит на холодильник «благоприятная кукла», разработанный Чэн Вэньсюй. Он представлял собой круглую форму, в которую был закомпонован традиционный для цзяньчжи сюжет.

Шан Лин Менг разработал «Тянь-Ди-Жэнь-Хо» — комплект из восьми предметов, которые часто используют сегодня люди: сумка, чехол сотового телефона, блокнот, стакан для воды, кошелек и т.д. Эти предметы имеют одинаковый симметричный декор по мотивам художественного вырезания из бумаги. Данный практичный проект современного дизайнера продемонстрировал возможности сочетания традиций и актуальных тенденций в дизайне.

Дизайн интерьера. Как уникальная художественная форма искусство вырезания из бумаги несет след национальной традиционной культуры Китая и интегрирует ее культурное наследие в дизайн современного интерьера, который имеет повышенную декоративность и особую эстетику. Использование в интерьере мотивов вырезания из бумаги в сочетании с мебелью в традиционной стилистике может создать гармоничное внутреннее пространство.

Например, Тан Шуронг описывает возможности применения ажурного рисунка по мотивам цзяньчжи в интерьерных светильниках: «В дизайне светильников из синтетического дерева для интерьеров в современном китайском стиле используются стилизованные узоры художественного вырезания из бумаги. Даже когда лампа не включена, пустотелый рисунок светильника визуальное взаимодействует с людьми. При перемещении в пространстве помещения зритель видит различные ракурсы композиции. Когда светильник включен, свет льется через отверстия, создавая насыщенный свет в помещении, и отбрасывает эффектные тени, что придает атмосферу спокойствия помещению. Рисунок ламп может быть специально выбран в соответствии с потребностями помещений и пользователей» [7].

В полной мере используются ажурные мотивы бумажного вырезания в дизайне мебели, подвесных потолочных панелях. Элементы цзяньчжи дополняют интерьерную обстановку. Их стиль прост и понятен, композиция сдержанна, а форма выразительна в своей лаконичности. Она не только отвечает требованиям по практичности внутренней отделки, но и придает интерьеру китайской классичности и мягкости.

Применение изображений по мотивам цзяньчжи в декоре стен помещений создает прекрасную художественную атмосферу. Композиция, форма, цвет и другие элементы организованы, структурированы и идеализированы для достижения естественного декоративного эффекта.

Необходимо обратить внимание и на семантику сюжетов цзяньчжи, которые используются в интерьерах. Значение данных

произведений в полной мере выражает стремление людей к лучшей жизни. Дизайнер соединяет смысл изображения, вырезанного из бумаги, и художественную концепцию дизайна интерьера, усиливая идею «благоговения». Таким образом выражается ключевая идея дизайна пространства, которая направлена на формирование у пользователей «чувств» к пространству внутренней среды. Современный дизайн интерьера в синтезе с традиционным искусством бумажного вырезания дает возможность этому искусству стать новым стилем в дизайне интерьера.

Например, активно используются мотивы цзяньчжи в проектах студии дизайна «Руй Цзи» (основана в 2009 году) в городе Ляочэн, провинция Шаньдун. Ее представители разработали концепцию «послевкусия китайского стиля» – тему внутренней отделки, прекрасно демонстрируя возможности применения искусства вырезания из бумаги в современном дизайне интерьера. Дизайнеры при разработке рисунка для декора стен гостиной, потолков и люстр используют элементы цзяньчжи: сюжеты с персонажами пекинской оперы, с цветами и птицами. Ажурные формы выбираются преимущественно для проектирования различных перегородок, чтобы подчеркнуть стиль и концепцию всего интерьера. Подобное применение мотивов искусства вырезания из бумаги в дизайне интерьера не только имеет эффектные декоративные характеристики, но и является способом трансляции традиционной китайской культуры в современность.

Заключение. Таким образом, можно утверждать, что в качестве уникальной формы искусства китайское традиционное вырезание из бумаги используется сегодня в различных проектных областях. Большинство дизайнеров применяют многочисленные варианты переосмысления мотивов бумажного вырезания в своих работах. Данный факт помогает создать более широкое интерпретационное поле для традиционного вырезания из бумаги, чтобы значительное количество людей в мире могло понимать и эстетически осмысливать китайское народное искусство. Наибольшее распространение мотивы цзяньчжи получили в следующих областях дизайна: дизайн одежды, сувенирная продукция, дизайн интерьера.

Современные художники декоративно-прикладного искусства и дизайнеры «нашли» два метода использования данных мотивов: 1) прямое перенесение (копирование) рисунка; 2) стилизация и преобразование рисунка. Нужно отметить, что большое внимание придается сохранению семантики сюжетов

цзяньчжи. В дизайне наиболее актуальными являются благопожелательные «послания»: долгой жизни, счастья, удачи и др. Также нынешние китайские дизайнеры как актуальное выразительное средство цзяньчжи используют колористическую гамму, которая присуща указанному виду искусства: это красный цвет (реже иные насыщенные тона) или локальные черные пятна-силуэты. Также в своих проектах китайские дизайнеры сегодня воспроизводят эффекты ажурности, которые присущи цзяньчжи. Данное качество гармонично используется в дизайне светильников, оконных проемов, различных перегородок, потолочных панелей, при создании шаблонов для текстильных вышивок.

Художественное вырезание из бумаги – важная часть китайской культуры, поэтому нужно не только сохранять традиции цзяньчжи, но и объединять с новыми формами в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве и дизайне, искать новаторские комбинации и актуальные элементы, что значительно обогатит результаты творчества современных авторов.

В культурном поле Китая XXI столетия необходимо отметить тесные взаимосвязи и взаимовлияния различных областей современного дизайна и искусства традиционного вырезания из бумаги.

ЛИТЕРАТУРА

1. 傅作仁, 朱一编著. / 《中国剪纸艺术研究》 – 哈尔滨: 黑龙江美术出版社, 2000. – 392 с. = Фу, Цзюрен, Чжу Йи. Исследование китайского искусства вырезки из бумаги / Цзюрен Фу, Йи Чжу. – Харбин: Художественное издательство Хэйлунцзян, 2000. – 392 с.
2. 要红霞编著. / 《中国剪纸创作与创新》 – 北京: 金盾出版社, 2007. – 100 с. = Яо, Хунся. Творчество и инновации в китайской вырезке из бумаги / Хунся Яо. – Пекин: Золотой щит, 2007. – 100 с.
3. 冯正末编著. / 《中国剪纸功能与形态演变研究》. – 长春: 吉林美术出版社, 2018. – 210 с. = Фен, Чжэнвэй. Исследование функций и эволюции форм китайской бумажной вырезки / Чжэнвэй Фен. – Чанчунь: Издательство изобразительного искусства Цилинь, 2018. – 210 с.
4. 王倩 / 浅析剪纸艺术在产品中的应用 // 西部皮革. – 2019. – № 41. – 卷 № 23. – С. 78. = Ван, Цянь. Анализ применения искусства вырезки из бумаги в дизайне товаров / Цянь Ван // Западная кожа. – 2019. – Т. 41. – № 23. – С. 78.
5. 茜魏 / 试述剪纸艺术在现代服装设计中的创新应用 // 大舞台. – 2015. – № 12. – С. 57–58. = Вэй, Цянь. Об инновационном применении искусства бумажной вырезки в современном дизайне одежды / Цянь Вэй // Большая сцена. – 2015. – № 12. – С. 57–58.
6. 程雯雯, 许春艳 / 传统剪纸在现代包装设计中的运用 // 大众文艺. – 2017. – № 7. – С. 136. = Чэн, Вэньвэнь. Применение традиционной бумаги в современном дизайне упаковки / Вэньвэнь Чэн, Сюй Чуньянь // Популярная литература. – 2017. – № 7. – С. 136.
7. 唐书融 / 论剪纸工艺在现代室内设计中的运用 // 北方文学. – 2018. – № 23. – С. 94–95. = Тан, Шуронг. О применении технологии вырезки бумаги в современном дизайне интерьера / Шуронг Тан // Северная литература. – 2018. – № 23. – С. 94–95.

Поступила в редакцию 11.01.2021

УЗАЕМАДЗЕЯННЕ НАРОДНАГА АДЗЕННЯ І ПОБЫТАВАГА ТАНЦА ЯК МАСТАЦКАЯ СІСТЭМА Ў ТРАДЫЦЫЙНАЙ КУЛЬТУРЫ ВІЦЕБШЧЫНЫ ХІ–ХХІ СТАГОДДЗЯЎ

Бабровіч Г.А.

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

Прапанаванае даследаванне з’яўляецца працягам мастацтвазнаўчага аналізу і сістэматызаванага разгляду тэматычна-відавочнай класіфікацыі побытавых танцаў і традыцыйнага адзення Віцебшчыны, распачатага аўтарам у папярэднім артыкуле дадзенага часопіса пад назвай “Спецыфічныя адрозненні касцюмных комплексаў выканаўцаў народных побытавых і народна-сцэнічных танцаў”. З вызначанай раней мэтай распрацоўкі дакладных рэкамендацый па выкарыстанні традыцыйных комплексаў народнага адзення адпаведна з месцам бытавання танца і касцюма ў мінулым, узростава-палавой і сацыяльнай дыферэнцыяцыяй былых носьбітаў, рознымі этапамі аднаўлення дадзенага фальклорнага жанру сістэматызуюцца звесткі па краязнаўчых і літаратурных крыніцах, музейных і іншых фондах, якія захавалі сляды існавання мясцовай спадчыны ў мінулым і сучасным аўтэнтычным асяроддзі. Акцэнт зроблены менавіта на гістарычнай рэтраспекцыі ўзнікнення і развіцця розных з’яў двух значных відаў народнага мастацтва ў іх гарманічным спалучэнні – адзення і танца.

Ключавыя словы: аўтэнтычны (традыцыйны) строй, Віцебшчына, касцюмны комплекс, народнае адзенне, Паазер’е (Падзвінне), Падняпроўе, Панямонне, карагод (танок), народны (побытавы) танец.

(Искусство и культура. – 2021. – № 2(42). – С. 54–58)

INTERACTION OF FOLK CLOTHING AND HOUSEHOLD DANCE AS AN ARTISTIC SYSTEM IN THE TRADITIONAL CULTURE OF THE XITH–XXIST CENTURY VITEBSK REGION

Babrovich G.A.

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

This study is a continuation of the art history analysis and systematic study of the thematic and specific classification of household dances and traditional clothing of Vitebsk Region, started by the author in the previous article “Specific differences in costume complexes of performers of folk household and folk stage dances”. Taking into account the previously defined goal of developing detailed recommendations on the use of traditional folk clothing complexes, according to the place of dance and costume in the past, age-differences and social differentiation of former carriers, the various stages of recreating this folklore genre, information on local history and literary sources, museum and other funds that have preserved traces of the existence of local heritage in the past and modern authentic environment are systematized. The emphasis is placed on the historical retrospection of the emergence and development of various phenomena of the two significant types of national art in their harmonious unity-clothing and dance.

Key words: authentic (traditional) costume, Vitebsk Region, costume complex, folk clothes (costumes), Poozeriye (Podvinye), Podneprovye, Ponemanye, round dance (tanok), folk-stage dance.

(Art and Cultur. – 2021. – № 2(42). – P. 54–58)

Актуальнасць тэмы дадзенага даследавання на сённяшні дзень стала відавочнай аўтару з пункту гледжання назапашанага вопыту працы па вывучэнні традыцыйнага адзення Віцебшчыны і суседніх рэгіёнаў, пэўных намаганняў па яго аднаўленні і перадачы студэнтам як асабістых, так і калектыўных

ведаў багажу мясцовай спадчыны народнай культуры і мастацтва. Напрыклад, дзякуючы працы ў складзе журы на свяце-конкурсе народнага касцюма “Сцяжкі майстэрства-2016” у межах XXV Міжнароднага фестывалю мастацтваў “Славянскі базар у Віцебску”: майстрамі цэнтраў (дамоў) рамёстваў і

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

ўдзельнікамі народных калектываў самадзейнай творчасці былі прадстаўлены больш за 100 адноўленых традыцыйных строяў XVIII – сярэдзіны XX стагоддзя з практычна ўсіх сучасных раёнаў Віцебскай вобласці. Для стварэння поўных комплексаў народнага адзення (строяў), асноўнай візуальнай базай сталі малюнкi з натуры тыпічных вобразаў мясцовых жыхароў Фёдара Сонцава ў 1844 г. і Лявона Баразны, створаных па этнаграфічных дадзеных і ўспамінах 1956–1958 гг., мастацкаграфічныя рэканструкцыі традыцыйных строяў канца XIX – першай паловы XX стагоддзя Міхася Раманюка, Юрыя Піскуна, Марыі Віннікавай і Ніны Бабровіч, створаныя ў 1990–2000-я гг. [1]. Прадстаўленне аўтэнтычных строяў на конкурсе суправаджалася па сцэнарыі спевамі, тэатралізаванымі замалёўкамі і танцавальнымі кампазіцыямі. Пры агульнай карціне практычнага поўнага “апускання” ў рэтраспекцыю тых ці іншых гістарычных перыядаў агульны лад дзеянняў час ад часу парушаўся несупастаўляльнасцю асобнай, магчыма нюанснай, але гарманічнай неадпаведнасцю касцюма танцам і спевам. Было бачна, што надалей трэба будзе распрацаваць шэраг парад, карысных для папярэдняй падрыхтоўкі кіраўнікоў і саміх выканаўцаў самадзейных танцавальных і спеўных гуртоў, па выкарыстанні традыцыйных комплексаў адзення зыходзячы з іх кананічных прынцыпаў. У сваю чаргу аўтарам эскізаў і майстрам па адзенні будзе неабходна ведаць сапраўднае паходжанне тых ці іншых відаў танцавальна-спеўнага фальклору, каб прапанаваць будучым уладальнікам адпаведныя народныя ці, напрыклад, мяшчанскія строі і г.д.

Мэтай даследавання з’яўляецца сістэматызацыя звестак па краязнаўчых і літаратурных крыніцах, музейных і іншых фондах, якія захавалі сляды існавання мясцовай спадчыны ў мінулым і сучасным аўтэнтычным асяроддзі для распрацоўкі дакладных рэкамендацый па выкарыстанні традыцыйных комплексаў народнага адзення адпаведна з месцам бытавання танца і касцюма ў мінулым, узростава-палавой і сацыяльнай дыферэнцыяцыяй былых носьбітаў, рознымі этапамі аднаўлення дадзенага фальклорнага жанру. Акцэнт зроблены менавіта на гістарычнай рэтраспекцыі ўзнiкнення і развіцця розных з’яў двух значных відаў народнага мастацтва ў іх гарманічным спалучэнні – адзення і танца.

Адзенне і танец як віды мастацтва ў якасці агульнай сістэмы выходзячы з тэрміналагічных вызначэнняў. Вядомы беларускі мастацтвазнаўца XX ст. Міхась Фёдаравіч Раманюк у выданні “Беларуская

энцыклапедыя” акрэсліў поўнае вызначэнне тэрміна “адзенне” ў кантэксце традыцыйнага ладу жыцця як штучнае покрыва цела чалавека. У шырокім сэнсе адзенне ўключае галаўныя ўборы, абутак і інш. Яго агульны выгляд залежыць ад прыродна-кліматычных умоў, відаў і спосабаў гаспадарчай дзейнасці, нацыянальных традыцый, узроўню развіцця вытворчых сіл, маёмасна-прававых адносін, этычных поглядаў і патрабаванняў. У гісторыі грамадства адзенне выконвала і выконвае функцыі магiчную, абрадавую, адрознення паводле полу, узросту, сямейнага становішча, саслоўнай, этнічнай і рэлігійнай прыналежнасці, паводле роду заняткаў і службовага становішча, найперш утылітарную і эстэтычную. Нясе ў сабе і мастацкі вобраз, таму выступае як від дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва і залежыць ад мастацкага стылю эпохі.

Паходжанне тэрміна “танец” у той жа энцыклапедыі лічыцца запазычаным ад польскага “taniec”, які, у сваю чаргу, паходзіць ад нямецкага “tanz”. Танец уяўляе сабой від мастацтва, у якім асноўныя сродкі стварэння мастацкага вобраза – гарманічныя рухі і змены пастаноўкі цела танцоўшчыка. Дадатковыя сродкі выразнасці (міміка і пантаміма) канкрэтызуюцца і ўзбагачаюцца касцюмам, аксесуарамі, рэквізітам і разам з асноўнымі складаюць адзіную мастацкую сістэму.

Вызначэнне і параўнанне сутнасці тэрмінаў “адзенне” і “танец” дае нам магчымасць ацаніць панараму прадстаўлення і развіцця ў сучасным побыце аўтэнтычных відаў народнага мастацтва: напрыканцы 2010-х гадоў на Віцебшчыне намаганнямі навукоўцаў, зацікаўленых даследчыкаў, захавальнікаў і таленавітых мясцовых майстроў склалася і пачала паступова развівацца адноўленая сістэма прадстаўлення і бытавання спадчынных строяў у новай сацыяльнай прасторы. Мастацтва народнага танца, якое служыць сродкам эмацыянальнага ўздзеяння і як істотная частка народнай творчасці павінна выступаць у сінкрэтычным адзінстве са словам, напевам, музыкай, толькі ў тым разе мае адпаведны гарманічны і сапраўдны аўтэнтычны ўплыў як на глядачоў, так і саміх выканаўцаў розных відаў танцавальнага фальклору, калі не ігнаруе і старажытныя каноны адзення адпаведна з часам і месцам дзеяння.

Узаемадзеянне карагода і адзення ў сярэднявечным і феадальным перыядах традыцыйна-побытавай культуры. Для канкрэтызацыі і вылучэння асноўных кананічных сістэм разгледзім надалей вытокі сістэмнага існавання танца і касцюма ў гістарычнай рэтраспекцыі. Пачаць агляд трэба

з асобнага, найбольш старажытнага віду народнага мастацтва, у якім рухі арганічна спалучаюцца са спевамі хору і драмай паэтыкі, можа прысутнічаць інструментальнае суправаджэнне, – гэта “Карагод” (каравод, танок). Акрамя таго, карагодам звалася і масавая народная гульня, найбольш пашыраная са старажытных часоў да пачатку XX ст. у славянскіх народаў, у тым ліку і на Беларусі: уключае танец, харавыя спевы і элементы драматычнага дзеяння. У беларускіх летапісах карагод згадваецца з XI ст. Адпаведна пры выкананні карагода магчыма ўжыванне найбольш архаічных, яшчэ язычніцкіх строяў. Менавіта там закладаліся фундаменты асноўных кананічных дыферэнцыяльных традыцый.

Шмат звестак аб касцюме часоў Полацкага княства магчыма знайсці ў помніку старажытнарускага летапісання, летапісным зводзе XIII ст. – Радзівілаўскім летапісе. Пад 1128 г. змешчана аповесць пра Рагнеду Рагвалодаўну. Складзена яна, найбольш верагодна, у другой палове XI ст. паводле вуснага апавядання Яна Вышаты, прапраўнука Дабрыні (дзядзькі кн. Уладзімера Святаслава). Летапіс змяшчае 617 каляровых мініячур, шэраг з іх звязаны з гісторыяй беларускіх зямель: “Рагнеда і Рагвалод”, пра паланенне і вызваленне Усяслава Полацкага і інш. [2]. У гарадах Полацкай зямлі працавала шмат свабодных рамеснікаў: кавалі, ювеліры, ганчары, існавала кастарэзнае і гарбарна-шавецкае рамяство [3]. У гаспадарчай дзейнасці гарадоў хатняе прадзенне і ткацтва займалі значнае месца. Прадзенне з воўны, лёну і канаплі, аб чым сведчаць шматлікія знаходкі шыферных праселак, было заняткам кожнай жанчыны не толькі ў вёсцы, але і ў горадзе [4].

Жаночыя галаўныя ўборы строга падраздзяляліся на дзявочыя (венчыкі, вайнагі, павязкі) і ўборы замужніх жанчын (чапец, шапачка). Таксама адрозніваліся ўборы вясковых жанчын, гараджанак і знаці. Этнавызначальным элементам з’яўляліся скроневыя кольцы, якія прымацоўваліся да галаўных ўбораў. Іх маглі ўплятаць у валасы, потым яны пераўтварыліся ў завушніцы [5]. Паверх асноўнага галаўнога ўбору вясковыя жанчыны насілі наміткі – ручніковыя галаўныя ўборы [6].

З мужчынскіх галаўных убораў вядома лямцавая шапка з Полацка [5]. Для касцюма крывічоў таксама характэрна блізкасць да балцкага: шматлікасць падковападобных фібул, паясных кольцаў, лірападобных спражак, пярсцёнкаў, нашэнне бранзалетаў і абшыванне адзення і галаўных убораў спіральнымі пранізкамі [7].

Упамінанне пра адзенне пад назвай “порты” ўтрымліваецца ў тэксце берасцяной граматы з Віцебска [8]. Простыя людзі насілі льняныя і суконныя порткі. Вяскоўцаў з Усходняй Еўропы “Аповесць мінулых часоў” пад 985 г. называе лапатнікамі, аб вясковым насельніцтве гаворыцца як аб лапатніках. Лапці абмотваліся доўгімі аборамаі вакол нагі паверх ануч [6].

Унікальнай з’яўляецца знаходка з культурнага слоя Віцебска XII–XIII стст. вялікага фрагмента цёплага нераспашнага адзення – світы, яно, як і іншае мужчынскае верхняе адзенне, падпяразвалася поясам [9]. З’яўленне верхняга мужчынскага расхіннага адзення вядома па больш позніх выяўленчых крыніцах, якія датуюцца канцом XIII – пачаткам XIV стагоддзя. Прыкладам такога адзення з’яўляецца суконны кафтан з лямцавай падшэўкай, які знаходзіўся ў адным з пахаванняў XIII ст. Вышадкоўскага комплексу Гарадоцкага раёна [10].

На сярэднявечна-феадальным адрэзку рэтраспекцыі традыцый сялянскага касцюма мы маем першы вынік – фіксуецца існаванне пэўнага комплексу тканага адзення, якое ўзнікае ва ўмовах аселага жыцця і натуральнай гаспадаркі земляроба.

Звернемся зноў да бытавання карагода (танка) на Віцебшчыне, дзе карагодныя традыцыі сканцэнтраваны ў дзвюх лакальных зонах: Талачынска-Аршанска-Дубровенскай і Пастаўска-Мёрска-Шаркаўшчынскай. Першая – працяг і паўночная мяжа карагоднай традыцыі Магілёўшчыны, а другая – арэал карагоднай традыцыі старавераў. У параўнанні з паўднёва-ўсходняй традыцыяй канкрэтныя карагоды тут зусім іншыя: “Кастромушка”, “Каценька”, “Ва лузях”, “Насця мыла фартух” [11]. Пры вывучэнні танцавальнага фальклору даследчыкі часцей за ўсё не фіксавалі звесткі пра адзенне (не акцэнтавалі ўвагі інфарматараў на гэтым, ці народны касцюм на момант апытання ўжо быў нівеліраваны да ўзору гарадской моды), і даведацца, якія строі панавалі раней, можна толькі са слоў спеваў ці назваў. Калі ў дадзеных арэалах усё зразумела з этнічным уплывам, то таксама трэба заўжды памятаць пра ўзростава-палавую дыферэнцыяцыю народных строяў, якія магчыма апрануць пры канкрэтнай вядомай сітуацыі: “Тыповыя сюжэты карагодаў: выхад на вуліцу, велічанне дзяўчат і кпіны з хлопцаў, проціпастаўленне старога і маладога жаніха (мужа) і інш. У сучасным побыце вёскі захаваліся веснавыя карагоды-шэсці (іх водзяць пажылыя жанчыны)” [11].

Далейшы агляд рэтраспекцыі фарміравання традыцыйных канонаў дэманструе нам

агульную карціну сацыяльных перамен жыцця. Беларускі народны касцюм XIV–XVI стст., які ўзбагаціўся новымі відамі (андарак, гарсэт) і прынцыпамі афармлення (спосабы завязвання наміткі), больш наблізіўся да абрысаў фігуры, стаў адпавядаць духу рэнесансавага светаўспрымання. Меў характэрныя прыкметы касцюма эпохі Адраджэння, тэндэнцыі да агульнай строгасці ансамбля, перавагі белага колеру ў паасобных вырабах, спалучэнні белага з чырвоным, геаметрычнасць арнаментыкі ў рэчышчы традыцый усходніх славян. Народны касцюм набыў завершанасць як цэласная сістэма, свой утылітарны і мастацкі вообраз. На працягу эпохі феадалізму народнае адзенне зменьвалася павольна. Ва ўмовах натуральнай гаспадаркі сялянкі самі шылі сабе адзенне з ваўняных і лляных тканін, вырабленых у хатніх умовах на сваіх вясковых кросях. Куплялі ў гарадскіх рамеснікаў толькі ўпрыгожванні, калі-небудзь галаўныя ўборы і абутак – так паступова модныя навінкі з гораду і маёнткаў распаўсюджваліся ў сялянскім асяроддзі, іх пераймалі і выкарыстоўвалі ў адпаведнасці з традыцыямі таго ці іншага рэгіёна, эстэтычнымі ўяўленнямі і асабістым густам уладальнікаў.

Тэндэнцыі ўзаемадзеяння традыцыйнага адзення і навамодных танцаў XVII–XX стагоддзяў. На працягу XIX ст. захоўвалася выразнае этнаграфічнае аблічча беларускага народнага адзення. Сялянскі касцюм беларусаў той пары выступаў як класічны ўзор народнага мастацтва. Адна з яго самых адметных рыс – цесная ўзаемасувязь і танальная зладжанасць з іншымі праявамі творчай дзейнасці беларусаў, з іх абрадамі і звычаямі. Касцюм натуральна ўпісваўся ў беларускі краявід, гарманіраваў з інтэр’ерам сялянскай хаты [11]. Тым часам у местачковым і вясковым асяроддзі на тэрыторыях сучаснай Віцебшчыны ў XIX ст. распаўсюдзіліся і навамодныя танцы, адаптаваныя варыянты якіх затым арганічна ўкараніліся ў традыцыйнай мясцовай культуры: кадрыля, кракавяк і полька.

Па розных энцыклапедычных звестках, напрыклад, у канцы XVII – XIX стагоддзі папулярны салонны танец “Кадрыля” (франц. *quadrille* ад ісп. *cuadrille*) пашыраны ў многіх еўрапейскіх народаў. На Беларусі – з сярэдзіны XIX ст., зазнаў моцны ўплыў нацыянальных традыцый і стаў часткай народнай харэаграфіі. Існуе шмат мясцовых варыянтаў.

Польскі народны танец “Кракавяк” (*krakowiak*) узнік у Кракаўскім ваяводстве, адтуль і назва. У канцы XVIII – пачатку XIX стагоддзя спрыяў працэсу ўсталявання самабытнай

польскай прафесіянальнай музычнай культуры. З пачатку XIX ст. папулярны ў Еўропе бальны танец. У XIX – першай палове XX ст. адзін з найбольш пашыраных на Беларусі народных танцаў. Выконваўся парамі, часам і тройкамі (хлопец і 2 дзяўчыны) у суправаджэнні прыпевак. На вёсцы нярэдка аб’ядноўваецца з полькай.

Беларускі народны танец “Полька” чэшскага паходжання (чэш. *polka* ад *pulka* – палавіна) у 1840-х гг. быў пашыраны ў Еўропе як бальны танец. У розных рэгіёнах узніклі лакальныя варыянты полькі, якія асіміляваліся з мясцовым харэаграфічным фальклорам і становіліся народнымі.

Вельмі папулярны бытавы танец рускага паходжання “Падыспань” на Беларусі вядомы з пачатку XX ст. Аўтар яго харэаграфіі і музыкі А.А. Царман (1898 г.) выкарыстаў у ім характэрна-сцэнічныя элементы іспанскага танца. Падыспань хутка пашырыўся ў Расіі, у сельскай мясцовасці набыў іншую, найбольш простую харэаграфічную форму. Лагічна, што для выканання дадзенага танца ўжо не трэба апранаць старажытныя строі – XX стагоддзе характэрна з’яўленнем нівеліраваных касцюмных комплексаў з рознымі элементамі і прадметамі адзення, набытых або створаных, як і раней, “уручную” па новай модзе.

Трэба дадаць да абавязковага спісу традыцыйных танцаў Віцебшчыны яшчэ абрадава прымеркаваныя (на вяселлі – танцы маладых) “Вальс”, “Факстрот” [12]. Парны танец “Вальс” (франц. *valse*, ням. *Walzer* ад *walzen* – кружыцца). Паходзіць ад нямецкіх, аўстрыйскіх, чэшскіх народных танцаў тыпу лендлера. Узнік у другой палове XVIII ст., на пачатку XIX ст. пашырыўся па ўсёй Еўропе, стаў адным з самых папулярных танцаў. Назва “лендлер” па некаторых дадзеных паходзіць ад мястэчка ў Верхняй Аўстрыі – Ландль. Слова “лендлер” перакладаюць як “вясковы танец” (ад ням. *Land* – сялянская мясцовасць, вёска). Мелодыі лендлераў існавалі ўжо ў XVII ст., як сведчыць Вікіпедыя. І нарэшце, апошні па з’яўленні ў народным побыце на Беларусі ў 1950–1960-х гг. “Факстрот” (англ. *foxtrot* ад *fox* – ліса + *trot* – рысь, хуткі крок) – бальны танец. Узнік у ЗША, пасля 1912 г. пашырыўся ў Еўропе.

Заклучэнне. Такім чынам, рэтраспекцыя адзення і танца дэманструе нам да сярэдзіны XX ст. поўнае нівеліраванне традыцыйных строяў разам са з’яўленнем і распаўсюджваннем у тагачасным побыце абсалютна іншай танцавальнай культуры. Але з цягам часу на пачатку XXI ст. узнаўляецца сацыяльны інтарэс да трыдыцыйнай мясцовай спадчынай культуры танцавальнага

фальклору і, зразумела, адпаведных народных і месчаквых (мяшчанскіх) строяў. Цікавасць узрастае, і ёсць надзея, што старажытныя каноны зноў адаптуюцца да нашага часу і ўкараняцца ў сучасным жыцці насельнікаў Віцебшчыны.

Дзеся зберажэння танцавальнай спадчыны ў поўнасцю гарманічнай сістэме як від мастацтва на Віцебшчыне ў XXI стагоддзі створаны спрыяльныя ўмовы: вывучаны, сістэматызаваны традыцыйныя каноны танцавальнага фальклору і адзення; адноўлена ў сацыяльным сучасным асяроддзі традыцыя выканання побытавых танцаў падчас вечарын, імпрэзаў і свят у аўтэнтычным мясцовым асяроддзі вёскі, мястэчка і нават горада. На турнірах традыцыйных беларускіх побытавых танцаў пры правядзенні Міжнароднага фестывалю мастацтваў “Славянскі базар у Віцебску” цяпер танчыць “па-даўнейшаму” амаль уся Віцебшчына.

Каб эмацыянальнае ўздзеянне ад старадаўняга народнага танца несла спрадвечную прыгажосць поўнай гармоніі чалавека, пластыкі, рухаў, знешняга выгляду і ўнутранай сутнасці, трэба толькі разумнае імкненне сучасных і будучых выканаўцаў да паўнацэннай пераемнасці аўтэнтычнай спадчыны продкаў, а не да стварэння яе легкадумнай ці эпатажна-ангажаванай трэшкультурнай версіі-аднадзёнкі. У ідэале пажадана самім ткаць на кроснах, шыць, вышываць арнаменты, рабіць упрыгожванні і г.д., як і раней ва ўмовах асабістай вытворчасці ў асяроддзі натуральнай гаспадаркі, ці замаўляць мясцовым майстрам выкананне па традыцыйных канонах

мясцовых строяў адпаведных гістарычных перыядаў бытавання карагодаў і танцаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Бобровіч, Г.А. Опыт изучения и практика восстановления традиционных комплексов одежды Витебщины в учреждениях культуры и образования / Г.А. Бобровіч, Н.А. Бобровіч // Традиционный белорусский костюм в европейском культурном пространстве: материалы междунар. науч. форума. – Минск: Беларус. навука, 2017. – С. 280.
2. Чамярыцкі, В. Радзівілаўскі летапіс / В. Чамярыцкі // Энцыклапедыя гісторыі Беларусі: у 6 т. / Беларус. Энцыкл.; рэдкал.: Г.П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – Минск: БелЭн, 2001. – Т. 6, кн. 1: Пузыны–Усяя. – С. 65–66.
3. Штыхов, Г.В. Города Полоцкой земли (IX–XIII вв.) / Г.В. Штыхов. – Минск: Наука и техника, 1978. – С. 103–114.
4. Очерки по археологии Белоруссии / АН БССР. Ин-т истории: в 2 т. – Минск: Наука и техника, 1970–1972 / [авт. Г.В. Штыхов, П.Ф. Лысенко, Я.Г. Зверуго и др.]; [под ред. канд. ист. наук Г.В. Штыхова, Л.Д. Поболя]. – Ч. 2. – 1972. – С. 160.
5. Дучыц, Л.У. Касцюм жыхароў Беларусі X–XIII стст.: паводле археалагічных звестак / Л.У. Дучыц. – Минск: Беларус. навука, 2005. – С. 8, 13.
6. Дучыц, Л.У. Гістарычна-археалагічны зборнік: у 2 ч. / Л.У. Дучыц. – Минск, 1993. – Ч. 2: Этнічная карта Беларусі ў XI–XIII стст. (па археалагічных матэрыялах касцюма). – С. 21–67.
7. Шмидт, Е.А. Курганы XI–XIII вв. у дер. Харлапово в Смоленском Поднепровье / Е.А. Шмидт // Материалы по изучению Смоленской области. – Вып. 2. – Смоленск, 1957.
8. Дроченина, Н.Н. Берестяная грамота из Витебска / Н.Н. Дроченина, Б.А. Рыбаков // Советская археология. – 1960. – № 1. – С. 283.
9. Брайчевская, Е.А. Древнерусская мужская свита. (Уникальная находка XII–XIII вв. из Витебска) / Е.А. Брайчевская, Л.В. Колединский // Матэрыялы па археалогіі Беларусі. – Минск, 2001. С. 265–267.
10. Ласкавый, Г.В. Новые данные о костюме раннесредневекового населения Беларуси / Г.В. Ласкавый, Л.В. Дучиц // ГАЗ. – № 15. – Минск, 2000. – С. 62–64.
11. Раманюк, М.Ф. Адзенне / М.Ф. Раманюк // Энцыклапедыя гісторыі Беларусі: у 6 т. – Минск, 1993. – Т. 1. – С. 48–52.
12. Козенка, М.А. Танцавальны фальклор / М.А. Козенка // Традиционная мастацкая культура беларусаў: у 6 т. / Т.Б. Варфаламеева, А.М. Боганева, М.А. Козенка [і інш.]; склад. Т.Б. Варфаламеева. – Минск: Бел. навука, 2004. – Т. 2: Віцебскае Падзвінне. – С. 521–662.

Паступіў у рэдакцыю 04.02.2021

МЕМОРИАЛЬНЫЕ МЕСТА И ТРАДИЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА В КОНТЕКСТЕ СОХРАНЕНИЯ СОЦИАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ

Исаков Г.П.

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

Четверть века на художественно-графическом факультете существует традиция ежегодно посещать могилы ушедших в мир иной коллег и приводить в порядок места их захоронений (куратор – доцент кафедры изобразительного искусства Г.П. Исаков). На кладбище «Дружба» в Витебске захоронены многие преподаватели факультета. Большинство надгробий на могилах установлены родственниками, в основном «стандартные» могильные памятники. Особый интерес вызывают памятные знаки, выполненные при участии преподавателей кафедры изобразительного искусства Витебского государственного университета имени П.М. Машерова (ВГУ) скульпторов Ивана Ивановича Колодовского и Сергея Николаевича Сотникова. История создания упомянутых памятников, некоторые их характерные особенности рассматриваются в данной статье.

Предлагаемая научная публикация посвящена анализу стилистических особенностей надгробий бывшим преподавателям художественно-графического факультета и традиции сохранения социально-исторической памяти. За период существования художественно-графического факультета в Витебске среди работавших на нем преподавателей были как те, кто по разным причинам непродолжительное время трудился в этом учебном заведении, так и те, кто посвятил художественно-педагогической деятельности десятилетия своей жизни. Одни являлись представителями больших семейных династий и были окружены заботой и вниманием родных и близких и после смерти, другие жили и скончались в одиночестве, оставив свои могилы на попечение друзей и коллег по работе.

Ключевые слова: Витебск, художественно-графический факультет, мемориальные места, захоронения, памятники, традиция, социально-историческая память.

(Искусство и культура. – 2021. – № 2(42). – С. 59–64)

MEMORIAL SITES AND TRADITIONS OF ART FACULTY IN THE CONTEXT OF SOCIAL AND HISTORICAL MEMORY PRESERVATION

Isakov G.P.

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

For 25 years there has been a tradition at Art Faculty to visit annually graves of colleagues, who had passed away and to tidy them (G.P. Isakov, Fine Arts Department Associate Professor is the supervisor). In “Druzhba” Cemetery in Vitebsk numerous Art Faculty teachers are buried. Most gravestones were erected by families and are typical grave monuments. The memorial gravestones made by Vitebsk State University Fine Arts Department teachers sculptors Ivan Ivanovich Kolodovski and Sergei Nikolayevich Sotnikov are of special interest. The history of the creation of these monuments, their characteristic features are presented in the article.

The article analyzes stylistic features of the gravestones of Art Faculty teachers as well as traditions of social and historical memory preservation. During the period of Art Faculty existence in Vitebsk among its teachers there were both those who did not work there long and those who gave decades of their lives to art teaching. Some of them had large families and were taken care of by their relatives after their deaths; others lived and died lonely leaving their graves for the colleagues and friends to look after.

Key words: Vitebsk, Art Faculty, memorial sites, graveyards, monuments, tradition, social and historical memory.

(Art and Cultur. – 2021. – № 2(42). – P. 59–64)

За более чем 60-летнюю историю единственного в Беларуси витебского художественно-графического факультета (основан в 1959 году) в коллективе художников-педагогов были представлены самые разные художественные школы: наряду с выпускниками художественных учебных заведений Беларуси (Витебска, Минска, Мозыря) на факультете преподавали воспитанники учебных заведений Вильнюса, Владивостока, Ленинграда, Москвы, Одессы, Омска, Свердловска. Среди преподавателей факультета были и те, кто по разным причинам работал в городе над Двиной сравнительно недолгий срок, и те, кто посвятил художественно-педагогическому поприщу десятилетия своей жизни; одни из последних стали частью больших местных семейных династий, другие умерли в одиночестве, а их могилы остались на попечении друзей и коллег.

Цель статьи – собрать материал и проанализировать мемориальные места и традиции художественно-графического факультета в контексте сохранения социально-исторической памяти, выявить стилистические особенности надгробий бывшим преподавателям художественно-графического факультета.

Память не в камне живет. Социально-историческая память – феномен, который непосредственно связан с развитием социума. Если содержанием исторической памяти являются события прошлого, то социальная память представляет собой динамичную структуру, в которой происходит коммуникативный процесс, цель которого – определение ценностных ориентиров [1]. Основной функцией социально-исторической памяти в обществе выступает осуществление процесса социально-культурной преемственности. Благодаря памяти происходит соединение временных пластов, сцепление множества моментов. Таким образом, возникает диалог между прошлым и настоящим.

Некрополь (или кладбище) является тем социальным пространством, в котором осуществляется диалог живых и мертвых. Отношение человека к захоронениям составляет основу культурных универсалий и отражает особый механизм накопления и трансляции памяти. Потребность человека и общества в сохранении социально значимой информации после смерти ее носителей является движущей силой развития некрокультуры.

«Места памяти», памятные даты становятся культовыми точками политики памяти (...). К ним прибегают для поддержания традиций

и воспроизводства ритуалов (...) Социальная память связывает рвущуюся ткань времени в процессе смены поколений. (...) Историческая память помогает конструировать идентичность. В согласии этих видов памяти – залог благополучия общности» [2]. Выделяя функции социально-исторической памяти, прежде всего, следует назвать функцию информационную, направленную на аккумуляцию и трансляцию информации. При этом мы говорим о традиции как о субстрате памяти, структурно-организующем ядре, без которого социально-историческая память существовать как система не может.

Следует подчеркнуть, что традиция приводить в порядок могилы коллег по работе зародилась на художественно-графическом факультете в середине 1990-х годов и связана именно с кончиной известного белорусского художника и педагога О.Г. Орлова. Так случилось, что за свою жизнь наставник не создал семьи и до конца своих дней жил один. Похороны художника целиком и полностью легли на плечи коллектива художественно-графического факультета. Уже позднее выяснилось, что за его могилой к тому же некому присматривать.

Четверть века на художественно-графическом факультете существует традиция ежегодно (чаще всего в начале ноября в преддверии Осенних Дедов или весной в мае на Радоницу) посещать могилы умерших коллег и приводить в порядок места их захоронений (организатор и куратор – доцент кафедры изобразительного искусства Г.П. Исаков). По ряду причин выезды осуществляются в основном на расположенное в черте города Витебска кладбище «Дружба», где захоронены многие из преподавателей художественно-графического факультета.

Последний приют худрафовцев. В середине 1970-х годов на кладбище «Дружба» был установлен памятник на могиле преподавателя художественно-графического факультета **Дмитрия Павловича Генеральницкого** (1911–1972). С 1955 года Д.П. Генеральницкий работал в Витебском государственном художественно-графическом педагогическом училище [1], а затем с 1959 г. до последних дней жизни – на художественно-графическом факультете Витебского государственного педагогического института имени С.М. Кирова, где преподавал специальные дисциплины – рисунок, живопись, скульптуру. Творческое наследие Д.П. Генеральницкого в основе своей составляют скульптурные

работы. Отдельные из них находятся в фондах музеев города Витебска, хранятся на художественно-графическом факультете ВГУ имени П.М. Машерова [2; 3].

Камень для надгробия Д.П. Генеральниченко «присмотрел» в частном секторе в районе 5-го Коммунального его бывший ученик, а в ту пору еще молодой преподаватель кафедры изобразительного искусства И.И. Колодовский. Воспользовавшись тем обстоятельством, что совсем рядом располагалась военная транспортная организация, в распоряжении которой имелись большегрузные грузовики и мощный подъемный кран, камень весом 1,1 тонны был доставлен на кладбище «Дружба» и установлен на могиле художника. Камень по своей форме был очень примечательный и имел почти ровную площадку, словно специально предназначенную для установки малой скульптурной формы.

Следует отметить, что Д.П. Генеральниченко на протяжении ряда лет руководил скульптурной студией при Доме народного творчества в Витебске, организованной на базе художественно-графического факультета ВГПИ. В студии занимались талантливые ребята, некоторые из них впоследствии стали известными белорусскими скульпторами [4]. Среди них необходимо упомянуть А.Н. Гвоздиков, который во второй половине 1970-х – начале 1980-х годов, после окончания Белорусского государственного театрально-художественного института, работал над рядом скульптурных проектов, в том числе над серией «Рождение полета». Одной из композиций упомянутой скульптурной серии была композиция «Икар». К ней А.Н. Гвоздиков сделал несколько этюдов. Один из вариантов скульптор и установил на надгробном камне на могиле своего первого учителя. Образ падающего и разбивающегося Икара очень точно отражал суть произошедшего несчастья, когда жизнь полного сил и планов человека, художника и педагога внезапно оборвалась.

Другой ученик Д.П. Генеральниченко И.И. Колодовский, который занимался сначала в студии, а позднее в студенческом кружке скульптуры на художественно-графическом факультете ВГПИ, выполнил установленный на памятнике медальон с фамилией и годами жизни скульптора.

К сожалению, композиция с Икаром впоследствии была украдена вандалами. И только несколько лет назад А.Н. Гвоздиков установил на месте композиции с Икаром православный крест из композитного полимера,

в результате чего памятник вновь обрел образную цельность и завершенность¹.

В конце 1980-х годов был установлен памятник еще одной знаковой для художественно-графического факультета личности – **Олегу Ивановичу Семенову** (1938–1986). Сразу же после окончания ХГФ ВГПИ в 1967 году О.И. Семенов начал преподавать на кафедре труда и декоративно-прикладного искусства, где проработал всю свою жизнь. Он учился в аспирантуре при Институте этнографии, искусствоведения и фольклора Академии наук БССР, изучал народное искусство обработки металла (ковку) на территории Беларуси. Вместе с И.П. Хитько, который исследовал народную резьбу по дереву, они организовали целый ряд экспедиций по всем районам республики. Автор данной статьи, работая в 1981–1982 гг. над дипломным проектом, посвященным В. Короткевичу, использовал фотоматериалы И.П. Хитько и О.И. Семенова, отснятые в экспедиции по Полесью. Большой практический опыт, глубокие теоретические знания сделали О.И. Семенова непререкаемым авторитетом среди коллег по кафедре и студентов художественно-графического факультета. Целый ряд дипломных работ, выполненных под руководством О.И. Семенова, заставили говорить о факультете как структуре учебного заведения самого высокого уровня.

Проект памятника О.И. Семенову разработал друг и коллега педагога по кафедре декоративно-прикладного искусства И.П. Хитько. По его замыслу надгробие должны были составлять каменный блок и выполненный из металла бюст-портрет Семенова. Подходящий камень призматической формы преподаватели кафедры ДПИ И.П. Хитько и Г.В. Похолкин отыскивали в районе деревни Билево. В верхней части каменного блока была сделана ниша, в которой и был закреплен специально выточенными нержавеющей бронзовыми болтами отлитый из силумина бюст О.И. Семенова. Автором портрета стал И.И. Колодовский. Тонированный под бронзу бюст привлек внимание так называемых «сборщиков» цветных металлов и был поврежден. Нанесенные повреждения, используя эпоксидную смолу, устранил Хитько; а впоследствии покрасил скульптурную форму в черный цвет, чтобы у любителей цветных металлов не возникало соблазнов по поводу надгробия.

К сожалению, злоключения с указанным памятником не закончились. Надпись

¹ Из воспоминаний И.И. Колодовского. Записаны Г.П. Исаковым в октябре–ноябре 2020 г.

(фамилия, имя, отчество и годы жизни), выполненная объемными буквами из металла на фронтальной отшлифованной поверхности каменного блока выпускником художественно-графического факультета Ю.В. Руденко, через некоторое время была сбита осквернителями могил. Позднее на выделенные администрацией и профсоюзной организацией ВГУ имени П.М. Машерова средства новую мраморную плиту изготовил А.И. Досужев, также один из учеников Семенова. Установили ее на стелу И.П. Хитько и его сын С.И. Хитько².

Примечательна история создания памятника одному из самых авторитетных преподавателей кафедры изобразительного искусства живописцу **Олегу Григорьевичу Орлову** (1934–1995). Педагог приехал в Витебск после окончания Рижского художественного училища (1958) и Белорусского театрально-художественного института (1966). С 1966 по 1994 г. преподавал в ВГПИ на кафедре изобразительного искусства, активно занимался творческой деятельностью. С 1984 года являлся членом Союза художников СССР.

События, связанные с кончиной и похоронами О.Г. Орлова, полны драматизма. В последние годы жизни, еще работая на художественно-графическом факультете, художник катастрофически быстро терял зрение. Практически все живописное наследие Орлова было вывезено (какими-то его родственниками из Витебска).

Камень для памятника О.Г. Орлову был найден автором данной статьи на берегу реки Западной Двины недалеко от моста Блохина. Каменная глыба привлекла внимание своей почти правильной формой параллелепипеда. При далеко не самых внушительных размерах она оказалась очень тяжелой. На этот раз по ряду причин было решено обойтись своими силами, без подъемных механизмов. Из транспортных средств задействовали грузовой микроавтобус, владельцем которого был отец преподавателя кафедры изобразительного искусства Д.П. Гвоздева. Группе из нескольких преподавателей и студентов (всего человек семь) пришлось приложить недюжинные усилия, однако удалось доставить камень к месту назначения и установить последний на могиле. По проекту И.И. Колодовского был отлит медальон из силумина (попыток тонировать медальон под цветные металлы было решено больше не

предпринимать), который позднее скульптор установил на каменный блок³.

Благодаря тому, что И.И. Колодовский проработал несколько десятилетий вместе с О.Г. Орловым и хорошо знал своего коллегу, ему удалось показать в портрете ушедшего из жизни художника оригинальность его личности, сложность характера. Твердость, принципиальность, кажущаяся «угрюмость» и даже «колючесть» его натуры удачно переданы через бугристую фактуру словно «изъеденного» оспой, слегка помятого изображения лица Орлова.

С течением времени у могилы силами преподавателей и сотрудников кафедры изобразительного искусства была установлена изготовленная на факультете скамья, которая за прошедшие четверть века неоднократно ремонтировалась и перекрашивалась. С могилой О.Г. Орлова, как правило, возникали самые большие проблемы – захоронение за год зарастало сорняками, кустами и даже деревьями, которые каждый год приходилось пропалывать и выкорчевывать. В последние несколько лет за могилой персонально взялся присматривать сотрудник кафедры изобразительного искусства Н.С. Сергеенко, и захоронение сегодня содержится в надлежащем виде. Кроме того, уже более двух десятилетий Н.С. Сергеенко наводит порядок и следит за могилой бывшего заведующего кафедрой изобразительного искусства С.Х. Долматова (1923–1999) по просьбе его супруги, уехавшей на родину в Пятигорск.

Памятник преподавателю кафедры изобразительного искусства **Александр Фёдоровичу Карпану** (1953–2016) был создан преподавателями кафедры изобразительного искусства скульпторами С.Н. Сотниковым и И.И. Колодовским по просьбе супруги художника.

Уроженец Украины А.Ф. Карпан в 1979 г. окончил художественно-графический факультет ВГПИ и был оставлен преподавать на кафедре изобразительного искусства. На ней А.Ф. Карпан проработал тридцать пять лет (до 2014 г.). И как художник, и как педагог он пользовался заслуженным авторитетом, считался одним из лучших акварелистов и рисовальщиков в Республике Беларусь. Участвовал в целом ряде областных, республиканских и международных художественных выставок. В рамках профориентационной работы А.Ф. Карпан провел десятки мастер-классов

² Из воспоминаний И.П. Хитько. Записаны Г.П. Исаковым в ноябре 2020 г.

³ Из воспоминаний И.И. Колодовского. Записаны Г.П. Исаковым в октябре–ноябре 2020 г.

в Беларуси, ближнем и дальнем зарубежье. Четверть века руководил студенческим кружком рисунка на художественно-графическом факультете.

Памятник А.Ф. Карпану представляет собой стелу из камня сложного зеленоватого «акварельного» оттенка с наложенным на нее прорезным рельефом из бронзы. Доминантой композиции рельефа является поясной портрет А.Ф. Карпана, в котором художник показан в очень характерной для него позе. В правой руке художник-акварелист держит кисть... Данный мотив может трактоваться и как миг творческого поиска и размышлений, и как момент, когда человек задумывается о главном – о смысле и цели своего существования в этом мире...

Расположенная за спиной художника багетная рама с представленным в ней пейзажем гармонично согласуется с прямоугольной формой фронтальной части стелы и являет собой своеобразный символ творчества, художественной деятельности, ассоциируется с сотнями созданных мастером работ. Пейзаж – это не конкретный уголок Витебска, а собирательный образ из узнаваемых и хорошо известных своими очертаниями мест города, который так любил писать А.Ф. Карпан: Ратуши, Воскресенской церкви (где отпевали художника), Пушкинского мостика... В рельефе пейзажа важная роль отведена небу и парящей в нем птице как символу свободы, творческого полета и фантазии художника. Здесь же как христианский символ, соединяющий разные ипостаси бытия, в облаках над Витебском витает восьмиконечный православный крест.

Композицию дополняют расположенные у основания плиты атрибуты искусства как элемент многочисленных натюрмортов, написанных А. Карпаном, и пара пионов, которые, как и все цветы, очень любил писать художник, делая это просто виртуозно⁴.

Оригинальным памятным знаком отмечена могила **Альберта Васильевича Некрасова** (1937–1992), который после окончания Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В.И. Мухомовой (1965) в течение десяти лет (1965–1975) преподавал на художественно-графическом факультете ВГПИ имени С.М. Кирова, а затем продолжительный период времени работал в Витебском технологическом институте легкой промышленности (ВТИЛП).

Автором надгробия А.В. Некрасову является витебский скульптор А.Н. Гвоздилов. Памятник представляет собой небольшой по размерам камень с закрепленным на нем медальоном. Выполненный из силумина медальон состоит из двух частей: надорванного сердца и стилизованной палитры, на которой начертаны фамилия, имя и годы жизни художника и педагога.

Как уже отмечалось выше, на кладбище «Дружба» в Витебске похоронены многие преподаватели художественно-графического факультета; среди которых: доцент **Василий Григорьевич Шаталов** (1923–1997) – преподавал на кафедре изобразительного искусства с 1959 по 1997 г., с 1968 по 1980 г. – декан факультета, профессор; доктор педагогических наук **Валерий Константинович Лебедев** (1951–2016) – преподавал на кафедре изобразительного искусства с 1976 по 1991 г.; профессор, кандидат искусствоведения **Семен Харитонович Долматов** (1923–1999) – преподавал сначала в ВХГПУ (1955–1961), затем на кафедре изобразительного искусства с 1961 по 1999 г., в 1970–1984 гг. – заведующий кафедрой; старший преподаватель **Любовь Константиновна Дукальская** (1924–2003) – преподавала на кафедре изобразительного искусства с 1968 по 1980 г.; старший преподаватель **Валентин Карлович Зейлерт** (1908–1984) – преподавал на кафедре изобразительного искусства с 1959 по 1976 г.; доцент, кандидат педагогических наук **Василий Емельянович Нестеренко** (1941–2021) – преподавал на кафедре изобразительного искусства с 1969 по 2010 г., с 1985 по 1995 г. – заведующий кафедрой, член Белорусского союза художников; профессор, кандидат педагогических наук **Елена Тихоновна Жукова** (1935–2020) – преподавала на кафедре начертательной геометрии и технической графики с 1963 по 2007 г., заведующий подготовительного отделения ВГПИ (1983–1991); доцент, кандидат технических наук **Леонид Михайлович Цыбульский** (1931–1997) – преподавал на кафедре начертательной геометрии и технической графики с 1964 по 1997 г., заведующий кафедрой начертательной геометрии и технической графики (1970–1976), заместитель декана (1976–1983); доцент, кандидат педагогических наук **Владимир Иванович Коваленко** (1944–2020) – преподавал на кафедрах декоративно-прикладного искусства, декоративно-прикладного искусства и технической графики, дизайна с 1981 по 2020 г.; старший преподаватель

⁴ Из воспоминаний С.Н. Сотникова. Записаны Г.П. Исаковым в ноябре 2020 г.

Евгений Владимирович Важинский (1949–2013) – преподавал на кафедрах изобразительного искусства, декоративно-прикладного искусства с 1975 по 2009 г. [5].

Заключение. Усилиями и бескорыстным трудом, в том числе и упомянутых выше преподавателей, создавался авторитет художественно-графического факультета, тысячи выпускников которого продолжают сеять разумное, доброе, вечное в родной Беларуси и ряде стран ближнего и дальнего зарубежья, продолжая традиции Витебской художественной школы. Хочется верить, что традиция следить за надлежащим состоянием захоронений коллег по художественно-графическому факультету не оборвется с уходом инициативных энтузиастов, представляющих старшее поколение преподавателей, что подобная традиция будет подхвачена и продолжена молодыми педагогами и студентами нашей альма-матер. Подобные мероприятия представляют собой широкое поле для конкретных дел, важность

которых в моральном и воспитательном плане особенно значима. Проявивший участие и заботу о коллеге, преподавателе факультета вправе надеяться, что и к нему в свое время вернутся, как бумеранг, внимание и уважение следующих поколений художников.

ЛИТЕРАТУРА

1. Черников, П.Ю. Проблема изучения исторической и социальной памяти / П.Ю. Черников // Вестник Российского экономического университета имени Г.В. Плеханова. – 2016. – № 5. – С. 189–194.
2. Логанова, Л.Ю. Историческая и социальная память: парадоксы и смыслы / Л.Ю. Логанова // Идеи и идеалы. – 2019. – Т. 11. – № 1, ч. 2. – С. 227–253.
3. Виноградов, В.Н. Витебское художественно-графическое педагогическое училище / В.Н. Виноградов, Е.Т. Жукова. – Витебск: Издательство УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2005. – С. 14–15.
4. Колодовский, И.И. Педагогическое и творческое наследие Д.П. Генеральниченко / И.И. Колодовский // Искусство и культура. – 2019. – № 3(35). – С. 39–47.
5. Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава: Падзеі. Людзі. Лёсы / пад рэд. А.У. Русецкага, А.М. Дарафеева. – Віцебск: ВДУ, 1998. – 224 с.

Поступила в редакцию 22.04.2021

СОЦИОДИНАМИКА БЕЛОРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ В XIII–XV ВЕКАХ

Беспалый Ю.Н.

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

В статье поднимается актуальная проблема социодинамики общества и культуры на белорусских землях ВКЛ. Автор предлагает периодизацию этого процесса как в хронологических рамках ВКЛ, так в исторической ретроспективе. Представленный материал позволяет сделать вывод о тесной взаимосвязи экономической и политической ситуации в обществе и форм культуры, охватывающей временные рамки XIII–XV веков. Социодинамика исследуемого временного периода показывает, как происходили изменения в системе ценностей, общественных, государственных институтов, статуса личности и как проявлялась их генетическая связь с различными процессами в культуре. При этом анализ социодинамики белорусской культуры основан на осмыслении места человека в социокультурных процессах белорусских земель ВКЛ XIII–XV вв., на возникновении новых ценностей, традиций, форм культуры, в том числе и правовых, связанных с равенством и справедливостью. XIII–XV вв. становления и развития ВКЛ представляются одними из самых интересных для исследования, т.к. именно в указанный период были заложены основы самобытности, особенности, отличительные черты белорусской культуры и белорусского языка. В эти столетия сформировалась такая национальная черта белорусов, как толерантность, что обусловлено синтезом культуры славян и балтов, наличием внешних угроз. Другими ключевыми направлениями социодинамики белорусских земель ВКЛ стали появление военнослужилого сословия и формирование «золотой вольности» шляхты, зарождение идей «равенства» и «сарматизма», а также образование сословия «мещан» с закреплением их статуса «магдебургским правом» и освобождение значительной части крестьян от военной службы, постепенное закрепление последних на землях владельца. Чертой социодинамики, которая развивалась до отличительного признака белорусской культуры, становится сохранение традиционных ценностей, на основе которых возникают белорусский этнос и старобелорусский язык. В исследуемый период формируется элитарная и традиционная (народная) культура. Мы выделяем в социодинамике белорусской культуры «справедливость», исследуя ее генезис в правовых формах и языке, предполагая, что вышеуказанные процессы социодинамики отражают то «обустройство бытия», которое обусловлено историческим пониманием «справедливости».

Ключевые слова: Великое Княжество Литовское, Полоцкое княжество, социодинамика, формы культуры, справедливость, правда, привилегии, монолингвизм, сословия, князь, шляхта, мещане, этническая динамика, балты, славяне.

(Искусство и культура. – 2021. – № 2(42). – С. 65–71)

SOCIAL DYNAMICS OF BELARUSIAN CULTURE IN THE XIIITH– XVTH CENTURIES

Bespaly Y.N.

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

The article raises the actual problem of social dynamics of the society and culture in Belarusian lands of Grand Duchy of Lithuania. The author offers a periodization of this process both in the chronological framework of GDL, and in historical retrospect. The presented material allows us to draw a conclusion about the close relationship between the economic and political situation in the society and the forms of culture that cover the time frame of the XIII–XV centuries. The social dynamics of the time period under study shows how changes occurred in the system of values, social and state institutions, the status of the individual and their genetic connection with various processes in culture. The analysis of the social dynamics of Belarusian culture is based on the understanding of the man's place in social and cultural processes of the Belarusian lands of GDL in the XIII–XV centuries, on the emergence of new values, traditions, forms of culture, including legal ones related to justice and equality. The XIII–XV centuries are considered to be the most interesting period to study, because in this period the foundations were laid of the identity, characteristics and distinctive features of Belarusian culture and the Belarusian language. In these centuries, such a “national” feature of Belarusians as tolerance was shaped which is due to the synthesis of the cultures of the Slavs and Balts, the presence of external threats. Other key areas of social dynamics of the Belarusian lands of GDL were the emergence of military layer and the formation of the “Golden liberties” nobility, the birth of the ideas of “equality” and

Адрес для корреспонденции: e-mail: intinvest@mail.ru – Ю.Н. Беспалый

"Sarmatian", as well as the emergence of the social layer of "meshchan" (philistines) with the consolidation of their status by "Magdeburg law" and the release of a considerable part of peasants from military service and their the gradual consolidation on the owners' lands. A distinctive feature of social dynamics, which had developed into a prominent feature of Belarusian culture, was the preservation of traditional values, on the basis of which the Belarusian ethnic group and the Old Belarusian language arose. In the period under study, elite and traditional (folk) cultures were formed. We distinguish "justice" in the social dynamics of Belarusian culture, exploring its genesis in legal forms and language, assuming that the above-mentioned processes of social dynamics reflect the "arrangement of being" that is conditioned by the historical understanding of "justice".

Key words: Grand Duchy of Lithuania, Principality of Polotsk, social dynamics, forms of culture, justice, truth, privileges, monolingual, estates, prince, gentry, philistines, ethnic dynamics, Balts, Slavs.

(Art and Cultur. – 2021. – № 2(42). – P. 65–71)

Наиважнейшие закономерности процесса социодинамики культуры всесторонне разрабатывались античными и европейскими учеными, выдающимися историками, культурологами, социологами, этнографами (Платоном, Аристотелем, А. Тойбни, М. Вебером, К. Леви-Строссом, П. Сорокиным, А.Л. Креберым и др.). Отметим, что если в основе исследовательского поиска ученых Древности, Средневековья, Возрождения и Нового времени лежали теологические, онтологические знания, то в XX в. очень активно стали развиваться такие направления, как этнология, социология, антропология, языкознание, психоанализ. Исследование культуры стало неотъемлемой частью научных, философских теорий, художественных форм осмысления Человека и его деятельности. Взгляды исследователей культуры достаточно глубоко изучены и широко используются в научном знании, поэтому мы ставим задачу показать соответствие социодинамики белорусской культуры общепринятым теоретическим положениям.

Особенно интересен, в разрезе данной задачи, на наш взгляд, период XIII–XV вв., когда белорусское общество и его культура начали испытывать влияние внутренних и внешних обстоятельств и отвечать на перемены возникновением системообразующих связей, становлением ценностей, институтов, характеризующих идентичную, уникальную белорусскую культуру XIII–XV веков.

Цель исследования – раскрытие тенденций и направлений в социодинамике общества и государства в период XIII–XV вв., которые сформировали самобытные ценности белорусской культуры.

Если исходить из временных рамок социодинамики, то происходящие в белорусской культуре изменения охватывают период с IX в. до настоящего времени. В нем можно выделить несколько отличающихся качественно микромасштабных этапов: IX – середина XIII в., середина XIII – середина XV в.; середина XV – середина XVII в.; середина XVII – конец

XVIII в.; XIX – начало XX в.; 1920–1980-е гг.; 1990-е гг. и по настоящее время. В каждый из данных периодов происходили формирование системы ценностей, традиций, изменения языка, смена государственного устройства, появление новых форм культурной деятельности и т.п. В период XIII – середины XV в. формируются многие характерные черты белорусской культуры, что придает ей индивидуальность и своеобразие.

Социокультурное развитие и геополитическое положение белорусских земель кардинально изменились в XIII в. Данное обстоятельство было обусловлено целым рядом причин: от внешнеполитических – угроза крестоносцев Полоцкому и Витебскому княжествам с севера и монголо-татар Туровскому и Пинскому княжествам с юга – до внутривнутриполитических, вызванных необходимостью объединения белорусских княжеств и преодоления негативных последствий внешней агрессии, политической раздробленности. Отсутствие прочных экономических и политических связей между княжествами Киевской Руси стало причиной раздробленности этого раннесредневекового государства. В то же время в социокультурном поле сохранились единая вера, династические связи, общие черты в повседневной жизни, языке, народной культуре.

Как одну из причин и одновременно важнейшее условие происходящих перемен можно рассматривать активное формирование нового экономического региона, центром которого стал Новгородок (современный Новогрудок). Оставляя за рамками статьи многочисленные и интересные доказательства (как археологические, так и документальные) высокого уровня развития Новгородчины, отметим только наличие городов на ее территории как главного маркера экономического и культурного развития. Показательно, что на земли Новгородчины претендовали князья Галицко-Волынской Руси. Таким образом, каждое из белорусских княжеств имело своих внешних врагов, и эта угроза способствовала постоянному

экономическому и политическому сближению данных территорий.

В начале XIII столетия в этот процесс были втянуты и некоторые племена балтов, прежде всего ближайшие соседи славян, населяющие область исторической Литвы. На протяжении XIII в. ордена крестоносцев – Ливонский и Тевтонский – смогли захватить земли балтских племен – куршей, латыголов, пруссов, ятвягов, земгалов и селов. И только объединенные силы славян и балтов – литвы, аукштайтов, жамойтов – смогли остановить агрессию. Очевидно, что в непрерывных стычках с рыцарями многие балтские вожди теряли свои владения, перемещались на свободные территории, пополняли и даже возглавляли местные дружины, тем самым активно участвовали не только в государственно-образовательном процессе, разворачивающемся в обозначенном регионе, но и в заимствовании и инкорпорации религиозных, морально-нравственных норм, обычного права, традиций и ценностей славянских соседей. Следовательно, на формирование белорусской идентичной культуры в указанный период оказывали влияние внешняя угроза, наличие мирных центростремительных (внутренних изменений) государственно-политических процессов, синтез культуры балтов и славян. Перечисленные факторы, влияющие на социодинамику культуры, сказались и на восприятии разных ценностей и верований (христианских, языческих), вынужденном их сосуществовании. Можно предположить, что ненасильственное восприятие и взаимосвязь разных систем ценностей и верований стали фундаментом в формировании такой особенности белорусской культуры, как толерантность.

Динамика экономических связей. На новых условиях, которые диктовались присутствием крестоносцев и их крепости Рига в устье ранее свободной для судоходства Западной Двины, изменяется вектор торговых отношений Полоцкой земли с немецкими городами и Готским Берегом, т.е. с островом Готланд и его столицей г. Висби. Сближение торговых интересов происходило постепенно. В 1210 г. и 1212 г. были заключены договоры между Смоленском и Полоцком с одной стороны и Ригой с другой о свободе передвижения купеческих судов по Западной Двине.

В 1229 г. был заключен договор Смоленского, Полоцкого и Витебского княжеств с названными выше торговыми партнерами. Изучающие данные документы историки права, например И.А. Юхо, отмечали, что основу договора составил принцип равенства сторон, что позволяло рассматривать белорусские княжества

как суверенные политические образования с достаточно развитой правовой системой, системой государственного управления, языковой и культурной идентичностью. Можно добавить, что наличие таких договоров доказывало: в сознании, мышлении и правовой системе уже присутствовало понимание «формальной» личности, формального субъекта и формального равенства как необходимого элемента существования нормы, а значит и правовой системы.

Если текст первого торгового договора (1210) не сохранился, то некоторые последующие дошли до сегодняшнего времени, например, Грамота полоцкого князя Изяслава от 1256 г. о свободной торговле и мирных отношениях с орденом, Грамота полоцкого князя Гердея о заключении им 22 декабря 1264 г. договора с представителем Ливонского ордена о торговых отношениях; жалоба рижского магистрата в период 1271–1289 г. витебскому князю на притеснения рижских купцов.

В разрезе нашего исследования необходимо отметить, что в перечисленных документах договаривающиеся стороны многократно ссылаются на соблюдение «правды» как основного условия соглашения. В миропонимании жителей Полоцкого княжества XIII в. слово «правда» заменяло «справедливость», что свидетельствовало о сохранении основ духовной жизни предыдущих десятилетий и сохранении традиций, поэтому можно констатировать, что правда (справедливость) сохранила свой статус ценности, которому надобно следовать. Учитывая закрепление «правды» в XIII столетии в международных документах, следует подчеркнуть, что изменяются ее понимание и форма, т.е. «правда» является регулирующей торговые отношения нормой, она становится правовым принципом и приобретает формально-правовое содержание. Таким образом, прослеживается взаимосвязь социодинамики и изменение статуса «правды» из ценности, устанавливающей соответствие должного и сущего, имеющей религиозное и морально-нравственное содержание, в правовой принцип. На протяжении XIII в. по Западной Двине установился постоянный круглогодичный торговый путь для немецких, рижских, полоцких и витебских купцов. Это доказывает факт преемственности традиции, эффективности заключенных договоров, в том числе и принятие их норм, а значит понятности содержащегося в них смысла и принципов правового регулирования их участникам. Этот процесс показывает, как из норм обычного права вычленяются универсальные ценности и устанавливается их формальный статус.

Процесс происходит не путем простого использования нормы обычного права, переноса ее в международный договор, а путем синтеза, сравнения разных культур и поиска единой ценности, которая понятна всем участникам договора. «Правда» становится той ценностью, на которой основаны общение немецких, рижских, полоцких, витебских купцов, их правовая коммуникация, необходимая для установления стабильных торговых отношений. Можно заметить, что такой процесс поиска единой понятной нормы для коммуникации и регулирования торговых отношений имеет сходные черты с формированием корпуса «справедливости» в римском праве.

Данные факты мы использовали для доказательства активного экономического развития белорусских земель, особенно применение новых подходов в международных торговых отношениях. Этот процесс совпадал по времени с формированием ядра Великого Княжества Литовского. Необходимо подчеркнуть, что экономическое развитие наших земель не замедлилось, одновременно стимулируя и другие процессы. Обращая внимание на важнейшие признаки этнического процесса, которые стали развиваться в XIII–XV вв., такие как формирование территориального единства и экономических связей, мы должны выделить его некоторые особенности на территории ВКЛ. Если первое было обусловлено отмеченными выше внешне- и внутривнутриполитическими факторами, то развитие хозяйственных связей между частями нового государства требовало поиска соответствующих подходов. Данное обстоятельство предполагало длительную временную протяженность, развитие региональной экономической специализации, вызывающей необходимость экономических контактов между разными частями государства. Балтский элемент, активно участвующий в государственном творческом процессе, не мог внести значительную лепту в развитие единого экономического пространства по причине низкого уровня экономического развития и неразвитости хозяйственных связей. Некоторые исследователи, ссылаясь на польского хрониста Я. Длугаша и российского историка В.А. Татищева, утверждают, что в XII в. Летописная Литва платила Руси дань дубовой корой, т.к. «больше с них нечего было взять» [1, с. 157].

Оставляя за рамками статьи политические перспективы образования ВКЛ, обратим более пристальное внимание на социодинамику участников данного процесса. Безусловно, в сравнении с предыдущим веком в XIII столетии она отличалась масштабностью, т.к. фактически охватывала территорию, соответствующую современной Беларуси; разнообразием,

т.к. в нем участвовали представители славянского и балтского населения, причем их контактная зона постепенно перемещалась в направлении северо-запада. Отражением этого движения является местная топонимика, особенно выраженная в названии деревень с суффиксами -ишки, -сенн-, -енн- по линии Браслав–Поставы–Сморгонь–Лида.

Но это важнейшее (экономическое) условие формирования народности, а затем и нации на белорусских землях фактически не сложилось даже в XIX в. Показательно, что исследователи данного вопроса отмечают более эффективное развитие внешнеэкономических связей (примеры приведены выше), чем внутризэкономических.

Этническая и социальная динамика.

Социодинамика формирующегося государства испытывала еще одну важную особенность: с конца XII в. родовые названия славянских племен – кривичи (полочане), дреговичи, радимичи – не встречаются в письменных источниках, что косвенно свидетельствует о начале формирования их этнического единства, т.е. народности. Это определило важнейшее направление социодинамики населения белорусских земель со второй половины XIII в.

Основу формирования культуры этнического уровня составили ценностные установки культуры раннего средневековья, опирающиеся на христианство и на признание всеобщности Божественного начала и следования в обыденной жизни местным традициям, обычаям, взаимовлияние культуры соседствующих народов и даже скандинавской и арабской культур. Данные обстоятельства получили дальнейшее развитие во всех проявлениях культуры. В материальной культуре можно отметить новые веяния и оригинальные оформления жилых строений, появление постоянных элементов народной одежды, характерных для белорусских земель (клетка и полоска, безрукавка, свитка и т.п.). В духовной культуре закрепляются новые виды обрядово-песенного, музыкального и хореографического творчества, основные жанры фольклора, зачатки театральных действий, народные игры, хороводы т.д. В это же время начинают слагаться исторические песни и предания, главным содержанием которых стала борьба с крестоносцами.

Социоэкономическое положение крестьян, как основных носителей культуры, также претерпевало изменение. Если в XIII в. земля оставалась государственной собственностью, то в конце XIV в. боярам-католикам разрешалось продавать свои наследственные земли, с 1434 г. это разрешалось и православным. Крестьянам (людям) данные действия были

запрещены, хотя большинство из них оставались лично свободными – данниками. В начале XIII в. крестьяне-смерды еще являлись военно-обязанными, из них формировалось ополчение, а с конца XIV в. о них уже не упоминается. С этого же времени стала вводиться такая экономическая категория, как «служба», которая представляла единицу обложения крестьян повинностями. При великом князе Витовте начался активный процесс передачи отдельных крестьянских семей вместе с наделами, даже целых сел и волостей, частным лицам.

Целью этого являлся перевод представителей знати на обеспечение собственными средствами, даже при исполнении государственной службы. Можно рассматривать данный процесс как начало превращения архаического раннефеодального боярства в подобие титулованной верхушки средневекового рыцарства. Все это свидетельствовало о начале преобразования социодинамики средневековой правящей прослойки, который начался с военно-оборонительной консолидации, происходившей в XIII–XIV вв., затем около столетия длился процесс сближения интересов высших слоев общества (белорусского и балтского) в совместном государстве.

Православные удельные князья, боярство, как держатели вотчин, продолжали и в XIV–XV вв. играть важную роль в социокультурной жизни, но постепенно под влиянием идеологического (религиозного) фактора их место постепенно изменилось. С начала XV в. на первые роли выходило католическое окружение великих князей, что подтверждалось их привилегиями. Дарения великого князя в форме земельных наделов отличившимся во время действий представителям разных даже низших слоев сказались очень эффективно на социодинамике общества и привели к формированию военнослужилого сословия, получившего название шляхта, аналогичного средневековому рыцарству или российскому дворянству.

Процесс социодинамики правящего сословия, начало которому было положено при великом князе Витовте, происходил на протяжении нескольких десятилетий. Он получил достаточно выразительное оформление в привилегиях великого князя Ягайлы (1387), условиях Городельской унии, привилегиях 1434 и 1436 гг., привилегиях и указах великого князя Казимира. В итоге можно констатировать, что к концу XV в. в Великом Княжестве Литовском процесс социодинамики военнослужилого (шляхты) сословия завершился. Его правящая верхушка (магнаты) имела распорядительно-исполнительный и контролирующий орган под названием паны-рада, а вместе с остальными слоями шляхты создала и законодательный сейм.

Обратим внимание, что одновременно происходили изменения политического характера, имеющие непосредственное отношение к социодинамике шляхетского сословия. В условиях Виленско-Радомской унии (1401) был записан параграф об избрании великого князя высшим сословием. А так как новоиспеченная шляхта принадлежала к нему, значит избрание великого князя от них и зависело. Достаточно убедительно это проявилось в регулярных привилегиях (индивидуальных правах) шляхте: Городельском (1413), великого князя Казимира (1447), великого князя Александра (1492). Данные и последующие привилегии способствовали формированию своеобразной шляхетской убежденности о своей избранности и равенности с магнатами и самим великим князем.

Наиболее выразительной представляется динамика городского сословия (мещан), напрямую связанная с первыми проявлениями урбанизации. К городам, возникшим в IX–XIII столетиях (21 город по подсчетам ученых), в XIV–XV вв. добавилось еще 10 новых. Как характерную особенность экономического и социального развития молодого государства можно рассматривать возникновение многочисленных (до 300) поселений городского типа под названием местечки, своеобразных предтеч городов.

Социодинамика городского населения проявлялась не только в его количественных, но и в качественных показателях, т.е. возрастании численности ремесленников и торговых людей. К сожалению, отсутствие точных данных не позволяет проследить количественный характер динамики. Более поздние данные (XVIII в.) помогают сделать приблизительный вывод о том, что из 2,8 млн населения белорусской части ВКЛ 350–370 тыс. составляли городские жители. Безусловно, в XIII–XV вв. их было значительно меньше. Отличительный характер социодинамики проявился в достаточно раннем введении т.н. магдебургского права, т.е. самоуправления городской жизнью. Оно включало привилегии жителям на установление самоуправления, судебный иммунитет, налоговые льготы, право собственности на землю, льготы в ремесленной и торговой деятельности и др. Первым в 1390 г. получил право на самоуправление город Брест, затем Гродно, в 1499 году – Минск и т.д.

Действие магдебургского права привело к консолидации городского населения, постепенному его отделению от сельской округи. Уже в привилегиях великого князя Казимира 1447 г. фигурирует понятие «мещане», т.е. жители «места» (города). Жители магдебургских городов освобождались от торговой пошлины по всей территории ВКЛ.

Таким образом, фактически на протяжении двух столетий (середина XIII – середина XV) происходили динамичные изменения в социальной структуре населения белорусской части ВКЛ. Свидетельством этого стали формирование нового военнослужилого сословия – шляхты, городского населения (мещан) и проявление совершенно новых тенденций в динамике сельского населения (освобождение значительной части людей от военной службы, постепенное закрепление на землях владельца юрисдикции на крестьян и т.д.).

Социокультурная динамика. В то же время социальная динамика невозможна без изменения форм культуры. Обратим внимание на одновременное формирование новых сословий средневекового общества и их культуры: элитарной (шляхетской), на начальном этапе, т.е. в XIII–XV вв., субкультуры городского населения, появления новых элементов в народной культуре.

Традиционные культурные ценности не исчезли, наоборот, получили новый импульс во всех формах бытия культуры: религиозной, нравственной, правовой и т.д. Как одна из основных ценностей по-прежнему рассматривалась справедливость, которая постепенно приобретала «практические» очертания (в отличие от раннего мироустройства в соответствии с «правдой Божией»), отражающиеся в структуре общественно-политических институтов и основах правового регулирования. Начало этому процессу положил привилей 1447 г. великого князя Казимира.

Подробный анализ его содержания осуществлен правоведами и историками. С позиций культурологической науки мы рассматриваем данный привилей как рубежный момент между первоначальным этапом формирования ВКЛ и началом следующего, более высокого уровня, со второй половины XV в. до середины XVII в. Среди многих очень важных положений привилея мы выделяем обращение к понятию справедливости. В § 10 прописано об «ограничении несправедливых повинностей, требуемых с крестьян, принадлежащих частным лицам» (серебщина, доставка камней, бревен и дерева, сенокошение и др.). В то же время подчеркивалась «непорушимость обязанностей стародавних поборов: ..., ремонта мостов и т.д.» [2, с. 203].

Второе положение привилея, оказавшее, на наш взгляд, важное влияние на дальнейшее социокультурное развитие белорусского общества – разрешение представителям привилегированных кругов «выехать с наших земель... для лепшого шчасця на бытия...» [2, с. 231]. Тем самым было положено начало знакомству с европейской культурой, проникновению на

белорусские земли идей Возрождения. Только в Пражском университете на рубеже XV–XVI вв. училось более 30 выходцев из ВКЛ.

Появляются новые тенденции и в народной культуре. Как упоминалось выше, это жанр исторических песен. Показательно, что они посвящены борьбе с внешними врагами – немецкими рыцарями, татарами, но нет произведений, которые бы рассматривали Литву летописную как врагов. Это очень важное доказательство толерантного отношения белорусского населения к зарождению элиты другого этноса.

Культура городских сословий формировалась постепенно и была тесно связана с экономической жизнью. В XIV–XV вв. главным принципом торговой политики являлась стабильная справедливая цена, потому что продавать дороже считалось аморальным, но в отличие от него в следующий период прибыль признавалась как награда за работу и риск.

Если же рассматривать формы культуры, то, безусловно, не только их бытие, но и содержание также подвергалось процессам социодинамики. Особенно это касается религии. До XIII ст. сформировалась структура и определилась сфера деятельности православной церкви как единственной церковной организации во главе с Киевским митрополитом. Она поддерживала все социокультурные процессы, происходящие в складывающемся средневековом государстве, что соответствовало интересам великих князей – язычников. Отражением их заинтересованности в существовании православной церкви являются настоятельные попытки великого князя Ольгерда по возрождению кафедры в Киеве, после отъезда в 1299 г. митрополита во Владимир.

Православная церковь должна была идеологически обосновать систему власти в ВКЛ, притягивать великих князей к сотрудничеству с церковью и др., но достичь этой цели не удалось. Во-первых, назначаемые в ВКЛ митрополиты были или греками, или болгарами и с местными условиями были мало знакомы и не стремились глубоко вникать в ситуацию; во-вторых, весь XIV ст. практически прошел в противостоянии позиций Константинопольского патриарха и великих князей литовских, которые в понимании церковных иерархов оставались язычниками. К этому конфликту присоединились московские митрополиты, сумевшие наладить связи с Константинополем. В ВКЛ в 1470-х годах была организована Литовская православная митрополия с местными иерархами.

Важнейшим фактором, ограничившим влияние православной церкви с конца XIV в., стало быстрое распространение католичества, пользующегося поддержкой государства. Таким образом, очевиден регресс в социодинамике

православия уже к середине XV в. В то же время продолжали еще действовать приходские церкви, хотя их точное количество установить невозможно из-за отсутствия документов. Косвенно можно признать, исходя из данных XVI в., что действовали сотни церквей, только в крупных городах около 150. Более точная цифра имеется в отношении православных монастырей, которых было основано, начиная с XIV столетия, около 40. Многие из магнатских родов в XV в. оставались православными, к примеру, Олельковичи, Острожские, Сангушки и др. Православный клир продолжал богослужение в традиционном византийско-старославянском стиле, используя соответствующую литературу, в ней находилось место обращения к правде (справедливости), статус которой как морально-нравственного регулятора, безусловно, не изменился.

Динамике оказалась подверженной и языковая форма культуры. В XIII – начале XIV в. на белорусской части ВКЛ единственным средством коммуникации оставался древнерусский язык, им же пользовались в административной и юридической сферах. Но, как считает И. Климов, под влиянием особенностей разговорного языка писарей, которых набирали в великокняжескую канцелярию, в основном из окрестностей столицы, древнерусский язык постепенно вбирал новые черты, которые и сформировали древнебелорусский язык с его лингвистическими особенностями. Он стал официальным языком ВКЛ в середине XIV в. при великом князе Ольгерде. В то же время в ВКЛ существовал даже не билингвизм, а полилингвизм, т.к. религиозная литература издавалась на старославянском (староболгарском) языке, некоторые указы великого князя писались на латыни (они назывались привилеями), в контактах с другими государствами использовались также латынь, немецкий и польский языки. Очевидно, что подобные языковые процессы требовали значительного количества образованных людей.

На старобелорусском языке заключались торговые и политические соглашения, различного рода грамоты и т.д. С XV в. стали появляться летописи на старобелорусском языке, которые отличались от произведений летописания X–XII вв., т.к. в них не соблюдался хронологический принцип, зато присутствовало освещение конкретных событий и их участников, к примеру, в «Летописец великих князей литовских», Белорусско-литовская летопись и т.д.

Заключение. Таким образом, социодинамика развития белорусских земель с середины XIII и до середины XV в. была необычайно динамичной и насыщенной. Если в начале

периода стали проявляться первые шаги по консолидации этносов, проживающих многие десятилетия в непосредственной близости и участвующих в создании единого государства, то к концу периода на европейской карте приняли конкретные очертания границы нового государства – Великого Княжества Литовского, со своей династией и соответствующими атрибутами. На протяжении двух столетий происходит формирование общественно-политического устройства, появляется военное сословие (шляхта) и устанавливаются начала его корпоративной этики; зарождается пока еще немногочисленное городское (мещанское) сословие с характерными для него этическими принципами; подвергаются бесконечному пересмотру права крестьянского населения, носителей традиционной культуры.

Данные изменения оказали влияние на начало формирования этнического единства белорусской части ВКЛ. Его маркером выступила положительная языковая ситуация, т.е. оформление старобелорусского языка как государственного и литературного. Важное влияние, в том числе и негативное, на этот процесс оказала неординарная религиозная ситуация.

Так как главной составляющей любой культуры являются ее ценности и одна из вечных – это справедливость, ее статус в процессе социодинамики кардинально измениться не мог. Достижение справедливости (правды) по-прежнему оставалось идеалом, т.к. люди становились образованнее, интеллектуальнее и стремление к справедливости/правде становилось целью не только массы неграмотного крестьянства, но и формирующегося привилегированного слоя и будущего третьего сословия.

Социодинамика отразилась и в системе ценностей. Формирование новых сословий, белорусского языка, конфессиональная ситуация явились «тиглем» для преобразования статуса справедливости. Христианская традиция понимания правды как исходящей от Божественного начала, морально-нравственного начала, действительного, настоящего, трансформировалась через формы равенства, правового принципа в принцип устройства общества. Этот процесс отразился на появлении в белорусском языке и использовании на государственном уровне «справедливости».

ЛИТЕРАТУРА

1. Насевіч, В.Л. Пачаткі Вялікага княства Літоўскага. Падзеі і асобы / В.Л. Насевіч. – Мінск: Полымя, 1993. – 160 с.: іл.
2. Вішнеўскі, А.Ф. Гісторыя дзяржавы і права Беларусі ў дакументах і матэрыялах / А.Ф. Вішнеўскі, Я.А. Юхо. – Мінск, 1998. – 320 с.

Поступила в редакцию 25.01.2021

**ДОМ ЕСТЬ ЯЗЫК ЖИТИЯ ПРИ ПРОСЕЛКЕ
ПОЭТИЧЕСКИХ ВОПРОШАНИЙ.
ПОСЛЕ 120-й ГОДОВЩИНЫ КОНЧИНЫ
СТРАДАНИЙ Ф. НИЦШЕ,
К 220-ЛЕТИЮ ПОСЛЕДНЕЙ ВЕСНЫ НОВАЛИСА
И 45-ЛЕТИЮ ВЕСНЫ ИСХОДА М. ХАЙДЕГГЕРА**

Морозов И.В.

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

Социокультурные пертурбации последнего столетия закономерно вызвали обстоятельную философско-культурологическую рефлексию, поскольку выявились весьма неблагоприятные последствия для отдельной личности, культуры в целом. В определение их истоков и существа выдающийся вклад внесен зачинателями «философии жизни» (Ф. Ницше) мощной волны экзистенциализма, феноменологии М. Хайдеггера. Его учение о Бытии, особенно о роли и значении языка, названного «Домом Бытия», поныне имеет непреходящее значение, подвигая углубленное изучение культуры и искусства. Посредством принятия этих реалий в качестве предмета исследования определилась цель настоящей статьи – нахождение новых аспектов, трактовок прославленного учения методами аналитической и компаративной герменевтики. При этом предпринята попытка его развития через введение в исследовательский дискурс понятие «Житие». В результате раскрывается эволюционная преемственность воззрений Ф. Ницше и М. Хайдеггера в рассмотрении феноменов культурогенеза, характеризуются образы Дома, Проселка как лингво-архетипические, устанавливается их совместное участие в жизни языка, речи, в плодотворности понимания мыслей и текстов в качестве метаэкзистенциалов.

Ключевые слова: М. Хайдеггер, Ф. Ницше, бытие, житие, культура, экзистенциал, язык, речь, вещь, архетип, дом, проселок.

(Искусство и культура. – 2021. – № 2(42). – С. 72–79)

**HOME IS THE LANGUAGE OF LIFE
AT THE LANE OF POETIC QUESTIONING
FOLLOWING THE 120TH ANNIVERSARY
OF THE END F. NIETZSCHE'S SUFFERINGS,
TO THE 220TH ANNIVERSARY OF NOVALIS'S
LAST SPRING AND THE 45TH ANNIVERSARY
OF THE SPRING OF M. HEIDEGGER'S
PASSING AWAY**

Morozov I.V.

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

Social and cultural perturbations of the last century naturally resulted in substantial philosophic and cultural reflexion since rather unfavorable consequences for the individual and culture on the whole manifested themselves. In finding out their sources and essence an outstanding contribution was made by the founders of the philosophy of life (F. Nietzsche), of the powerful wave of existentialism, phenomenology (M. Heidegger). His study of Being, especially of the role and the meaning

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

of the language, which was called Home of Being, is still of great significance, thus contributing to profound studies of culture and art. Accepting these realia as the research object we identified the purpose of the article which is finding out new aspects and interpretations of the outstanding teaching by means of the methods of analytical and comparative hermeneutics. An attempt is made to develop the teaching by introducing the notions of Life into the research discourse. As a result, evolutionary continuity of F. Nietzsche's and Heidegger's ideas is revealed in the study of the phenomena of cultural genesis; the images of Home and Lane as linguistic archetypes are characterized; their joint participation in the life of the language, speech, in fruitfulness of understanding thoughts and texts as metaexistentials is revealed.

Key words: M. Heidegger, F. Nietzsche, Being, Life, culture, existential, language, speech, object, archetype, home, lane.

(Art and Cultur. – 2021. – № 2(42). – P. 72–79)

...Он, изгнанный судьбой и людским варварством из родного дома, вынужденный скитаться по чужим краям, смолodu узнавший горечь отчуждения, но вопреки этому таивший в сердце жажду любви, жажду пробиться из жесткой, сковывающей его оболочки в дружественную стихию...

Гельдерлин. «Гиперион»

Отчаянная тревога за судьбу человеческого в человеке послужила появлению и становлению «философии жизни», экзистенциализма, феноменологии. Они – безусловный ответ на вызов индустриально-потребительского общества с его догматом гуманитарного безразличия к миру, с отчуждением человека от его же самости. На это О. Шпенглер среагировал «Закатом Европы», обозначившим антагонизмом Цивилизации и Культуры, приведшим к оскудению картины мира, деградации языка, или, по сути, бытия человеческого. Потому как «лучший способ отобразить крушение общества в кризисную эпоху – это наблюдать за изменениями языка...» [1]. Признание сего факта не могло не вызвать обильные волны тревожных вопрошаний мировоззренческого, парадигматического характера...

Истоки экзистенциального ответа. У Мартина Хайдеггера вопрошание было страстью с детства, а найденные ответы лишь понимали вопрошания на новую ступень познания Бытия. И умысел этого восхождения все более высвечивался желанием вернуть жизни ее тайну – тайну, которая на глазах нескольких поколений оказалась на грани исчезновения, словно разгаданная загадка, после чего удручает ощущение лишения сопричастности к волнующим секретам человеческого существования [2, с. 19].

Проникновение в кладезь этих секретов стало возможным с реабилитацией уважения к языку. Поскольку всякое понимание, осмысленная ориентация в пространственно-временном континууме, согласно А. Шлейермахеру, должны браться из языка [3]. Так что без языка невозможны ни жизнь, ни сознание, ни мышление, ни чувства – осуществление самого

человека-миротворца. Отсюда красноречивое откровение: «Язык есть дом бытия» [4, с. 192].

Бытие – этот феномен стал для мыслителя сутью его мыслительно-поэтического существования себя-в-мире. Посему-то Бытие, *Dasein*, им трактуется не как сумма-собрание отдельных, «не как бытие-вообще» – но свое собственное [5, с. 53].

«Самым чудесным и вечным феноменом является наше собственное бытие. Величайшей тайной для человека является он сам» (Новалис).

Уникальное Бытие человеческое Хайдеггер называл экзистенцией (от лат. *exsistentia* – «существование»), которая тем не менее является не в нигилизме отшельничества, но в фактической жизни, посредством бытия-в-мире, в ситуативности «раскрытия в мире». Тогда-то и дают о себе знать «бытийные черты» – экзистенциалы, которые «надо четко отделять от бытийных определений», именуемых *категориями* [4, с. 5]. Ведь эти, до конца неизъяснимые черты-смыслы врожденные, сродни «априорному знанию» И. Канта, – архетипичны. И только обладая подобным уникально-универсальным качеством, «бытийные черты» способны и призваны выказать, предъявить чувству-пониманию все, на что мощны они. А способны они на многое. «Тот, кто говорит архетипами, глаголет как бы тысячей голосов... он подымает изображаемое им из мира единокрatного и преходящего в сферу вечного; притом и свою личную судьбу он возвышает до всечеловеческой судьбы...» [6, с. 40]. По заслугам, значит, соответствующие эпитеты-синонимы архетипов: «коллективный осадок исторического прошлого», «коллективное бессознательное», и что особенно важно – «моменты самой жизни», «типичный способ понимания»...

Таки у Хайдеггера «бытийные черты» – априорные, конститутивные характеристики конкретного существования человека, среди которых выделяются: бытие-в-мире (*In-der-Welt-Sein*), бытие-с-другими (*Mit-Sein*), открытость (*Offenheit*), расположенность (*Befindlichkeit*), понимание (*Verstehen*), речь (*Rade*).

Речь при этом преподносится вполне традиционно – предполагает произнесение членораздельных звуков, будь то в совершении говорения или временном не совершении – в молчании, или при неспособности к тому – в немоте. И она отождествляется с языком, ибо «язык – это “язык”, исходящее из уст». «Язык не может реализовать себя иначе, чем через говорящего языком человека» [4, с. 260].

Закономерный парадокс языка-речи.

Откуда тогда столь, казалось бы, странная метафора, наложенная на язык, ведь «в отличие от обычного дома, язык не воспринимается в самой его сути»? Потому как «язык – это не только совокупность лексики и грамматики, это живая речь», преисполненная богатством интонаций, вариациями и звука-тишины [7]. А дом как достояние зодчества зримо-осязаемое строение никак не заставить за голошением, не заподозрить в вербальном смысле-воле-изъявлением...

Не является ли это противоречие должным, насущным, страдательным?..

...Мир детства Мартина Хайдеггера – это маленький покосившийся дом причетника на Церковной площади патриархального католического городка Мескирх. Здесь и тогда отроку завещалось идти по стопам отца и быть-остаться католическим священником, обитая среди молитв и исповеданий, гласно-негласных нравоучений и наставлений из кроткой доверчивости изрекаемого Слова...

Не отходя от дома, где «глаза и руки матери были всему границей и пределом», можно было лицезреть вид на старинный замок. А от него – на поля, отороченные проселком, умиротворенным своим извечным странствием по родной близости, вторением натуре местных жителей – алеманам и швабам – с гармоничным сочетанием медлительности, практичности, рассудительности и жизнерадостности, открытости, мечтательности.

Незадолго до переезда в Марбург Хайдеггер приобрел в Тодтнауберге небольшой участок земли, на котором построил весьма скромную «хижину», и так нашел-доверился второй дом, благоденствующий возможностью уединения, бегства-затаивания от взбалмошного мирского преследования. По времени-сроку «хижина» стала «роддомом» достойного детища – «Бытия и времени».

Узкий круг студентов-адептов «тайного короля философии» допускался в «хижину». Тогда ее, нарочито тесную, как мог, выручал скромный двор. На праздник солнцестояния в долину скатывали огненные колеса, и Хайдеггер напутствовал их крепким словом. Иногда на лугу выше хижины разжигали

огромный костер и молодой профессор, заповедный католик погружал всех в речь, словно жрец-шаман при капище, зачастую отсылая разговор к своим любимым грекам-язычникам, к языку человеколюбивой мудрости... [2].

Поэтому-то так болезненно были в итоге восприняты подавляюще-агрессивные зазывы пылких демагогов, неистовых трибунов, речевателей-глашатаев, наставляющих на единственно правильное магистральное направление в якобы благодатно-светлое будущее с культом машин-автобанов. Явно высвечивались пророческие предупреждения об «унизительном действии машин» (Ф. Ницше):

«Машина безлична; она отнимает у предмета труда его гордость, его индивидуальные достоинства и недостатки... и таким образом как бы лишает его немножко человечности». Прежде, всякая вещь «служила отличием для людей, домашняя утварь и одежда были, таким образом, символом взаимной оценки и личных отношений; тогда как в настоящее время мы, по-видимому, живем в анонимном и безличном рабстве» [8, с. 69].

В итоге – максимально радикальное заключение: «Бог убит!.. И мы его убили!» [9, с. 61]. Это преступление против человечности, провоцирующее равнодушную отчужденность, духовную немощь и потому не имеющее срока давности. «Убивать – этим подразумевается здесь устранение людьми сущего сам по себе сверхчувственного мира» [10, с. 171].

Отклик этому чувству-убеждению Хайдеггер находит в поэтике Гельдерлина, дабы понять сущность «божественного», уже не присутствующего в современной ему жизни-языке и той «политике», которая возвышается над делами повседневности. В многолетнем страждущем вопрошании к такому Бытию «заброшенности» неминуемо открытие: «Все временные и пространственные дали сжимаются... Человек преодолевает длиннейшие дистанции за кратчайшее время... Но спешное устранение всех расстояний не приносит с собой никакой близости; ибо близость заключается не в уменьшении отдаленности». Обнаруживается, казалось бы, парадоксальное: «из-за устранения больших расстояний все встает в одинаковой дали и одинаковой близи». В итоге устраивается «единообразие, где все ни близко, ни далеко, словно лишилось дистанции». При этом близость феноменальна, ибо ее «невозможно непосредственно обнаружить». И только посредством ее возвещения она становится фактической и постигаемой. Поэтому «близко к нам то, что мы обычно называем вещами» [4, с. 316].

И дабы развить эту мысль до должной увещательности, Хайдеггер не находит ничего более близкого из вещающего, нежели чаша. И обнаруживает в ней гораздо большее нежели «вещь в качестве емкости», в чем мы убеждаемся всякий раз, когда наполняем чашу, выявляя ее вместительность. Ведь «вещественность емкости покоится вовсе не в материале, из которого она состоит, а во вмещающей пустоте». А она не однозначна, ибо вмещает двояким образом: приемля и содержа». «Поднести чашу – значит одарить кого-то ее содержимым... В подношении полной чаши одновременно пребывают земля и небо, божества и смертные» [4, с. 320].

Вот только при «научном рассмотрении» наполнение чаши означает смену одного наполнения на другое. Так вещь чаша делается «чем-то ничтожным, не допуская вещи самой по себе существовать в качестве определяющей действительности» [4, с. 319]. Научное знание невольно приговаривается как «убийца» слова-языка: оно «уничтожило вещи как таковые... Вещественность вещи остается потаенной, забытой. Существо вещи никогда не дает о себе знать, т.е. ему не дают слова». И это притом, что замысловатой игре мира «само веществование ладно, и всякая присутствующая вещь легка, неприметно льнет к своему существу. Ладна вещь: чаша и стол, мост и плуг. Но по-своему тоже вещи – ель и пруд, ключ и холм...» [4, с. 327].

Эзистенция Дома-языка. И в этой безмерной череде вещей-вещевателей не назван Дом?! Хотя все бытийственные экзистенциалы присущи ему. Так, искони Дом выдает то, что человек укоренился в Бытии, и гордо вещает о том, как о событии бытия-в-мире (In-der-Welt-Sein), бытия-с-другими (Mit-Sein), не смешиваясь и сохраняя свою уникальную вещевательность.

Дом – «глас вопиющего в пустыне», в безмолвии «ничейного» пространства и немого времени. Он – первая веха распростираения мира людей, изначальная аура Бытия, где «я» впервые о-веществляется с «мы» и дает произрастание семье, роду, фамилии, человечеству...

Отсюда «открытость» (Offenheit) Дома как привечение миру и пониманию. Ее экзистенциальный смысл выражен в трех основных экзистенциалах: «расположенность», «понимание», «речь» [11, с. 69–74].

«Расположенность» (Befindlichkeit) Дома – обязательность *находимости* (die Befindlichkeit), пребывания в *определенной* фактической небессмысленной, следовательно, понимаемой и доступной артикуляции ситуации [11, с. 52–54].

Правда, для выражения всего ситуативно-вещательного содержания Дома априори не хватает не хватает слов. Поскольку Дом одновременно про-воз-глашает при-бытие и у-бытие, вы-бытие и за-бытие, не-бытие и со-бытие... И несравненно богаче в выражениях, нежели чаша бытийствует приемля и содержа, отпуская и сохраняя, провожая и ожидая, надеясь и отчаиваясь, любя и веруя...

В этом и есть феноменальная языковая предрасположенность Дома к неуловимой вибрации воображения и душевных фибр. «Если мы принимаем развитие языка как факт, то нетрудно будет сказать, что человеческие души – это дар языка человечеству» [12, с. 370].

Вещающее строение Дома есть источник и плод настроения его творца-обитателя, для которого находимость Дома означает сущностно большее, нежели определенность пространственного, топографического местоположения. Она отмечается на виртуально-ментальных, образно-символических картах, недоступных близорукой «прозе бытия».

Но есть поэзия, что мыслит – это истинная топология у Бытия.

И топология подскажет Бытию, где его истинное место¹.

Или благое место Дома, вытравивающее его у-местость не только здесь-и-сейчас, но и где-либо и когда-либо с обозначением себя на хронографических картах как существующее место-имение, как присутствие в разной степени свое-временное и со-временное.

Так Дом подвигает к вопрошанию, никогда не запирая дверь всевозможностям, просвету мысли для своего изменения согласно актуальной воле-промыслу, «бытийному пониманию», означающему, что человек «стоит в открытом проекте бытия... и испытывает такого рода понимание» [9]. Оно же ответно испытывает на способность предвидеть, промыслить, предчувствовать... Дабы принимать решение, которое однонаправлено в «затем», «потом», «тогда, когда»... – в не защемленное насущным опытом будущее. Распусканием возможностей оно отваживается на темпоральную пролонгацию, на сугубо свой «проект», не жизнеспособный без о-вещствления свободы (Freiheit), фундаментального экзистенциала.

Высвобождение будущего подвигается заботой, которая удовлетворительным образом осмысливается только в ее «экстатическом существе». В начинании, пред-полагающем некий желанный результат. Движимость озабоченностью – опережение самого себя,

¹ Здесь и далее курсивом поэзия М. Хайдеггера.

в имени чего-либо «перед собой» как предполагаемое осуществление. То есть и как оставление-сохранение «с собой» некой вещественности, и как покидание-избавление. Забота есть особая требовательность к будущему – чтобы ничто из достойного наличного существа не оказалось на обочине забытья в непристойном беспорядке... «Тогда не хлопотами ли о человеке движима эта наша требовательность к человеческому существу, эта попытка подготовить человека к требованиям бытия?» [4, с. 195].

«Уже Сократ всеми своими силами восставал против надменного презрения к человеческому ради человека и любил напоминать людям о настоящем круге их забот и попечении, вспоминая стих Гомера: важно то, и только то, говорил он, “что хорошо и что плохо у меня в доме”» [8, с. 3].

В человеке изродно бытийствует нечто наподобие инстинкта перманентного домоустройства. Мы безотчетно предаемся ему, когда возвращаемся домой после достаточно долгого отсутствия, и нас захватывает необходимость быстро и хотя бы поверхностно осмотреть его, дабы поскорее убедиться в его состоянии, в наличии приемлемого порядка, в перенесенных и возможных, изменениях, из чего мы выстраиваем свои планы на будущее. Дом вызывает к преобразующей активности, будит провидчество и воображение по зову из будущего-бытия. По требованию «подлинного бытия», которое свершается не по внешнему принуждению, но по внутреннему высвобождению. Иначе говоря, «созданием самого себя» в противостоянии спуду тотальности бытия, одичалости в «общезитии», агрессии «неподлинного бытия», дабы чувства-мысль не зашоривалась стереотипами и догматами, непрестанно обогащая самую себя жизнеутверждающим процветанием.

*Как только вещь возникнет
перед нами, и мы в сердцах
услышим мир, мысль расцветет.*

Мысль расцветает, имея пред тем осеменение, произрастание, а после созревания и увядание... Словом, всецело отдается бытийному времени и исполняется экзистенциалом судьба (Schicksal), которым живет всякий Дом, надежное хранилище и оранжерея живого языка смелой мысли.

*У мысли смелость вырастет
от приглашенья Бытия. Тогда
язык судьбы поет.*

...Наконец, экзистенциал контрольный – «речь» (Rade). (Любопытно, что на санскрите

«Рад» – расти, расцветать, а «Радра» – святой). Вещевание Дома-судьбы, понятно, не есть натуральная речь как оглашение, артикуляция. с экзистенциалами «слушание» и «молчание». Как принимать тогда: «в сердцах слышать мир»? Видимо, понимая эту уязвимость языка-речи, Хайдеггер впоследствии выходит на полноту вещевания и смысловыражения. Поэтому жизнь языка толкуется, исходя из его предназначения – обнаруживать (zeigen) себя, приводить к видимости, показывать, что исходит от старогерманского Sagan – «говорить» (sagen). В таком контексте Дом говорит «полной грудью», «в сердцах» – всей палитрой своих чувств-ощущений при слушании-молчании. Потому как всей многовещностью своего существа – скрипом крыльца, упругостью порога, тяжестью стен, подвижностью двери, жаром очага, мягкостью одра, вкусом трапезы, запахом постели, тишиной чулана, прозрачностью окна, свежестью сквозняка... Сюда же сказывается многозначительным помалкиванием пусто-полная чаша, обретая при одомашнении особое звучание-смысл, теплоту и пристойность с экзотическими винами-благоговениями и даже с предсказанным подношением цикуты... И это не может не сказаться благотворно на вещевательной жизненности чаши, которая начинает выказывать не только свою стоичную пустоту-наполненность, но и поразит многообразной способностью глаголения, шептания-вопиения: опустошаться-пустеть, наполняться-полниться, сохнуть-иссыхать, лить-изливаться... наконец, уцелевать-разбиваться...

Увещевательный язык Дома доходчив и внятен, поскольку, как и речь, бытийствует благодаря членораздельности звуков-вещей, каждая из которых имеет свое имя-нарекание. Умноженные стилем, манерой, вкусом, заботливостью, привычкой, игрой импровизаций и чудачеств домочадца, они обращают Дом в уникальный сказ, художественный факт, поэтическое (пойэсис – греч. творческое создание) откровение, не переводимое ни на какой вербальный язык.

*Не сможет ни один язык
все высказать, что мысль предполагала.*

В таком таинственном ореоле поумолчания бытие и внешне неказистого Дома обретает жизнотворную красоту, уподобляемую прекрасному и загадочному звеняще-тишайшему, зримо-осязаемому сосуду и одновременно «огню, мерцающему в сосуде» (Н. Заболоцкий)...

И слуховое молчание его только возбуждает настроенность на понимание его

мистического языка в откровенном собеседовании, ведь «только в подлинной беседе возможно настоящее молчание» [4, с. 28].

Здесь-то в полной мере и выражается глубинная языковитость молчания как умолчания, недоговоренности и предсказание, что преисполняет всякую символику. И Дом как истый актер умеет держать паузу, заставляя верить, что грядет новый поворот его реально-символической судьбы. И тем возвышает таинство до-после первого крика и последнего вдоха. И все это – благодаря неподдельной поэтике Дома как образа изначального мышления, «Dichtung», поэзии как таковой и творчества вообще. «В жилище языка обитает человек. Мыслители и поэты – хранители этого жилища» [4, с. 192].

«Поэт постигает природу лучше, нежели разум ученого» (Новалис).

Породнение Дома с Проселком. Отсюда еще одно наше вопрошание: почему непосредственно Дом не причислен Хайдеггером к «ладным вещам», подобно чаше, столу, плугу? Они же существуют при Доме, «родные», объединенные в нем-им в качестве сказа, ибо он «способ события, его мелодия» [4].

Впрочем, ее уже было не слышно в какофонии мегаполисов. Видимо, и цунами индустриального, нарочито косноязычного домостроения-урбанистики тревожили, как и всякую мыслящую чувственную натуру, заставляя искать спасения от полного ничто-жения многоголосой «мирности мира».

*Кричат вороны,
И спешно к городу летят.
Зима на троне,
И Родина зовет назад*

.....

А где нет Родины – там ад

Ф. Ницше

...Последняя запись Хайдеггера в родном Доме все про то же: «...необходимо вдумчивое размышление о том, может ли еще – и если да, то как – в эпоху технизированной однообразной всемирной цивилизации существовать родина» [2, с. 568].

Эта забота ставит перед-вопрошание: «Когда и каким образом придут вещи как вещи?». И оно же выводит на путь возвращения к утраченному истоку. Дому. На единственно-возможный путь – Проселок, неизменный сородич Дома. Не подменное достояние Проселка – способность-призвание одаривать речью-вещеванием «мост... ель и пруд, ключ и холм...». «Все, что обитает вокруг проселка, он собирает в свои закрома, уделяя

всякому идущему положенное ему»². Словно, заботливый домочадец находит вещам-пожиткам свое место-имя и предназначение.

Зов Проселка утешительный и «отчетливо внятен». «Говорит ли то душа? Или мир? Или Бог?» Но если прислушаться, вдумчиво воображая, то все в-месте – на Проселке, который не ставит, но ведет – за-ставляет, вы-ставляет, на-ставляет, подобно мудрому и немного-словному гуру, на путь понимания. Этот неподвластный уразумению феномен подвигает мифологизацию, обожествление чудотворного говорения-вещевания. «Бог заставляя нас говорить... Он есть сила, которая в нужное время заставляя нас говорить и слушать...» [13, с. 204]. Исключительно жизненная сила, не имеющая трагических разрывов в культуре языка, обращенной к истине, морали, красоте. Ведь в отличие от «скудоумия животных» (Хайдеггер) человек богатоумием строит свой Дом-мир, согласно хрестоматийному утверждению К. Маркса «еще и по законам красоты». Правда, неведом их свод, но суть априори сводится к исканиям-проявлениям творческой жизни в ауре возвышенного над суетой-сует.

«Кто не живет в возвышенном, как дома, тот воспринимает возвышенное как нечто жуткое и фальшивое» (Ф. Ницше).

От Бытия к Житию. Проселок движим именно таковой силой, метафизически обговаривая «землю и небо, божества и смертных» вокруг – в Доме, «жилище самого человека», месте, где «обитает истина бытия». А оно исполняется наиболее сокровенным для человека, душевно-духовным восхождением жизни-жизненности не к бытию-экзистенции, но к Житию, только и способному алкать свободу, творить судьбу, провозглашая свою жизнь святостью и неизбывной тайной. В этой домовитой среде человек уже отнюдь не секуляризованный жилец, постоялец-съемщик, но путник из вольера проживания на вольность переживания, по ниве «культуро-жизни» в духовную ойкумену культуры. Собственно о ней, находящейся по одну сторону с добро-злом, так отчаянно, до буквально-фигурального умопомрачения увещевал мыслитель-лирик:

«Все переживания светились, иначе, ибо некое Божество просвечивало из них. Мы заново окрасили вещи, мы непрестанно малюем их – но куда нам все еще до красочного великолепия того старого мастера! – я разумею древнее человечество» [14, с. 604].

То же разумение преисполняет Проселок, высветляя смысл его жданно-нежданых изворотов-инверсий.

² Здесь и далее жирным слова и фразы из «Проселка» М. Хайдеггера.

«От распятия, стоящего в поле, она сворачивает к лесу». От культа мученичества и вытравливания права на ересь (древнегреч. выбор, направление). Ибо искони *«настоятельный зов проселка пробуждает в людях вольнолюбие – оно чтит просторы...»*, которые открываются исключительно в житии-вопрошании. Вопросание – естество человека, его самоценность. «Человек обязан вопрошать, это принадлежит к его существу» [15, с. 6]. К существу, которое вопрошает навстречу высвобождению.

«Самый болезненный и мучительный вопрос, исходящий из глубины сердца: где мне почувствовать себя дома?» (А. Камю).

Где найти подходящее, достойное слово, ладный язык, которым исполняется наше Житие как путь-странствие? Поэтому мы предпочитаем доподлинное изъяснение, не на языке, который есть-существуют, но на живом-житейском языке. Для этого всякий раз заново бесстрашно открываем двери-ставни Дома. «Человек должен, прежде чем говорить, снова открыться для требования бытия с риском того, что ему мало или редко что удастся говорить в ответ на это требование. Только так слову снова будет подарена драгоценность его существа, а человеку – кров для обитания в истине бытия». Посему забота Проселком возвращает к житейской ДОМинанте. «На что же еще направлена «забота», как не на возвращение человека его существу?» [4, с. 195].

*Куда же мы идем?
Всякий путь ведет домой.
(Новалис)*

Дабы одарить вселением – умиротворением и уверенностью.

«Я в своем доме и мне точно известны все его ходы и направления» (Ф. Кафка «Нора»).

Всей своей житейской мудростью Проселок проникновенно возвещает об отказе, что не отнимает, но одаривает *«неисчерпаемой силой простоты»* и тем *«поселяет в длинной цепи истока»*. Подвигает свернуть с наторенных и заасфальтированных магистралей к естеству Жития, к его вопрошающему достоинству. «Странствие по пути к достойному вопрошанию – не авантюра, а возвращение домой» [16, с. 15]. Под его сени-кров к наслаждению от-кровением неисчерпаемой поэтической тайны.

«Поэзия – явление сугубо индивидуальное, и поэтому ее невозможно ни описать, ни дать ей определение» (Новалис).

Посему Проселок и *«сворачивает к лесу»*. По «неведомым дорожкам», по следам «невиданных» существ, к мифическим чудесам

«избушек на курьих ножках» – к облюбованной сказаниям-сказкам «Хижине» – к прародине мысли-поэзии.

К ней вожденно и отправилась бездомная человеческая первопара, которую Творец осторожно заставлял говорить, но выучил лишь называть-нарекать «всякую душу живую», что он «образовал из земли». Адам-Ева сами стали «как боги», благодаря действительному вопрошанию под приснопамятным Древом. Так и покинули без оторопи, но поторапливаясь, молчаливый, скучно-немой Эдем, направляясь прямым по языковой целине творить свой собственный мир, оживляя его жилищами-тропами, образами-символами, поэзией-любовью.

*Глухими тропами, среди густой травы,
Уйду бродить я голубыми вечерами;*

.....
*Мне бесконечная любовь наполнит грудь.
Но буду я молчать и все слова забуду.
Я, как цыган, уйду – все дальше, дальше в путь!
И словно с женщиной, с Природой счастлив буду.*

А. Рембо. «Предчувствие»

«Верных показателей культуры так мало, что человек должен радоваться, если он имеет хоть один несомненный признак, которым может руководствоваться в домашнем обиходе и при культивировании своего сада» [8, с. 44].

Итоговое свидетельство Жития. ...Итак, язык охватывает не только то *«пространство, внутри которого человек способен соответствовать бытию и его требованиям»*, но и время, внутри которого человек исполняется Житием, по зову его и чувствуя-ведая про то.

Дом с пожизненно сращенным Проселком вбирают всю экзистенциально-феноменальную событийность, привнося в мир достойное, внятное про-воз-глашение. Языком синергетики, органично вживляя друг в друга бытиестановление, существование-осуществление, наполнение – исполнение... В грамматике всякого словесно-понятийного языка эта изродная сращенность выражена сопутствием существительного-глагола. Поэтому есть основание назвать подобный фундаментальный «тандем» метаэкзистенциалом.

Тогда Бытие-Время и есть подлинное Житие. И как достояние отдельного человека-в-мире, и как его жизнеописание. Ибо только оно возвышает существование здесь-и-сейчас, и растворяется в священной, неизбывно-бессмертной тайне везде-и-всегда... Поскольку «вещи как вещи» не приходят без «бодрствования смертных», без вовлечения «объясняющей мысли в памятную мысль».

*Старейшие идут за нами
в наших мыслях, но первыми
их встретим на пути.
Вот почему мысль держится
за прошлое и память.*

«Светлая радость ведения цветет в воздухе проселка» потому, что искони придомашненный Проселок освобождает от угрозы «опредмечивания», отчуждения, одиночества, оторванности от божественной духовности. При нем фатально не обесцвечивается, не замолкает, не тонет в конечности, «забвении бытия» «жизненный мир» (*Lebenswelt*), который для Э. Гуссерля, учителя Хайдеггера, есть мир всех его и предстает не просто как здесь-сущий, но как горизонт именно моего бытия, моего исполнения-осуществления. Это, по сути, «горизонт всех горизонтов», конкретный мир, реальность, которая нас окружает и пространственно включает в себя.

Житие же – горизонт всевременных горизонтов, ибо осуществляется не только в «стенах» Дома, что и обеспечивает его уникальность и, следовательно, неслучайность.

Если жизнь не имеет заранее данного, открытого смысла, Житие преисполнено им, правда, неизменно покрытым вуалью «человеческой, слишком человеческой» (Ф. Ницше), божественной тайны, не обремененной скудоумной видимостью-очевидностью.

Неистошима «светлая радость ведения», навеваемая Проселком, – только с ним неведом страх смерти-конечности. В его безначальноконечности, убегающей за горизонт ведения, смерть не противопоставляется бытию в качестве небытия. Но принимается освященным Житием его присущностью как сугубо личностно-интимное событие, как подлинное «бытие перед лицом смерти». Он источает надежду возвращения к сугубо своему истоку – к житию-бытию Дома, хранящего на своем пороге и последний вздох-шаг, и первый шаг-крик...

И чтобы не заблудиться на этом возобновляющем приходе, сразу за распытьем, близ опушки леса Проселок «привечает высокий дуб, под которым стоит грубо сколоченная скамья».

*...В пути скитаний длинном,
Случайный гость чужой семьи,
Забрел он в сад. В саду пустынном,
На ветхом мраморе скамьи –
Лежала книга. Златом схвачен
Полуистлевший переплет.
Раскрыл: душе глагол прозрачен,
И нов божественный полет.*

(Новалис)

«Глагол прозрачный», проникающий в душу, присущ разве что книге изречений Жития, как «благая весть», евангелие, что Творец не мертв, но ранен-приболел излечимо...

«С годами дуб... все чаще уводит к воспоминаниям детских игр и первых попыток выбора», словно некогда-давеча ветхозаветное Древо Жизни-Познания, или, одним словом, Жития... На его просторах творяне, мыслители-поэты строят свой Дом, к которому не нарастает житейская тропа.

...Как и Фридрих Ницше, упокоенный рядом с родными, Мартин Хайдеггер кротко приклонил свое Житие у родного Дома-истока, будучи, по завещанию, похороненным между отцом и матерью. Возле, пред-за воротами вещего Проселка, в проеме Культуры с прямой речью оглашений, писаний, искусств – во всех интонациях и умолчаниях воли к жизни-власти вопрошаний, возвышающих Тайну.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гадамер, Г.-Г. Язык и понимание / Г.-Г. Гадамер // Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С. 43–60.
2. Сафрански, Р. Хайдеггер: германский мастер и его время / Р. Сафрански; пер. с нем. Т.А. Баскаковой при участии В.А. Брун-Цехового; вступ. ст. В.В. Бибикина. – 2-е изд. – М.: Молодая гвардия, 2005. – 614 с.
3. Шлейермахер, Ф. Герменевтика / Ф. Шлейермахер; пер. с нем. А.Л. Вольского; науч. ред. Н.О. Гучинская. – СПб.: Европейский Дом, 2004. – 242 с.
4. Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – М., 1997. – 451 с.
5. Хайдеггер, М. Феноменологические интерпретации Аристотеля (экспозиция герменевтической ситуации) / М. Хайдеггер. – СПб., 2012. – 224 с.
6. Юнг, К.Г. Об отношении аналитической психологии к произведениям художественной литературы / К.Г. Юнг // Проблемы души нашего времени / К.Г. Юнг; пер. с нем. А.М. Боковой. – М.: Академический проект, 2007. – 60 с.
7. Хайдеггер, М. Язык / М. Хайдеггер. – СПб.: Эйдос, 1991. – 20 с.
8. Ницше, Ф. Странник и его тень [Электронный ресурс] / Ф. Ницше. – Режим доступа: RoyalLib.com Royallib.ru. – Дата доступа: 29.12.2020.
9. Ницше, Ф. Веселая наука / Ф. Ницше. – Харьков: Фолио, 2010. – 140 с.
10. Хайдеггер, М. Слова Ницше «Бог мертв» / М. Хайдеггер // Вопросы философии. – 1990. – № 7. – С. 143–176.
11. Ставцев, С.Н. Введение в философию Хайдеггера / С.Н. Ставцев. – СПб., 2000. – 192 с.
12. Уайтхед, А. Избранные работы по философии: пер. с англ. / А. Уайтхед. – М.: Прогресс, 1990. – 380 с.
13. Розеншток-Хюсси, О. Бог заставляет нас говорить / О. Розеншток-Хюсси. – М.: Канон, 1997. – 288 с.
14. Ницше, Ф. Соч. в двух томах / Ф. Ницше. – Т. 1. – М., 1990.
15. Корет, Э. Основы метафизики / Э. Корет. – Киев: Тандем, 1998. – 127 с.
16. Хайдеггер, М. Наука и осмысление: пер. на рус. яз. / М. Хайдеггер // Бибикин, В.В. Новая технократическая волна на Западе: сб. ст. / В.В. Бибикин. – М., 1986. – 25 с.

Поступила в редакцию 12.01.2021

НЕПРЕРЫВНАЯ ПОДГОТОВКА ПЕДАГОГИЧЕСКИХ КАДРОВ ПОСРЕДСТВОМ ФИЛИАЛОВ КАФЕДР КАК СУБЪЕКТА РЕГИОНАЛЬНОГО КЛАСТЕРА (НА ПРИМЕРЕ ВИТЕБСКОГО РЕГИОНАЛЬНОГО КЛАСТЕРА)

Беженарь Ю.П., Балашова И.Э.

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

В соответствии с Концепцией непрерывного педагогического образования Республики Беларусь на 2015–2020 гг. впервые в образовательной практике Республики Беларусь в 2015 году создан и успешно функционирует научно-инновационный кластер непрерывного педагогического образования как системообразующий элемент развития системы профессиональной подготовки, переподготовки и повышения квалификации педагогических кадров. Рынок образовательных профессиональных услуг все больше приобретает региональную направленность, так как именно регионы в наибольшей степени могут создавать высокий уровень обеспечения рынка профессиональными образовательными услугами. В статье обоснована необходимость развития региональной модели непрерывной профессиональной подготовки педагогических кадров на примере учебно-научно-инновационного кластера непрерывного педагогического образования Витебского региона посредством созданных на базе учреждений образования 40 филиалов кафедр ВГУ (из них 31 филиал на базе ВГУ имени П.М. Машерова). Представлены организационно-педагогические условия (механизмы) реализации региональной модели непрерывной профессиональной подготовки педагогических кадров Витебской области.

Ключевые слова: педагогические кадры, непрерывная профессиональная подготовка, региональная модель, подготовка педагогических кадров, учебно-научно-инновационный кластер, субъект, Витебский регион, организационно-педагогические условия, механизмы, филиалы кафедр, учреждение образования.

(Искусство и культура. – 2021. – № 2(42). – С. 80–89)

CONTINUOUS TEACHER TRAINING AT DEPARTMENT BRANCHES AS SUBJECTS OF REGIONAL CLUSTERS (THE EXAMPLE OF VITEBSK REGION CLUSTER)

Bezhenar Yu.P., Balashova I.E.

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

According to the 2015–2020 Concept of Continuous Teacher Training of the Republic of Belarus, in 2015 a scientific and innovation cluster of continuous teacher training was created for the first time in the education practice of the Republic of Belarus. It functions successfully as a system building element of the development of the system of professional training, upgrading and retraining of teachers. The education professional service market is acquiring a regional character since it is the regions that can create to a greater extent a high level market of professional education services. The article substantiates the necessity in the development of the regional model of the continuous professional training of teachers based on the example of the academic scientific and innovation cluster of the continuous teacher training of Vitebsk Region by setting up 40 VSU Department Branches (31 of which is at Vitebsk State University). Organization and pedagogical conditions (mechanisms) are presented for the implementation of the regional model of the continuous professional teacher training in Vitebsk Region.

Key words: teachers, continuous professional training, regional model, teacher training, academic scientific and innovation cluster, subject, Vitebsk Region, organization pedagogical conditions, mechanisms, department branches, education establishment.

(Art and Cultur. – 2021. – № 2(42). – P. 80–89)

Адрес для корреспонденции: e-mail: innochka_balashova@mail.ru – И.Э. Балашова

Важнейшей задачей профессиональной подготовки будущих педагогов в Республике Беларусь является переход от «массового производства» специалистов к формированию творческой, креативной, конкурентоспособной, успешной личности педагога, ориентированной на высокое качество своего труда. Решение поставленной задачи связано, прежде всего, с обеспечением непрерывности подготовки педагогических кадров, а также с созданием условий (механизмов), при которых будущий педагог в рамках единого, многоуровневого образовательного пространства может получить полный спектр возможностей профессионального развития.

В связи с этим в соответствии с Концепцией непрерывного педагогического образования Республики Беларусь на 2015–2020 гг. впервые в образовательной практике Республики Беларусь в 2015 году создан и успешно функционирует научно-инновационный кластер непрерывного педагогического образования как системообразующий элемент развития системы профессиональной подготовки, переподготовки и повышения квалификации педагогических кадров. Центром действующего кластера является Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка как ведущее в отрасли учреждение высшего образования [1].

Следует отметить, что рынок образовательных профессиональных услуг все больше приобретает региональную направленность, так как именно регионы в наибольшей степени могут создавать высокий уровень обеспечения рынка профессиональными образовательными услугами.

Анализ научной литературы показывает, что, несмотря на интерес ученых к непрерывной профессиональной педагогической подготовке кадров и достаточное количество полученных и уже представленных результатов в публикациях исследователей, методистов, в настоящее время остается слабо разработанной именно региональная система непрерывного профессионального педагогического образования, так называемая региональная модель подготовки педагогических кадров.

Цель статьи – рассмотрение региональной стратегии развития непрерывного педагогического образования (региональной модели непрерывной подготовки педагогических кадров) на примере Витебского региона.

Создание и состав регионального учебно-научно-инновационного кластера. Региональный учебно-научно-инновационный кластер непрерывного педагогического образования в Витебском регионе создан

и функционирует с 2015 года согласно плану мероприятий по реализации Концепции развития педагогического образования на 2015–2020 гг.

В 2019–2020 учебном году в его состав входили: ВГУ имени П.М. Машерова (ВГУ) – центр регионального кластера; главное управление по образованию Витебского облисполкома; государственное учреждение дополнительного образования взрослых «Витебский областной институт развития образования»; Полоцкий колледж ВГУ имени П.М. Машерова; Оршанский колледж ВГУ имени П.М. Машерова; ГУО «Средняя школа № 4 г. Витебска» (школа-лаборатория, профильный класс педагогической направленности); ГУО «Гимназия № 5 г. Витебска» (школа-лаборатория, профильный класс педагогической направленности); ГУО «Средняя школа № 45 г. Витебска» (профильный класс педагогической направленности); ГУО «Гимназия № 4 г. Витебска»; учреждения общего среднего образования, гимназии г. Витебска и Витебской области с педагогическими классами (в 2019–20 уч. году «10» класс – 27 (275 учащихся), «11» класс – 28 (219 учащихся), *40 филиалов кафедр ВГУ имени П.М. Машерова (из них на базе учреждения образования – 31).*

Субъекты регионального кластера взаимодействуют на основании заключенных договоров о взаимодействии, договоров о проведении практик, приказов о закреплении за университетом учреждений образования в качестве основных баз практики, договоров о целевой подготовке специалистов [1].

Направления регионального учебно-научно-инновационного кластера. Ведущими направлениями динамичного развития Витебского регионального кластера непрерывного педагогического образования (региональной модели подготовки педагогических кадров на примере Витебского региона) являются:

1. Формирование системы непрерывной подготовки педагогических кадров с учетом особенностей Витебского региона.

2. Обеспечение эффективной преемственности в подготовке высококвалифицированных педагогов с преодолением дефицита абитуриентов на педагогические специальности ВГУ имени П.М. Машерова и мотивированием на педагогическую профессию лучших учащихся.

3. Усиление практико-ориентированности профессиональной подготовки педагогов с использованием баз педагогических практик, имеющих опыт инновационной деятельности, а также посредством созданного на базе учреждений образования г. Витебска 31 филиала кафедр ВГУ имени П.М. Машерова.

4. Постоянное взаимодействие с заказчиками педагогических кадров г. Витебска и Витебской области (главным управлением по образованию Витебского облисполкома, отделами по образованию районных исполнительных комитетов, методическими предметными объединениями учителей г. Витебска и Витебской области) с целью обеспечения обратной связи о степени удовлетворенности выпускниками ВГУ имени П.М. Машерова.

5. Создание среды опережающего профессионального развития будущих педагогов и сокращение периода их профессиональной адаптации.

6. Выстраивание точной образовательной траектории будущих педагогов для того, чтобы выпускники учреждений образования и их родители знали, как можно двигаться от одной ступени профессионального образования к другой.

7. Решение проблем и нужд в кадровых ресурсах (педагогических работников Витебского региона).

8. Возможность интеграции по нескольким профилям и группам специальностей учреждений профессионально-технического, среднего специального и высшего образования (специальности УВО).

9. Методическое сопровождение и сотрудничество с созданными в г. Витебске и Витебской области профильными классами педагогической направленности.

10. Обобщение и распространение передового педагогического опыта учителей г. Витебска и Витебской области.

Организационно-педагогические условия регионального учебно-научно-инновационного кластера. Если опираться на собственный опыт и опыт коллег, то, на наш взгляд, в качестве основных организационно-педагогических условий (механизмов) реализации региональной модели непрерывной профессиональной подготовки педагогических кадров Витебской области посредством созданных на базе учреждений образования филиалов кафедр университета можно назвать следующие:

1. Допрофильная, профильная педагогическая подготовка учащихся и профориентационная работа, проводимая кафедрами на созданных в учреждениях образования филиалах кафедр.

2. Практико-ориентированная подготовка студентов на 1-й и 2-й ступенях высшего образования по педагогическим специальностям в университете, проводимая кафедрами на созданных филиалах кафедр на базе учреждений образования.

3. Повышение квалификации и переподготовка педагогических кадров, проводимая кафедрами на базе филиалов, а также ИПК и ПК ВГУ имени П.М. Машерова, методическое сопровождение профильных классов и классов педагогической направленности.

4. Проведение мониторинга требований к специальным знаниям, социальным, личностным качествам специалиста, складывающихся на рынке труда, для формирования целей образовательного процесса в университете.

Рассмотрим каждый из механизмов подробнее.

Первый механизм – допрофильная, профильная педагогическая подготовка учащихся и профориентационная работа, проводимая кафедрами на созданных филиалах кафедр.

В соответствии с инструктивно-методическим письмом от 10.07.19 г. Министерства образования Республики Беларусь «Об организации в 2019/2020 учебном году образовательного процесса при изучении учебных предметов и проведении факультативных занятий при реализации образовательных программ общего среднего образования» допрофильная, профильная педагогическая подготовка учащихся и профориентационная работа (включая профильные классы педагогической направленности, в 2019–2020 уч. г. функционируют профильные классы и группы педагогической направленности: 10-х – 28, 11-х – 29) проводились сотрудниками филиалов кафедр на базе учреждений образования и ВГУ имени П.М. Машерова по следующим направлениям:

1.1. Вовлечение учащихся учреждений образования г. Витебска, на базе которых созданы филиалы кафедр, в активную совместную деятельность (учебные и факультативные занятия, кружки по учебным предметам, мероприятия воспитательного характера), проводимые студентами ВГУ имени П.М. Машерова во время прохождения педагогической практики (волонтерской практики) в учреждениях образования г. Витебска по педагогическим специальностям ВГУ имени П.М. Машерова.

1.2. Реализация учащимися совместно с учителями школ и гимназий г. Витебска, студентами и преподавателями ВГУ имени П.М. Машерова совместных экспериментальных и инновационных проектов различных уровней.

Так, например, в гимназиях и школах г. Витебска совместно с кафедрами ВГУ имени П.М. Машерова осуществляется в соответствии с приказом Министерства образования Республики Беларусь от 30.07.2019 № 617 «Об экспериментальной и инновационной деятельности в учебном году» реализация

экспериментальных инновационных проектов (в 2019–2020 уч. году 28 проектов находят применение в 22 ГУО г. Витебска – филиалах кафедр университета).

Учащиеся и преподаватели школ и гимназий г. Витебска участвуют в выполнении исследований тем ГПНИ (Государственная программа научных исследований) и тем БРФФИ (Белорусский республиканский фонд фундаментальных исследований) кафедр ВГУ имени П.М. Машерова.

1.3. Организация научно-исследовательской деятельности учащихся:

1.3.1. Проведение ежегодно в ВГУ имени П.М. Машерова олимпиад для учащихся 9–11-х классов школ и гимназий г. Витебска и Витебской области по предметам ЦТ (централизованного тестирования).

Опытные преподаватели созданных филиалов кафедр ВГУ имени П.М. Машерова проводят целенаправленную подготовку учащихся к олимпиадам различных уровней.

Количество участников-школьников олимпиады для абитуриентов ВГУ имени П.М. Машерова за последние 3 года увеличилось на 300 человек.

1.3.2. Реализация на базе ВГУ имени П.М. Машерова подготовительным отделением совместно с кафедрами университета проекта Школы юных (для учащихся 5–11 классов) по направлениям:

- Школа юных криминалистов.
- Школа юных психологов.
- Школа юных биологов.
- Школа юных химиков.
- Школа юных архитекторов.
- Школа юных программистов.
- Школа юных любителей иностранных языков.
- Школа юных журналистов.
- Школа начинающих литераторов.
- Школа юных астрономов.
- Школа юных геометров.
- Школа юных историков.
- Школа юных менеджеров по туризму.
- Школа юных спортсменов.
- Школа будущих офицеров.
- Школа будущих педагогов.

Цель проекта – поиск и сопровождение учащихся, мотивированных на получение в перспективе высшего образования. В «Школах юных» работают опытные преподаватели филиалов кафедр университета.

1.3.3. Организация работы Научного общества учащихся Витебской области (НОУ) в ВГУ имени П.М. Машерова – добровольного творческого объединения учащихся учебных заведений Витебской области, которое

создано с целью активизации учебно-исследовательской и экспериментальной деятельности учащихся.

Основными структурными подразделениями НОУ являются творческие группы учащихся в школах, внешкольных учреждениях (секции, научные кружки, клубы, бюро, лаборатории, мастерские, клубы, объединения).

Преподаватели филиалов кафедр, созданных на базе учреждений, оказывают консультационную помощь педагогам-руководителям проектов учащихся по вопросам научно-исследовательской деятельности, проводят ряд мероприятий, направленных на выявление и поддержку талантливых исследователей, осуществляют совместно с учителями школ и гимназий руководство круглогодичной работой творческих групп учащихся; проводят индивидуальную работу с учащимися по подготовке проектов, семинары, научно-практические конференции, олимпиады и турниры по различным областям; организуют интеллектуальные игры по развитию познавательных интересов и творческих способностей учащихся.

1.3.4. Проведение в 2 этапа в ВГУ имени П.М. Машерова ежегодного конкурса работ исследовательского характера (конференция) (в рамках НОУ) для учащихся 9–11 классов учреждений образования Витебской области «Эврика» – образовательного мероприятия, обобщающего и подводящего итоги исследовательской деятельности учащихся, проводимой в течение учебного года по учебным предметам.

Цели и задачи конференции заключаются в:

- развитию у учащихся интереса к исследовательской деятельности и научной работе;
- содействие более широкому и глубокому ознакомлению учащихся с современными научными достижениями;
- обучение учащихся основам техники представления и презентации собственных результатов и проектов;
- создание для молодых исследователей среды научного общения, содействие обмену опытом и самореализации молодежи в научной сфере;
- выявление учащихся со склонностью к научной деятельности для оказания содействия в осознанном выборе профессии;
- развитие и координация кружковой деятельности и массовой работы по различным научным направлениям в учреждениях образования.

Учредителями и организаторами конференции являются главное управление по образованию Витебского областного исполнительного комитета, учреждение образования

«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова», Государственное учреждение дополнительного образования взрослых «Витебский областной институт развития образования».

«Эврика» проводится по следующим тематическим секциям (учебным предметам): «Математика», «Информатика», «Физика», «Астрономия», «Биология», «Экология», «Химия», «География», «История», «Обществоведение», «Русский язык», «Русская литература», «Беларуская мова», «Беларуская літаратура», «Английский язык», «Немецкий язык», «Французский язык», «Испанский язык», «Китайский язык».

Организация и проведение конференции осуществляется организационным комитетом, который создается по приказу ректора ВГУ имени П.М. Машерова из числа профессорско-преподавательского состава университета, сотрудников областного института развития образования, педагогов Витебской области.

Преподаватели филиалов кафедр университета ВГУ имени П.М. Машерова совместно с учителями школ и гимназий г. Витебска и Витебской области выступают руководителями работ учащихся научно-исследовательского характера, а также оказывают консультационную помощь педагогам-руководителям исследовательских работ учащихся школ и гимназий г. Витебска.

1.3.5. Организация работы научно-практических кружков, центров при кафедрах факультетов ВГУ имени П.М. Машерова с целью вовлечения учащихся школ и гимназий в научно-исследовательскую деятельность:

– организация на базе факультета математики и информационных технологий (ФМИИТ) работы ИТ-академии «Мир будущего» по секциям: «Математика», «Информатика и программирование», «Физика и робототехника по направлениям:

1. Математика (5–9 классы).
2. Подготовка к ЦТ по математике (9–11 классы).
3. Scratch-программирование (5–6 классы).
4. Java (8–11 классы).
5. Компьютерная графика и веб-дизайн (6–10 классы).
6. Web-программирование (7–10 классы).
7. Алгоритмизация и программирование (8–10 классы).
8. Физика и робототехника (2–11 классы).
9. Подготовка к ЦТ по физике (9–11 классы).

В работе, организованной на базе ФМИИТ ИТ-академии «Мир будущего», принимали активное участие сотрудники, преподаватели филиалов кафедр ФМИИТ;

– организация на базе художественно-графического факультета (ХГФ) работы АРТ-академии «Квадрат» – образовательного пространства, которое реализует дополнительные общеразвивающие и предпрофессиональные программы в области искусств по направлениям:

1. Студия детского творчества для младших школьников.
2. Студия изобразительного искусства для учащихся 5–9 классов.

3. Студия изобразительного искусства (подготовительное отделение для учащихся 10–11 классов).

4. Студия архитектуры и дизайна для учащихся 7–11 классов;

– проведение на базе биологического факультета (БФ) Менделеевских сред (по аналогии со встречами, которые устраивал в своей квартире Д.И. Менделеев) с приглашением студентов и преподавателей БФ и др. факультетов ВГУ имени П.М. Машерова, учащихся и преподавателей учреждений образования г. Витебска и Витебской области.

1.4. Организация работы по открытию в учреждениях общего среднего образования педагогических классов, созданию банка данных функционирования «педагогических классов», обеспечение его ежегодного обновления, методическое сопровождение педагогических классов (проведение семинаров, круглых столов по вопросам функционирования педагогических классов).

В рамках данного направления совместно с главным управлением по образованию Витебского облисполкома создан банк данных функционирования «педагогических классов» в учреждениях общего среднего образования Витебской области.

В 2019–2020 учебном году в Витебской области в 28 учреждениях образования функционируют профильные классы и группы педагогической направленности: 10-х – 39, 11-х – 44.

Преподаватели кафедр ВГУ имени П.М. Машерова осуществляют сотрудничество с профильными классами педагогической направленности, созданными в г. Витебске и Витебской области. В г. Витебске функционируют 4 профильных класса педагогической направленности (ГУО «СШ № 4 г. Витебска» (школа-лаборатория), ГУО «Гимназия № 4 г. Витебска», ГУО «Гимназия № 5 г. Витебска (школа-лаборатория)», ГУО «СШ № 45 г. Витебска», на базе которых созданы филиалы кафедр университета).

1.5 Организация и проведение профессорско-преподавательским составом ВГУ на базе учреждений образования (в том числе и в учреждениях с классами педагогической направленности):

1) подготовки к олимпиадам школьников различных уровней; а также проведение районных межшкольных факультативных занятий по учебным предметам по подготовке к олимпиадам различных уровней;

2) проведение учебных и факультативных занятий со школьниками по учебным предметам с целью их углубленного изучения, а в классах педагогической направленности факультативного курса «Введение в педагогическую профессию»;

3) проведение вебинаров по подготовке к ЦТ учащихся г. Витебска и Витебской области в ВГУ имени П.М. Машерова;

4) организационно-методическая поддержка и повышение квалификации педагогов, работающих в профильных классах (группах) педагогической направленности.

1.6. Организация на базе учреждений образования и на базе ВГУ совместных мероприятий учащихся и студентов: студенческих конференций с приглашением учащихся учреждений образования, научных семинаров, открытых уроков учреждений образования по учебным предметам с участием студентов ВГУ, практических и лабораторных занятий по дисциплинам филиалов кафедр с участием учащихся учреждений образования, Дней открытых дверей факультетов.

Так, на базе учреждений образования в рамках созданных филиалов кафедр по педагогическим специальностям ВГУ осуществляются защита курсовых работ студентов, предварительная защита дипломных работ, демонстрации научно-исследовательских работ студентов, на которые приглашаются учащиеся учреждений образования. В учреждениях образования, на базе которых созданы филиалы кафедр ВГУ, преподавателями филиалов кафедр университета проводятся практические и лабораторные занятия со студентами по дисциплинам кафедр, совместные уроки учащихся и студентов по учебным предметам.

1.7. Профориентационная работа, проводимая в ВГУ и на филиалах кафедр с целью ориентации на педагогические специальности ВГУ по направлениям. Организация в ВГУ дней открытых дверей факультетов; ярмарки вакансий; проведение встреч с учащимися школ и гимназий, в том числе и профильных классов педагогической направленности классов г. Витебска и Витебской области.

Второй механизм реализации региональной модели непрерывной профессиональной подготовки педагогических кадров Витебской области – практико-ориентированная подготовка студентов на 1-й и 2-й ступенях высшего образования по педагогическим

специальностям университета и открытие новых педагогических специальностей и специализаций (социально-ориентированных) в соответствии с современными запросами отечественного образования и социума, с учетом международного опыта.

В 2019–2020 году в ВГУ имени П.М. Машерова:

- осуществляется подготовка по 21 педагогической специальности (педагогических – 11, условно педагогических – 10);

- получены разрешения и начата подготовка по специальностям магистратуры профиля В. Педагогика. Профессиональное образование: 1-08 80 04 Физическая культура и спорт, 1-08 80 08 Научно-педагогическая деятельность;

- с целью удовлетворения потребности региона в преподавателях, владеющих китайским языком, получено разрешение и планируется с 2020 года подготовка по специальности 1-й ступени высшего образования 1-02 03 04 Русский язык и литература. Иностранный язык (китайский).

Ежегодно контрольные цифры приема формируются на основе потребности региона в кадрах соответствующей квалификации.

В ВГУ имени П.М. Машерова кафедрами университета:

- разработано в связи с открытием подготовки по новым специальностям их научно-методическое обеспечение: с учетом требуемых нормативов приобретены учебники и учебно-методическая литература, разработаны учебные планы, учебные программы и электронные учебно-методические комплексы;

- проводится работа по совершенствованию учебно-программной документации дисциплин всех специальностей педагогического профиля и специальностей психологической направленности: обновление содержания программ учебных дисциплин, в том числе по темам, связанным с изучением практической психологии, практической педагогики, конфликтологии, семейной и детской психологии, организации работы в ситуации насилия в семье и иных аспектах практической психологии (соответствующие изменения внесены в 2019 году в учебные программы 17 дисциплин и 2 практик);

- проводится работа по внесению изменений в содержание программ учебных дисциплин по методикам преподавания школьных предметов и программ производственных педагогических практик с учетом принятых новых образовательных стандартов общего среднего образования (утверждены постановлением Министерства образования Республики Беларусь № 125 от 26.12.2018) и других

нормативных документов (Инструктивно-методическое письмо Министерства образования Республики Беларусь «Об организации в 2019–2020 учебном году образовательного процесса при изучении учебных предметов и проведении факультативных занятий при реализации образовательных программ общего среднего образования»);

- разработана для подготовки магистров профиля В. Педагогика. Профессиональное образование учебная программа дисциплины «Технологии личностно-профессионального саморазвития педагога», предполагающая изучение методик диагностики и объективной оценки уровня профессионального саморазвития и мастерства; методов самопознания и самооценки; проектирование траектории профессионального саморазвития; планирования карьеры и профессионального роста;

- разработаны научно-методическое обеспечение, задания для самостоятельной работы, электронные учебно-методические комплексы для каждого модуля цикла социально-гуманитарных дисциплин в качестве специализированных модулей по выбору студентами первой ступени высшего образования по 33 дисциплинам;

- внесены предложения по проекту Концепции преподавания цикла социально-гуманитарных дисциплин, а также по типовым программам каждой дисциплины Проекта;

- продолжается работа по совершенствованию программ практик с целью усиления практико-ориентированной подготовки студентов:

- проведена значительная работа по внесению в программы практик необходимых изменений по компетентностному подходу с учетом требований образовательных стандартов по специальностям первой и второй ступени высшего образования;

- внесены изменения в программы практик 2-й ступени высшего образования, рассмотрены задания всех программ практик по специальностям 2-й ступени высшего образования. В связи с изменениями названий практик в образовательных стандартах и учебных планах специальностей 2-й ступени высшего образования, а также введением в действие новых образовательных стандартов по специальностям магистратуры очной и заочной форм получения образования в университете в 2019 г. были разработаны и утверждены 16 программ практик;

- проведена работа по наполнению электронно-образовательной среды университета «Moodle» учебно-программной документацией, учебно-методическими пособиями,

рекомендациями и иными документами, необходимыми для организации и обеспечения практик студентов;

- обеспечено выполнение требования по разработке и утверждению программ практик – согласование заданий программ практик с базами практик. Программно-методическое обеспечение практик разрабатывается, согласовывается и рецензируется квалифицированными преподавателями учреждений образования, где созданы филиалы кафедр. На 01.09.2019 г. 98% программ практик имеют отметку о согласовании с представителями баз практик.

В ВГУ имени П.М. Машерова разработана система мер по реализации инновационных профессионально-ориентированных образовательных технологий в педагогическом процессе УВО. Так, внедрение интернет-технологий (дистанционных образовательных технологий) в обучение – один из основных векторов развития университета в условиях диверсификации образования, т.е. создание для студентов и преподавателей благоприятной электронной обучающей среды, направленной на быструю доступность к образовательным ресурсам, поддержку самостоятельной работы студентов.

Основными компонентами созданной в ВГУ электронной образовательной среды и медиаплощадки являются:

- электронная среда обучения;
- геймификация и дигитализация образовательного процесса;
- открытый лекториум.

Центр информационных технологий (ЦИТ) ВГУ имени П.М. Машерова является площадкой для внедрения концепции цифрового университета и развития электронного образования.

В образовательном процессе университета преподавателями кафедр широко используются инновационные информационно-компьютерные технологии. В частности:

1. Возможности образовательной виртуальной среды Moodle.
2. Компьютерные тренажеры для решения задач (например, по дисциплинам естественнонаучного направления).
3. Различные варианты компьютерного тестирования.
4. QR-коды.
5. Технология дополненной реальности Augmented Reality.
6. ИКТ с использованием мобильной техники.
7. Технология виртуальной реальности (например, виртуальная лаборатория

по дисциплинам естественнонаучного направления).

8. Технология виртуальных полигонов.

9. Технология виртуальных лекторов и селекторов.

ВГУ имени П.М. Машерова осуществляется интеграция программ высшего педагогического образования с образовательными программами среднего специального образования: по педагогическим специальностям Полоцкого и Оршанского колледжей разработаны интегрированные планы для обеспечения возможности продолжения обучения в УВО по образовательным программам с сокращенными сроками: 1-01 01 01 Дошкольное образование; 1-01 02 01 Начальное образование; 1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография; 1-03 02 01 Физическая культура.

Учебные планы ежегодно пересматриваются и перерабатываются с учетом выпуска по ССО на основе новых типовых планов.

В университете с 2013 года проходит подготовка по специальности второй ступени высшего образования 1-09 81 01 Образовательный менеджмент.

В течение 4-х лет (2013–2014 уч. год, 2014–2015 уч. год, 2015–2016 уч. год, 2016–2017 уч. год) осуществлялся набор на заочную форму получения образования в количестве 10 человек на вышеуказанную специальность магистратуры с присвоением квалификации – магистр образования. С 2017 года набор осуществляется и на очную форму получения образования в количестве 20 человек. В связи с подготовкой с 2019 года в Республике Беларусь в магистратуре УВО кадров для удовлетворения потребностей в сфере науки, инновационной и образовательной деятельности в соответствии с письмом Министерства образования Республики Беларусь от 29.03.2019 № 03-10 18/ 2772 /дс «О некоторых вопросах высшего образования (магистратуры)» (приложение 1, направлено на факультеты 27.01.2020) в ВГУ имени П.М. Машерова был осуществлен набор на специальность 1-08 80 02 Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования), профилирование: Образовательный менеджмент.

Целевыми группами для поступления в магистратуру являются: выпускники первой ступени высшего образования; руководители и педагогические работники образовательных учреждений различного типа и уровня; специалисты органов управления образованием; руководители социальных учреждений; руководители и специалисты кадровых служб организаций.

Проведение учебной нагрузки кафедр на созданных филиалах кафедр: организация прохождения студентами педагогической практики.

В 2019 году:

- организовано на филиалах кафедр университета прохождение практики 735 студентов (60% студентов очной формы получения образования);

- осуществлялось проведение всех производственных практик студентов на основе программ, разработанных с участием специалистов баз практики и отраслей;

- заключено 704 договора о проведении практики студентов. Приказом по отделу образования Витебского горисполкома за университетом закрепляются учреждения образования г. Витебска для проведения учебных и производственных практик (по заявке университета).

В процессе взаимодействия с базами практик (учреждениями образования) – филиалами кафедр – решаются следующие задачи:

- расширение круга социальных партнеров и образовательного пространства университета, заключение договоров о взаимодействии с учреждениями образования (в настоящее время университетом осуществляется подготовка специалистов на основании договоров о взаимодействии с перспективой их дальнейшего увеличения);

- заключение договоров о проведении практики студентов на базе учреждений образования (формирование спектра постоянных баз практики, позволяющих на 100% обеспечивать практикантов потенциальными рабочими местами);

- привлечение ведущих квалифицированных специалистов (методистов ГУДОВ «ВОИРО», методистов отделов по образованию районных исполнительных комитетов, ведущих преподавателей учреждений образования г. Витебска и Витебской области);

- проведение лабораторных занятий и практических занятий (на созданных филиалах кафедр университета по методике преподавания учебных предметов привлекаются опытные преподаватели учреждений образования. Имеет место практика проведения совместных практических и лабораторных занятий студентов и учащихся школ как под руководством профессорско-преподавательского состава ВГУ, так и преподавателей учреждений образования);

- выполнение курсовых и дипломных, магистерских диссертаций (в том числе и по заявке учреждения образования, на базе которого создан филиал).

Курсовые и дипломные работы выполняются в основном по заказу учреждений образования (около 50%). Результаты дипломных, магистерских диссертаций внедряются в учебный процесс учреждений образования. Так, в 2019 году количество актов внедрения в учебный процесс учреждений образования – 50.

Таким образом, доля учебной нагрузки, выполняемой на филиалах кафедр в 2019 году, составляет 3,3%.

Реализация на 22 филиалах кафедр университета на базе учреждений образования:

1) Государственной отраслевой научно-технической программы «Воспитание через обучение» на 2018–2020 гг., ГР № 2013 56 81 (филиал кафедры химии на базе ГУО «Средняя школа № 46 г. Витебска, «Гимназия № 8 г. Витебска»);

2) темы НИР по линии Министерства образования Республики Беларусь «Дидактические и профориентационные аспекты пропедевтики предметно-методической подготовки учащихся профильных классов педагогической направленности (на материале учебного предмета «Химия» № ГР 20180 440), (филиал кафедры химии на базе ГУО «Средняя школа № 46 г. Витебска», «Гимназия № 8 г. Витебска»);

3) республиканских экспериментальных инновационных проектов в соответствии с приказом Министерства образования Республики Беларусь от 30.07.2019 № 617 «Об экспериментальной и инновационной деятельности» (в 2019–2020 уч. году 28 проектов реализуется в 22 ГУО г. Витебска – филиалах кафедр университета);

4) тем НИР кафедр в соответствии с приказом по университету от 24.01.2019 № 27 «О совершенствовании научной деятельности» (в 2019–2020 уч. году 22 темы НИР реализуются в ГУО г. Витебска – филиалах кафедр университета);

5) тем ГПНИ и БРФФИ (в 2019–2020 уч. году 10 тем ГПНИ и БРФФИ реализуются в 8 ГУО г. Витебска – филиалах кафедр университета).

В университете функционируют 15 научных школ, получивших широкое признание в Республике Беларусь, а также странах ближнего и дальнего зарубежья.

Третий механизм реализации региональной модели непрерывной профессиональной подготовки педагогических кадров Витебской области – повышение квалификации и переподготовка педагогических кадров, проводимая кафедрами на базе созданных филиалов кафедр, ИПКиПК ВГУ имени П.М. Машерова, а также совместно с ГУДОВ «ВОИРО» (методическое сопровождение профильных классов и

классов педагогической направленности, совместные инновационные проекты).

Реализация в ИПКиПК ВГУ имени П.М. Машерова программы дополнительного образования взрослых – повышения квалификации, обучающих курсов (семинаров, тренингов, практикумов, стажировок) для учителей-предметников по заявкам учреждений образования и осуществление переподготовки педагогических кадров Витебского региона по специальностям – также играет значительную роль.

В рамках данного направления в 2019 году ИПКиПК ВГУ имени П.М. Машерова:

– проведено 5 семинаров-практикумов для учителей (96 слушателей) Браславского и Чашникского районов по программам «Организация работы с учащимися по подготовке к предметной олимпиаде и научно-исследовательской работе», «Использование интерактивных возможностей мультимедиа в учебном процессе» (96 слушателей);

– организовано по специальностям переподготовки на уровне высшего образования обучение слушателей: «Логопедия» (181 чел.); «Дошкольное образование» (412 чел.); «Педагогическая деятельность специалистов» (12 чел.); «Психология» (107 чел.); «Физкультурно-оздоровительная в учреждениях образования» (71 чел.).

Четвертый механизм реализации региональной модели непрерывной профессиональной подготовки педагогических кадров Витебской области – проведение мониторинга требований к специальным знаниям, социальным, личностным качествам специалиста, складывающихся на рынке труда, для формирования целей образовательного процесса в университете – включает следующие направления:

1. Проведение анкетирования нанимателей (главное управление по образованию Витебского облисполкома, отделы по образованию районных исполнительных комитетов, учреждения образования) по оценке удовлетворенности качеством подготовки выпускников педагогических специальностей. Анкетирование позволяет определить уровни сформированности у выпускников ВГУ имени П.М. Машерова компетенций и профессиональной подготовки и является важным показателем результативности деятельности Витебского регионального кластера непрерывного педагогического образования. В 2019 году в анкетировании по самооценке качества подготовки специалистов в ВГУ имени П.М. Машерова принял участие 91 респондент из города Витебска и Витебской области. Интегрированный

показатель удовлетворенности в целом по результатам ответов респондентов составил 4,4 балла, что соответствует среднему уровню удовлетворенности.

Индекс удовлетворенности (общий по всем ответам) достиг 21 балла, что соответствует высокому уровню удовлетворенности.

Результаты исследований позволяют совершенствовать деятельность университета в различных направлениях, в том числе по участию в региональном учебно-научно-инновационном кластере. Например, в соответствии с приказом ректора ВГУ имени П.М. Машерова от 16.10.2015 № 266 «О компетентностном подходе в практической подготовке студентов» начата работа в таком направлении, как формирование индивидуальной траектории обучения студентов высшего образования (первой и второй ступени). Это целенаправленно проектируемая дифференцированная образовательная программа, обеспечивающая студенту позиции субъекта выбора, разработки и реализации образовательной программы при осуществлении преподавателями педагогической поддержки его самоопределения и самореализации.

2. Проведение в университете процедуры внутреннего обеспечения качества высшего образования во взаимодействии с внешними факторами, которая разработана в соответствии с белорусской стратегией развития высшего образования на 2018–2020 гг.

Данная процедура осуществляется исходя из сложившейся и функционирующей системы менеджмента качества. Согласно требованиям данной системы ежегодно проводится мониторинг по процессам и видам деятельности. В соответствии с этим мониторингом осуществляется планирование мероприятий по повышению результативности и эффективности деятельности Витебского регионального кластера. Проводимый согласно СМК мониторинг позволяет оценить организацию образовательного процесса как непрерывную, учебную и практическую деятельность.

3. Приглашение руководителей организаций, на базе которых созданы филиалы кафедр университета, в качестве председателей

ГЭК и для формирования ими отчетов по итогам ГЭ.

4. Проведение в университете ярмарки вакансий, дней открытых дверей с приглашением руководителей организаций системы образования Витебской области.

5. Формирование отчетов студентов выпускных и предвыпускных курсов по итогам педагогических практик на базе учреждений образования Витебской области.

Заключение. Таким образом, системообразующим компонентом и важнейшим условием функционирования региональной модели непрерывной подготовки педагогических кадров Витебского региона является учебно-научно-инновационный кластер непрерывного педагогического образования (образовательный кластер), центром которого является ВГУ имени П.М. Машерова с филиалами кафедр на базе учреждений образования.

Выявленные организационно-педагогические условия (механизмы) реализации региональной модели профессиональной подготовки педагогических кадров Витебской области посредством создания на базе учреждений образования филиалов кафедр ВГУ (31 филиал) обеспечивают целенаправленный процесс развития непрерывного педагогического образования (непрерывной профессиональной подготовки будущих учителей) для достижения конечного результата на основе принципов системности, преемственности, релевантности, непрерывности и дискретности [2; 3].

ЛИТЕРАТУРА

1. Концепция развития педагогического образования на 2015–2020 гг. [Электронный ресурс]: утв. приказом М-ва образования Респ. Беларусь, 30 июля 2015 г., № 625 // Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка. – Режим доступа: <http://bspu.by/adminpanel/vendor/kcfinder/upload/files/klaster/The%20concept%20of%20teacher%20education.pdf>. – Дата доступа: 11.09.2015.
2. Кодекс Республики Беларусь об образовании: 13 янв. 2011 г. № 243-З: принят Палатой представителей 2 дек. 2010 г.: одобр. Советом Респ. 22 дек. 2010 г. – Минск: Нац. центр правовой информации Респ. Беларусь, 2011. – 400 с.
3. Положение о кафедре вуза (утв. приказом Министерства образования Республики Беларусь от 22.03.1994 № 79) // Высшее образование Республики Беларусь: нормативно-правовое регулирование: сб. норм.-прав. актов / сост.: И.В. Титович [и др.]. – Минск: РИВШ, 2006. – 222 с.

Поступила в редакцию 11.11.2020

ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ЦЕНТР «АРТ-АКАДЕМИЯ КВАДРАТ» КАК МОДЕЛЬ ОРГАНИЗАЦИИ И УПРАВЛЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО- ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬЮ ШКОЛЬНИКОВ

Соколова Е.О.

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

На сегодняшнем этапе развития художественного образования актуальным является определение условий развития системы дополнительного образования детей и молодежи, в связи с чем выдвигают новые требования в расширении образовательных услуг для школьников, в том числе в организации образовательных центров по обучению и развитию детей при учреждениях высшего образования. В статье рассмотрен один из таких центров – образовательный центр «Арт-академия Квадрат», созданный в 2018 г. на художественно-графическом факультете УО «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». В процессе исследования проанализированы нынешние практики организации и управления художественно-творческой деятельностью школьников в системе дополнительного образования детей и молодежи, а также пути развития и продвижения образовательного центра «Арт-академия Квадрат». Образовательный центр по обучению и развитию школьников при ВГУ имени П.М. Машерова в данной научной публикации рассматривается как современная модель организации и управления художественным творчеством школьников.

Ключевые слова: образовательный центр, дополнительное образование, художественно-творческая деятельность, организация и управление художественным творчеством.

(Искусство и культура. – 2021. – № 2(42). – С. 90–97)

EDUCATION CENTER “ART-ACADEMY SQUARE” AS A MODEL FOR SETTING UP AND MANAGING SCHOOLCHILDREN’S ART CREATIVE ACTIVITIES

Sokolova E.O.

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

At the present stage of art education development it is current to identify the conditions for the development of the system of additional education of children. Consequently, new requirements emerge in the expansion of education services for schoolchildren, including establishment of education centers for training children at universities. One of such centers is described in the article. It is the education center “ART Academy SQUARE”, established in 2018 at Vitebsk State University Art Faculty. In the course of the research contemporary practices of the organization and management of schoolchildren’s art and creative activities within the system of children’s additional education are analyzed as well as ways for the development and advance of the center “ART Academy SQUARE”. The education center for training and developing schoolchildren at VSU is considered in this research as a contemporary model for the organization and management of schoolchildren’s art creative work.

Key words: education center, additional education, art creative activities, organization and management of art creative work.

(Art and Cultur. – 2021. – № 2(42). – P. 90–97)

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

Происходящие на сегодняшнем этапе развития образования социальные и экономические изменения определяют новые требования к подготовке молодого поколения к жизни, где востребованными качествами личности являются инициативность, умение творчески мыслить и находить нестандартные и креативные решения, способность правильно выбирать направление профессиональной деятельности, стремление обучаться и познавать новое на протяжении всей жизни. Одна из составляющих современного образования – художественное образование, которое предусматривает раскрытие творческого потенциала личности и заключается «в формировании понимания взаимоотношений человека и культуры, направленного на целостное восприятие, осмысление и творческое преобразование окружающей действительности и самого человека» [1]. В свою очередь, деятельность учреждений дополнительного образования по развитию школьников в области художественного творчества 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» [1].

Востребованность и интерес родителей в развитии своих детей, а также условия развития системы дополнительного образования выдвигают новые требования в расширении дополнительных образовательных услуг для школьников, в том числе и организации образовательных центров по развитию детей при учреждениях высшего образования, в частности, в области художественного творчества.

Проблема организации и управления образовательными центрами вызывает интерес у нынешних ученых. Однако в значительной части исследований раскрываются вопросы, посвященные частным аспектам: истории возникновения и развития внешкольных учреждений (А.С. Шипилова, Т.И. Сущенко и др.), их воспитательным возможностям (В.В. Белова, Г.П. Буданова, О.И. Грекова, М.Б. Коваль, А.И. Шахова и др.); особенностям развития детского коллектива (О.С. Газман, Л.П. Иванова, Е.К. Касаткина и др.); деятельности педагогического коллектива внешкольных учреждений (С.И. Панченко, А.Г. Трофимюк и др.). Переход к новому качеству дополнительного образования школьников на современном этапе характеризуется в основном незначительными изменениями, при этом слишком мало внимания уделяется вопросам

организации и управления деятельностью учреждений дополнительного образования школьников как актуальной и разносторонней образовательно-развивающей системе, способной эффективно реализовывать свои цели в динамично меняющейся социально-экономической и социокультурной среде.

Теоретические основы педагогического менеджмента также имеют место в современных исследованиях, например, таких авторов, как Г.А. Бордовский, В.И. Загвязинский, В.И. Ерошин, В.А. Сластенин, Т.И. Шамова и др.

Вопросы создания системы управления учреждениями образования, в том числе и дополнительного образования дошкольников и школьников, продиктованные особенностями педагогической системы, представлены в работах В.И. Андреева, Б.А. Голуба, В.В. Краевского и др. Основы личностно ориентированного обучения в профессиональной деятельности педагогов дополнительного образования, в том числе детских школ искусств, рассматриваются в трудах В.В. Серикова, И.С. Якиманской и др.

Вместе с тем проблематика создания эффективной и востребованной системы управления учреждением дополнительного образования школьников, включающей развитие детей в области изобразительного и декоративного творчества, остается мало разработанной.

В связи с вышесказанным сегодняшний процесс организации деятельности учреждений дополнительного образования требует изучения и анализа практики создания эффективной модели организации и управления художественно-творческой деятельностью школьников.

Цель статьи – проанализировать опыт организации образовательного центра «АРТ-академия КВАДРАТ» как модели организации и управления художественно-творческой деятельностью школьников в рамках дополнительного образования детей и молодежи.

Современные практики организации художественно-творческой деятельности школьников. Организация художественно-творческой деятельности школьников осуществляется как в рамках общего среднего образования, так и в учреждениях дополнительного образования детей и молодежи. В систему дополнительного образования школьников в области художественного творчества входят государственные и частные учреждения дополнительного образования детей и молодежи, а также детские школы искусств и детские художественные школы. Их деятельность направлена «на развитие личности учащегося, формирование и развитие

его творческих способностей, удовлетворения его индивидуальных потребностей в интеллектуальном, нравственном, физическом совершенствовании, адаптации к жизни в обществе, организацию свободного времени, профессиональную ориентацию» [2]. Система дополнительного образования детей и молодежи предназначена для удовлетворения постоянно изменяющихся индивидуальных социокультурных и образовательных потребностей школьников, что позволяет обеспечить выявление, поддержку и развитие их способностей в рамках внешкольной деятельности.

Управление деятельностью учреждения дополнительного образования «осуществляет директор, который формирует структуру и штатное расписание учреждения дополнительного образования детей и молодежи в пределах выделенных средств» [3]. Финансирование данных образовательных учреждений осуществляется как за счет бюджета, так и безвозмездной (спонсорской) помощи [3].

Образовательная деятельность в учреждениях дополнительного образования детей и молодежи «осуществляется в соответствии с утвержденными программами объединений по интересам с повышенным уровнем изучения образовательной области, темы, учебного предмета или учебной дисциплины и реализуется по профилям, определенным статьей 229 Кодекса Республики Беларусь об образовании» [3].

Эффективность деятельности учреждений дополнительного образования детей и молодежи напрямую зависит от качества организации и управления образовательным процессом. Содержательная основа управления данными учреждениями заключается в структурной организации, содержательном наполнении образовательного процесса и качественном контроле над ними.

Результативная модель управления центрами по развитию школьников в различных видах деятельности должна включать:

- определение миссии, цели и задач;
- разработку множественности направлений и вариативности содержания предоставляемых услуг;
- подбор квалифицированных специалистов;
- разработку нормативно-правовой и учебно-методической документации;
- информирование о деятельности в средствах массовой информации и интернете с целью привлечения заинтересованных лиц к обучению;
- регулярное проведение рекламной кампании о предоставляемых услугах;
- систематическое обновление и расширение направлений образовательной

деятельности, что позволяет быть конкурентоспособными на рынке образовательных услуг;

- планомерное проведение оценки и контроля качества предоставляемых услуг;
- поощрение и стимулирование специалистов;
- контроль за привлечением к дисциплинарной ответственности специалистов;
- реализацию предоставляемых услуг в интересах личности, общества, государства.

На современном этапе развития дополнительного образования детей и молодежи реализуется широкий круг видов деятельности, в котором сочетаются направленность как на саморазвитие и профессиональное самоопределение личности школьника, так и мобильное реагирование на постоянно меняющиеся потребности и интересы молодежной аудитории.

Специфика деятельности учреждений дополнительного образования детей и молодежи заключается в том, что школьники выбирают направления своей деятельности по своим интересам, потребностям и возможностям. Одним из таких направлений является художественное творчество, которое выбирают те, кто имеет художественную одаренность или способности в данном виде деятельности, а также желающие развить в себе эти способности. Рассматривая особенности развития художественной одаренности детей, необходимо отметить, что «художественная одаренность относится к специальной одаренности и обнаруживает себя в конкретных видах художественной деятельности. Тот или иной ребенок может проявить признаки одаренности в достаточно широком спектре художественно-творческой деятельности (изобразительное искусство, декоративно-прикладное творчество, исследовательская работа по искусству). Более того, даже в одном и том же виде деятельности разные дети могут обнаружить своеобразие своего дарования применительно к различным ее аспектам» [4]. Таким образом, поиск и обеспечение путей дальнейшего развития художественно одаренных школьников является одним из условий организации деятельности учреждений дополнительного образования детей и молодежи, в том числе и образовательного центра «АРТ-академия КВАДРАТ».

Структура и принципы организации образовательного центра «АРТ-академия КВАДРАТ». Образовательный центр художественно-графического факультета «АРТ-академия КВАДРАТ» создан при учреждении образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова» и функционирует на общественных началах. Образовательный центр реализует свою

деятельность в рамках системы дополнительного образования детей и молодежи, где развитие и воспитание личности со школьного возраста является доминирующим фактором. Дополняя и углубляя общее среднее образование школьников, образовательный центр создает условия для реализации творческих способностей детей и молодежи в разнообразных видах художественно-творческой деятельности.

Образовательный центр создается приказом ректора университета на основании представления декана художественно-графического факультета. В своей деятельности образовательный центр руководствуется Уставом университета, положением, Кодексом об образовании, иными актами законодательства Республики Беларусь, локальными нормативными правовыми актами университета, а также решениями совета университета, приказами и распоряжениями ректора университета, миссией, политикой университета.

Образовательный центр строит свою деятельность на следующих принципах:

- неразрывной связи образовательного центра и художественно-графического факультета университета;
- использования многообразия форм, уровней и методов профориентационной, образовательной, практической творческо-направленной деятельности;
- реализации дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области искусств, общеразвивающих программ в области искусств, образовательных программ дополнительного образования по видам искусств, отдельных занятий по предметам и мастер-классов.

Цели образовательного центра:

- реализация миссии, видения, политики, требований стандартов системы менеджмента качества университета;
- пропаганда научных знаний и развитие интереса к творческой деятельности в сфере изобразительного искусства, декоративно-прикладного искусства и дизайна.

Задачи образовательного центра:

- формирование творческого сообщества для реализации креативных идей и содействие развитию таланта обучающихся;
- развитие творческих способностей обучающихся с учетом возрастного фактора, уровня подготовки и личных интересов;
- применение современных средств и методов обучения в учебной, учебно-методической и творческой деятельности;
- организация профориентационной работы с учащимися старших классов и выпускниками общеобразовательных школ;

- эффективное использование интеллектуального и творческого потенциала работников образовательного центра для работы с обучающимися;

- организация самостоятельной работы обучающихся (учебной, творческой, научно-исследовательской);

- организация участия обучающихся в творческих выставках и конкурсах.

Функции образовательного центра:

- информирование о целях, задачах и сферах деятельности образовательного центра в средствах массовой информации с целью привлечения заинтересованных лиц к обучению в образовательном центре;

- развитие художественных способностей и творческого потенциала обучающихся, желающих пройти обучение в образовательном центре;

- участие в осуществлении профориентационной работы факультета по поиску и подготовке к обучению на художественно-графическом факультете;

- работа по прогнозированию и планированию работы по выявлению и творческому развитию обучающихся;

- определение содержания процесса развития творческих способностей обучающихся в образовательном центре и непосредственное обучение;

- создание условий творческого развития обучающихся и планирование этой работы в тесном взаимодействии с кафедрами художественно-графического факультета;

- определение основных направлений учебной и методической работы с обучающимися.

В структуру образовательного центра входят следующие студии:

- студия детского творчества для обучающихся младшего школьного возраста (1–4 класс) – направления: «Изобразительное искусство», «Декоративно-прикладная деятельность»;

- студия детского творчества для обучающихся среднего школьного возраста (5–9 класс) – направления: «Изобразительные техники», «Декоративное творчество»;

- студия изобразительного искусства (подготовительный курс к вступительным испытаниям по предмету «Творчество») – направления: «Рисунок», «Композиция».

В процессе развития образовательных услуг с учетом современных направлений и технологий в структуре образовательного центра предусмотрено создание других студий.

Контроль за деятельностью образовательного центра осуществляет декан

художественно-графического факультета. В его функции входит:

- утверждение организационной структуры образовательного центра;
- назначение руководителей студий;
- осуществление подбора специалистов образовательного центра;
- представление к поощрению и стимулированию специалистов образовательного центра;
- контроль за привлечением к дисциплинарной ответственности специалистов образовательного центра.

Общее руководство образовательным центром осуществляет *руководитель образовательного центра*, назначаемый ректором университета. Руководитель образовательного центра реализует следующие виды деятельности:

- готовит организационно-распорядительную и отчетную документацию образовательного центра;
- организует информирование населения города о целях, задачах и сферах деятельности образовательного центра в средствах массовой информации с целью привлечения людей разного возраста к обучению в образовательном центре;
- представляет декану кандидатуры специалистов студий;
- вносит предложения декану по поощрениям и взысканиям специалистов студий в соответствии с действующим законодательством;
- координирует профориентационную работу образовательного центра;
- координирует организацию олимпиад и конкурсов по изобразительному и декоративно-прикладному искусству, дизайну среди обучающихся образовательного центра;
- координирует участие обучающихся в научных и творческих мероприятиях факультета и университета;
- представляет отчеты о работе образовательного центра совету художественно-графического факультета.

Деятельность студий образовательного центра координируют и организуют *руководители студий*, которые назначаются деканом из числа профессорско-преподавательского состава факультета. Руководитель студии осуществляет следующие виды деятельности:

- организует и координирует деятельность студии образовательного центра;
- определяет содержание обучения в студии образовательного центра;
- разрабатывает программы обучения и другую учебно-нормативную документацию;
- организует отборочное (диагностирующее) тестирование желающих обучаться в студии образовательного центра;

– обеспечивает соблюдение трудовой и производственной дисциплины специалистами студии;

- несет ответственность за качество и своевременность выполнения работ;
- представляет отчеты о деятельности студии руководителю образовательного центра;
- несет ответственность за достоверность представленной отчетной информации.

Руководители студий и специалисты образовательного центра должны соответствовать квалификационным требованиям, а также иметь профессиональные навыки для соответствующей работы в образовательном центре. Руководители студий и специалисты образовательного центра несут ответственность за уровень и качество выполняемых работ и оказываемых услуг.

Финансовая деятельность образовательного центра осуществляется на основании договоров, заключаемых с отдельными гражданами, а также с предприятиями, организациями, учреждениями всех форм собственности.

В студиях образовательного центра обучение проводится на условиях возмездного оказания услуг. Премирование работников, ответственных за координацию, организацию и управление деятельностью образовательного центра, а также специалистов образовательного центра осуществляется за счет прибыли.

Образовательный центр осуществляет свою деятельность во взаимодействии с другими подразделениями факультета, университета и с внешними организациями в рамках своих компетенций.

Условия эффективного управления образовательным центром. Эффективность деятельности образовательного центра напрямую зависит от качества управления. Сущность управления образовательным центром заключается в поддержке сформированной организационной структуры, создании наилучших условий для реализации образовательных услуг. Соответствующее нормативно-правовое обеспечение процесса управления в образовательном центре регулирует следующая документация:

- положение об образовательном центре;
- учебные планы;
- образовательные программы.

Образовательный центр «АРТ-академия КВАДРАТ» реализует такие программы обучения:

Направление «Изобразительное искусство»:

– программы: «Мир цвета», «Мир графики».

Направление «Декоративно-прикладная деятельность»:

– программы: «Волшебные свойства бумаги», «Чудеса лепки».

Направление «Изобразительные техники»:

– программы: «Нетрадиционные техники графики», «Нетрадиционные техники живописи».

Направление «Декоративное творчество»:

– программы: «Бумагопластика», «Керамика».

Подготовительный курс к вступительным испытаниям по предмету «Творчество»:

– программы: «Рисунок», «Композиция».

Результативность деятельности образовательного центра зависит от грамотно организованного образовательного процесса, при котором необходимо создать условия успешной реализации учебных программ и творческой реализации каждого обучающегося. К таким условиям можно отнести:

– применение разнообразных форм и методов работы, использование разнообразных техник и материалов, применение современных технических средств при проведении занятий;

– периодическое изменение видов и направлений творческой деятельности в зависимости от потребностей обучающихся;

– создание условий для реализации индивидуальных потребностей и возможностей личности каждого обучающегося;

– наличие творческой атмосферы на основе совместной увлеченности;

– создание условий для мотивации учащихся к художественному творчеству;

– создание условий, при которых у каждого обучающегося появится уверенность в своих силах, потребность в поиске и эксперименте, будут доминировать эмоции радости, исчезнет боязнь показаться странным или необычным;

– создание комфортных условий взаимодействия и доброжелательности между обучающимися;

– создание эмоционально положительных и доверительных отношений между педагогом и обучающимися.

Успешное функционирование образовательного центра, а также его дальнейшее продвижение на рынке услуг зависят от правильно организованной рекламно-информационной деятельности. Условиями эффективной организации рекламной деятельности в образовательном центре являются:

– разработка рекламной продукции о деятельности образовательного центра;

– реклама в соцсетях о наборе групп по обучению школьников разного возраста в различных направлениях изобразительного и декоративно-прикладного искусства;

– создание группы в соцсетях «ВКонтакте», «Одноклассники», Facebook, Instagram и др.

для продвижения деятельности образовательного центра.

Для успешного продвижения деятельности образовательного центра эффективным и результативным рекламным ходом является демонстрация процесса обучения в социальных сетях. Наиболее эффективны размещение информации и фото с занятий разных студий, а также демонстрация работ школьников по итогам завершения изучаемой темы.

В условиях организации деятельности образовательного центра эффективным элементом управления является привлечение обучающихся и их родителей к изобразительному искусству и декоративно-прикладному творчеству. Для реализации этой задачи за период деятельности образовательного центра «АРТ-академия КВАДРАТ» были проведены следующие мероприятия:

– посещение музея декоративно-прикладного искусства на художественно-графическом факультете (в начале каждого учебного года);

– посещение выставки студенческих дипломных работ по графике «XXI век. Графика» (холл 3-го этажа ХГФ, март 2019 г.);

– посещение выставки «Живопись. Графика. Скульптура» творческих работ учащихся художественного отделения ГУО «Детская школа искусств № 1 г. Витебска» (выставочный зал ХГФ, марта 2019 г.);

– посещение выставки Тадеуша Урбеля «Калейдоскоп» (холл 3-го этажа ХГФ, апрель 2019 г.);

– посещение выставки учебных и творческих работ студентов I курса «Завтра начинается сегодня» (холл 3 этажа ХГФ, май 2019 г.);

– посещение выставки Ф. Гумена «ХГФ. Истоки» (сентябрь 2019 г., выставочный зал ХГФ);

– посещение выставки студенческих работ «Не просто карандаш» (холл 3-го этажа ХГФ, октябрь 2019 г.);

– посещение выставки пленэрных работ студентов I курса (холл 3-го этажа ХГФ, ноябрь–декабрь 2019 г.);

– посещение выставки по итогам пленэрной практики, проводимой со студентами II курса (холл 3-го этажа ХГФ, ноябрь 2020 г.);

– посещение выставки преподавателей художественно-графического факультета «Традиції і сучасність» (выставочный зал ХГФ, декабрь 2020 г.);

– посещение выставки живописных работ студентов из Китайской Народной Республики, обучающихся в магистратуре ВГУ «Беларусь–Китай. Дружба и сотрудничество» (февраль 2021 г., холл 3-го этажа ХГФ).

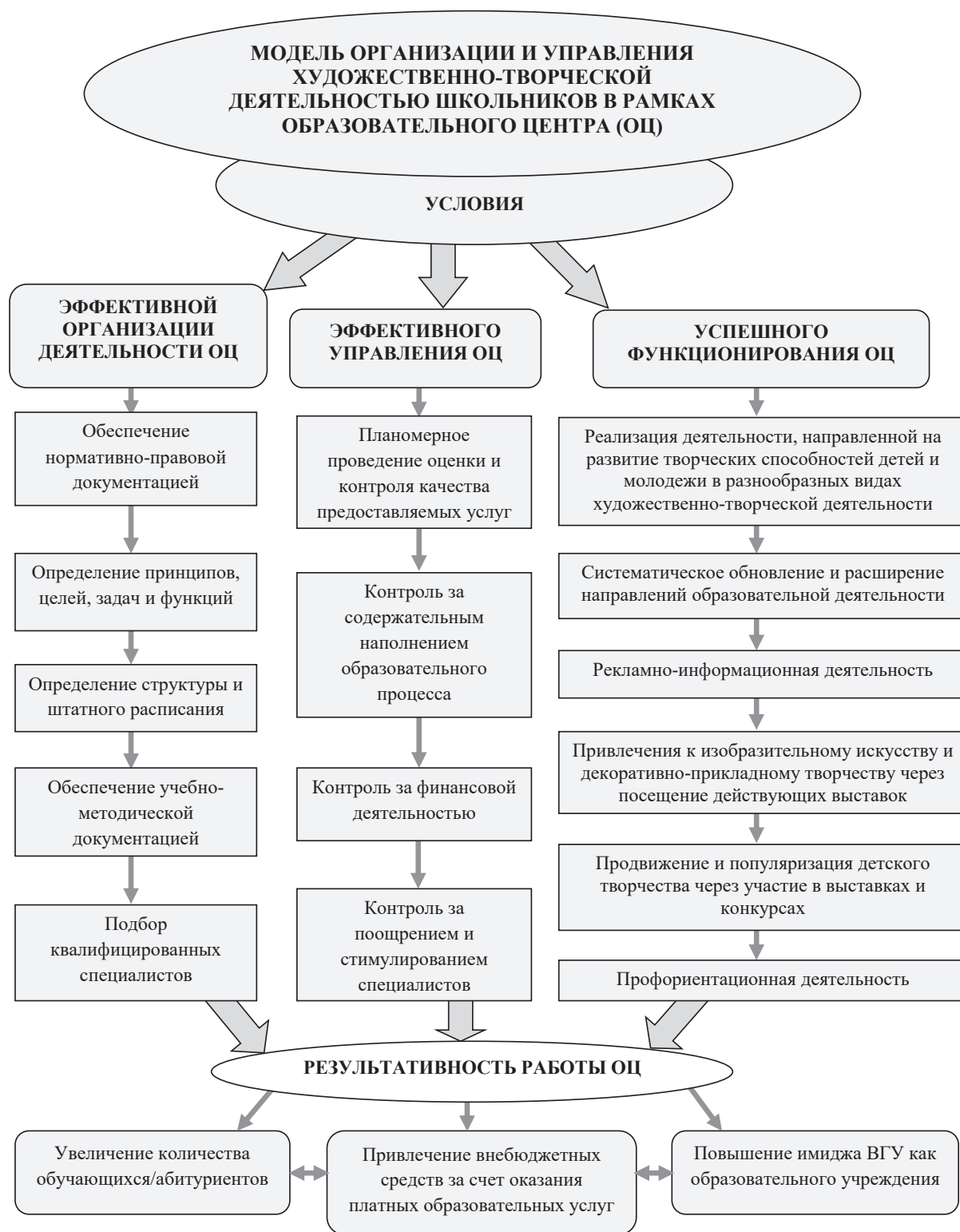


Рис. Модель организации и управления

Условием эффективного продвижения творчества обучающихся образовательного центра является организация участия обучающихся образовательного центра «АРТ-академия КВАДРАТ» в художественных выставках и конкурсах. За период деятельности образовательного центра было

организовано участие школьников в следующих мероприятиях:

- в выставке-конкурсе детского творчества «Божий мир глазами детей» (апрель 2019 г.) – 5 работ;
- в выставке детского творчества «Мартовские коты» (март 2019 г.,

культурно-исторический комплекс «Золотое кольцо города Витебска “Двина”») – 5 работ;

– в выставке-конкурсе детского творчества XVII Пасхального фестиваля в г. Витебске (апрель 2019 г.) – 7 работ;

– в 22-й Международной молодежной художественной выставке «Нова Загора 2020» (Нова Загора, Болгария, март 2020 г.).

Организация выставок детского творчества – один из важных этапов в продвижении и популяризации изобразительного искусства в целом и художественно-творческой деятельности детей в частности. С этой целью была организована выставка творческих работ учащихся «Творческий КВАДРАТИК», которая являлась итогом работы студии детского творчества образовательного центра «АРТ-академия КВАДРАТ» за 2018–2019 учебный год (май 2019 г., выставочный зал ХГФ).

Результаты художественно-творческой деятельности учащихся оцениваются не оценками, а участием работ обучающихся образовательного центра в выставках и конкурсах различного уровня. Так, положительная динамика участия и получение наград областного, республиканского и международного уровня свидетельствуют о возрастании интереса детей к художественному творчеству и заинтересованности продолжения обучения в образовательном центре «АРТ-академия КВАДРАТ», а также дальнейшем получении образования на художественно-графическом факультете ВГУ имени П.М. Машерова.

Следовательно, современная модель организации и управления художественно-творческой деятельностью школьников (на примере образовательного центра «АРТ-академия КВАДРАТ») включает условия эффективной организации деятельности и эффективного управления образовательным центром, а также условия успешного функционирования. Результативность деятельности образовательного центра можно проследить по увеличению количества обучающихся, внебюджетных средств и повышению

имиджа как образовательного учреждения. Рассматриваемая в данном исследовании модель представлена на рис.

Заключение. Сегодняшние практики организации и управления художественно-творческой деятельностью школьников в системе дополнительного образования детей и молодежи выдвигают новые требования в расширении образовательных услуг, в том числе и открытие образовательных центров при учреждениях высшего образования. Основной задачей функционирования нынешнего образовательного центра является создание эффективной и востребованной системы организации и управления, которая включает структуру и принципы организации, а также условия эффективного управления. Образовательный центр «АРТ-академия КВАДРАТ» как новый вид дополнительного образования школьников при учреждении высшего образования показал свою эффективность как современная модель организации и управления художественным творчеством школьников, а созданные в нем условия направлены на реализацию творческих способностей детей и молодежи в разнообразных видах художественно-творческой деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Соколова, Е.О. Методическая подготовка будущего педагога-художника к проведению уроков по изобразительному искусству / Е.О. Соколова // Искусство и культура. – 2019. – № 4(36). – С. 86–91.
2. Типовая программа дополнительного образования детей и молодежи (художественный профиль) [Электронный ресурс] / Национальный образовательный портал. – Режим доступа: <https://adu.by/ru>. – Дата доступа: 24.01.2021.
3. Положение об учреждении дополнительного образования детей и молодежи (утверждено постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 25 июля 2011 г. № 149) [Электронный ресурс] / Национальный образовательный портал. – Режим доступа: <https://adu.by/ru>. – Дата доступа: 24.01.2021.
4. Соколова, Е.О. Художественная одаренность школьников, ее выявление и развитие в рамках профессиональной деятельности педагога-художника / Е.О. Соколова // Искусство и культура. – 2019. – № 1(33). – С. 100–105.

Поступила в редакцию 15.02.2021

МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ: ОТ ТЕОРИИ К ПРАКТИКЕ

Самерсова Н.В.

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

В статье освещаются вопросы, связанные с актуальными проблемами теории и практики методического обеспечения социально-культурной деятельности, раскрываются организационные и практические условия ее реализации в учреждениях социокультурной сферы Республики Беларусь. Представлены определение и структура понятий «методика социокультурной деятельности», «методическая служба», «методическое обеспечение», а также показаны социальные роли и компетенции методиста, являющегося субъектом методического обеспечения социокультурной деятельности. Важное место в статье занимает освещение основных задач, выполняемых методистами и методическими службами, а также отмечается необходимость выхода методических служб на новый уровень деятельности в соответствии с актуальными требованиями социокультурной политики, а также с учетом специфических особенностей реализации ведущих направлений социокультурной деятельности.

Ключевые слова: социально-культурная деятельность, методика, методическое обеспечение, функции методического обеспечения, методическая служба, профессиональные компетенции методиста, теоретико-практические аспекты методической работы.

(Искусство и культура. – 2021. – № 2(42). – С. 98–101)

METHODOLOGICAL SUPPORT FOR SOCIAL AND CULTURAL ACTIVITIES: FROM THE THEORY TO PRACTICE

Samersova N.V.

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

The article covers various aspects related to modern challenges of methodological support for social and cultural activities and describes practical and organizational conditions for its successful implementation across various social and cultural institutions in Belarus. It provides the definition and structure for the terms of methodology of social and cultural activities, methodological service, methodological support. The methodologist's social roles and competences are described as the subject of the methodological support for social and cultural activities. The article gives much attention to basic tasks and routines performed by educators and methodological services highlighting that it is necessary for them to take their operations on a new level to stay relevant to modern social and cultural policies and implementation aspects of the leading social and cultural trends.

Key words: social and cultural activity, methodology, methodological support, methodological support functions, methodological service, methodology worker's professional competences, theoretical and practical aspects of methodological work.

(Art and Cultur. – 2021. – № 2(42). – P. 98–101)

Одним из условий эффективной деятельности учреждений социокультурной сферы является качество ее методического обеспечения. Специалистами давно признано, правильно выстроенная методика с учетом всех ее компонентов – залог успешной реализации различных видов и направлений социокультурной деятельности. Именно от успешной реализации методического обеспечения зависит

решение первостепенных задач организации досуга различных категорий населения. Поскольку изменения и инновации, происходящие в социокультурной среде Беларуси, стремительно набирают силу, обязательным является вовлечение в эти процессы методистов, способных самим разобраться и далее помочь специалистам социокультурной деятельности адаптироваться к меняющемуся

Адрес для корреспонденции: e-mail: samersova@inbox.ru – Н.В. Самерсова

миру и с полной готовностью принять актуальные вызовы времени.

Между тем следует отметить, что сегодня в Беларуси практически отсутствует специальная литература, которая бы удовлетворила спрос специалистов по данной проблеме. До сих пор в качестве основного рекомендательного источника называется учебное пособие для студентов институтов культуры «Методическое руководство культурно-просветительной работой» российских ученых Г.М. Бирженюка, Л.В. Бузене, Н.А. Горбуновой (1989) [1].

Некоторый информационный пробел в этом вопросе восполнили более поздние исследования А.Д. Жаркова, Н.П. Гончаровой, О.В.Первушеной, С.В. Сабуцкой [2–5].

Попытки рассмотреть феномен методического обеспечения социокультурной деятельности на различных этапах его развития были предприняты белорусскими учеными Я.Д. Григорович, Е.А. Макаровой, О.В. Рогачевой, И.Л. Сморгович [6–9]. В работах авторов нашли отражение вопросы, касающиеся серьезных изменений в развитии теоретических взглядов на сущность данного феномена, что обусловлено серьезной трансформацией самого понятия «социально-культурная деятельность». Как справедливо отмечает С.В. Сабуцкая, в связи с новыми социально-экономическими явлениями идеи традиционной науки и идеи инновационной, социально-ориентированной деятельности учреждений культуры не могли не сказаться и на развитии научных представлений о ее методическом обеспечении. Важным являются осмысление, генерация и анализ предыдущего опыта, определение особенностей данного явления как самостоятельно действующей системы, вызванных потребностями и уровнем развития общественной практики. Трудно не согласиться с утверждением автора, что в настоящее время методическое обеспечение как фактор повышения эффективности социально-культурной деятельности, в практической жизни не всегда используется оптимально, методическая деятельность в учреждениях культуры часто подменяется сугубо административной, в обязанности методистов вменяется инспекторская работа, что приводит к дублированию управленческих служб и снижает эффективность методического обеспечения [5].

Цель статьи – теоретическое обоснование и уточнение сущности понятия «методическое обеспечение социокультурной деятельности», а также определение наиболее значимых практических задач, стоящих перед методическими службами в соответствии

с изменениями, происходящими в социокультурной сфере.

Роль методических служб в развитии социокультурной деятельности. Современная теория и практика социокультурной деятельности требует научно обоснованных рекомендаций, отвечающих духу времени и способствующих повышению эффективности деятельности клубных учреждений на основе совершенствования методического обеспечения их работы. *Методическое обеспечение* социально-культурной деятельности (с точки зрения содержания) представляет собой разнообразные методические средства, способствующие более эффективной реализации различных направлений деятельности учреждения культуры. Как вид деятельности методическое обеспечение – это процесс, направленный на создание разнообразных видов методической продукции, оказание методической помощи различным категориям специалистов социокультурной сферы. Основная цель методического обеспечения СКД – достижение максимально высокого уровня развития практической методики как условия эффективной организации социокультурной деятельности.

Несомненно, ключевым понятием методического обеспечения является понятие «методика». Именно методика социокультурной деятельности составляет предмет методического обеспечения СКД. Методика представляет собой логическую цепочку определенных действий, включающих в себя постановку цели и определения основных задач для ее достижения; изучение *объекта деятельности*; выбор *форм, средств, методов* работы, а также отбор необходимого *содержательно-го материала*.

Для обеспечения процесса реализации методики социокультурной деятельности, отвечающей запросам и духу времени, в Республике Беларусь сформировалась и функционирует стройная система методического обеспечения деятельности учреждений культуры и народного творчества, которая включает в себя 6 областных методических центров народного творчества (областной уровень); 122 методические службы районного уровня (организационно-методические центры, методические отделы (сектора) районных и городских домов культуры).

Именно районным организационно-методическим центрам, а также методическим службам районных и городских домов культуры принадлежит значительная роль в методическом обеспечении учреждений культуры и народного творчества. *Методическая*

служба – это специализированное подразделение или комплекс подразделений социокультурного учреждения, осуществляющее сбор, анализ и обобщение информации для создания адекватной целям и задачам учреждения системы методической работы по совершенствованию его деятельности. При этом, как показывает практика, существуют различные варианты структуры методических служб, что обусловлено такими факторами, как концептуальная программа развития и деятельности самого учреждения социокультурной сферы; основное проблемное поле, в рамках которого работает учреждение, и его региональные особенности; профессиональная компетентность и профессиональный уровень специалистов; уровень и стили управления; материально-техническая база учреждения и др.

Так, в функциональные обязанности специалистов методических служб входит выполнение следующих задач:

- диагностика интересов и потребностей различных категорий населения – потребителей творческого продукта социокультурной деятельности;
- удовлетворение профессиональных потребностей специалистов (оказание методической помощи);
- анализ и прогнозирование путей развития учреждений социокультурной сферы;
- организация и проведение различных форм повышения компетентности (квалификации) специалистов;
- осуществление информационного сопровождения деятельности учреждений социокультурной сферы;
- инициирование, реализация и поддержка социально значимых инициатив;
- осуществление издательской деятельности.

Для выполнения данной работы методист должен обладать необходимыми компетенциями (профессиональной, информационной, коммуникативной, правовой и др.), т.е. комплексом знаний, умений и навыков, позволяющих успешно выполнять процесс методического обеспечения социокультурной деятельности.

Особое (и наиболее значимое) место в системе научно-методического обеспечения занимают *областные методические центры*, которые, являясь отраслевыми службами информационно-методического обеспечения учреждений культуры, активно содействуют внедрению в практику передового опыта, современных методик организации культурной деятельности, досуга и народного творчества, способствуют повышению

профессионального мастерства работников культуры.

Главными приоритетами методических центров за последние пять лет являются: изучение и анализ состояния деятельности учреждений и организаций культуры регионов, разработка перспективных программ развития отрасли; определение современных социокультурных процессов и роли учреждений культуры в координации культурной жизни регионов; поддержка и сохранение традиционной культуры, развитие современного народного искусства; совершенствование научно-методических и организационно-творческих подходов к обеспечению функционирования учреждений культуры; внедрение региональных программ, реализация социокультурных проектов для различных социально-демографических групп и др.

В сфере модернизации работы по оказанию методической помощи учреждениям культуры перед методическими службами различного уровня подчинения в настоящее время стоят следующие наиболее важные задачи:

- формирование комплексной системы многостороннего межрегионального сотрудничества областных методических центров, региональных учреждений культуры, органов местного самоуправления путем обобщения, популяризации и представления передового опыта, проведения совместных мероприятий по совершенствованию деятельности, связанной с осуществлением и обеспечением работы учреждений сферы культуры;
- создание инновационной платформы как основы для диалога и обмена опытом в области народного творчества, сохранения культурных традиций и культурно-образовательной деятельности путем поддержки и реализации успешных региональных проектов;
- проведение аналитических исследований в области практики сохранения и развития народных традиций, самобытных промыслов и ремесел;
- усовершенствование методического обеспечения по различным направлениям деятельности учреждений культуры, в том числе путем создания информационных ресурсов, разработки методических пособий, организации и проведения мероприятий в области методического образования кадров культуры;
- повышение уровня информационной поддержки региональных методических центров и ее координации на основе формирования системы нетворкинга и создания единого информационного поля путем разработки и внедрения баз данных по народным промыслам и любительскому творчеству;

– повышение профессионального уровня кадров сферы культуры путем участия региональных методических центров в мероприятиях, связанных с дополнительным образованием взрослых в сфере культуры, организованных для нужд региона на базе методических центров [10, с. 200–201].

В нынешнее время в связи с естественным процессом сокращения аутентичных носителей традиционной культуры возрастает роль методических служб в сборе, сохранении, изучении и использовании образцов традиционного народного творчества. Встает задача знания методики проведения экспедиционной работы, правильной паспортизации записей своего региона и их архивации. Отсюда вытекают еще и следующие функции методических служб, которые, безусловно, следует выполнять вместе с учеными-фольклористами – систематизация фольклорного материала, разработка будущего методического издания и его выпуск, которое можно одновременно считать репертуарным в помощь клубным формированиям.

Заключение. Таким образом, цель методического обеспечения социально-культурной деятельности должна корректироваться в зависимости от изменения общественной, социально-экономической жизни общества, потребностей людей в новых формах организации социально-культурной деятельности и досуговых предпочтениях. В соответствии с этим нынешние реалии требуют от руководителей и специалистов учреждений социокультурной сферы использования современных форм и методов творческой и управленческой деятельности. Поэтому методическим службам нужно выйти на новый уровень работы, где будут учтены, во-первых, актуальные требования социокультурной политики; во-вторых, специфические особенности реализации различных направлений любительского творчества и культурно-массовой работы; в-третьих, профессиональный уровень

и профессиональные затруднения специалистов, осуществляющих данную деятельность. Качество и эффективность функционирования системы методического обеспечения во многом зависит от творчества самого субъекта методической деятельности – методиста, его активности, умения своевременно находить и выбирать в соответствии с ситуацией необходимые формы, средства и методы как интеллектуального, так и эмоционального воздействия на аудиторию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Методическое руководство культурно-просветительной работой: учеб. пособие для студ. ин-тов культ. / Г.М. Бирженюк, Л.В. Бузене, Н.А. Горбунова. – М.: Просвещение, 1989. – 176 с.
2. Жарков, А.Д. Технология культурно-досуговой деятельности: учеб. пособие для студентов вузов культуры и искусств / А.Д. Жарков. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Изд-во МГУК, ИПО «Профиздат», 2002. – 288 с.
3. Организация деятельности учреждений культуры клубного типа: учеб. пособие / под общ. ред. Н.П. Гончаровой. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «Планета музыки», 2015. – 448 с.
4. Первушина, О.В. Социально-культурная деятельность в системе культурологического знания / О.В. Первушина, А.Д. Плюсин // Социально-культурная деятельность: история, теория, образование, практика: межвуз. сб. науч. ст. / ред.-сост. В.В. Туев. – Кемерово: КемГАКИ, 2002. – 177 с.
5. Сабуцкая, С.В. Формирование системы методического обеспечения социально-культурной деятельности в регионе: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.05 / С.В. Сабуцкая. – Кемерово, 2006. – 242 л.
6. Грыгаровіч, Я.Д. Прыкладная культуралогія / Я.Д. Грыгаровіч, А.І. Смолік. – Мінск: Адукацыя і выхаванне, 2005. – 215 с.
7. Макарава, А.А. Функцыянальна-структурныя пераўтварэнні ў дзейнасці культурных устаноў у Беларусі: дыс. ... канд. пед. навук: 13.00.05 / А.А. Макарава; Беларус. дзярж. ун-т культуры. – Мінск, 2002. – 190 л.
8. Рогачева, О.В. История социально-культурной деятельности: учеб. пособие / О.В. Рогачева. – Минск: Вышэйшая школа, 2019. – 127 с.
9. Сморгович, И.Л. Основы культурно-досуговой деятельности: учеб.-метод. пособие / И.Л. Сморгович; Мин-во культуры Респ. Беларусь, Беларус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск: БГУКИ, 2013. – 174 с.
10. Беларуская культура – 2014: стан, тэндэнцыі і перспектывы развіцця / Міністэрства культуры Рэсп. Беларусь, ДУА «Інстытут культуры Беларусі»; уклад.: А.Р. Гуляева, І.Б. Лапцёнак; рэдкал.: Б.У. Святлоў (старш.) [і інш.]. – Мінск: Інбелкульт, 2015. – 420 с.

Поступила в редакцию 24.02.2021

Хроніка мастацкіх падзей

* * *

28 сакавіка свой 80-гадовы юбілей адзначыў вядомы беларускі мастак, акварэліст, педагог Фелікс Гумен. У 1958–1962 гадах Ф. Гумен вучыўся на мастацка-графічным факультэце Віцебскага педінстытута імя С.М. Кірава. Яго настаўнікамі з’яўляліся В. Дзежыц, І. Сталяроў, Д. Генеральніцкі, А. Гаўрушка, Р. Клікушын. Фелікс Гумен быў першым выпускніком мастацка-графічнага факультэта, які ў 1962 годзе выканаў сваю дыпломную працу ў тэхніцы акварэлі. З 1960 года ён пачаў удзельнічаць у мастацкіх выставах, а ў 1967 годзе стаў сябрам Саюза мастакоў СССР.

З 1965 па 1974 г. Фелікс Гумен выкладаў на мастацка-графічным факультэце ў Віцебскім педагагічным інстытуце імя С.М. Кірава, а з 1998 па 2002 год праводзіў заняткі па акварэлі на кафедры выяўленчага мастацтва Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П.М. Машэрава. Таленавіты педагог выхаваў не адно пакаленне мастакоў-акварэлістаў, якія сёння працуюць у розных краінах свету. Творы мастака знаходзяцца ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь, фондах Беларускага саюза мастакоў, Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва ў Мінску, Віцебскім мастацкім музеі, Магілёўскім абласным мастацкім музеі імя П.В. Масленікава, Полацкай карціннай галерэі, Дырэкцыі мастацкіх выстаў Расіі (г. Масква), а таксама ў прыватных калекцыях Беларусі і многіх замежных краін.

Напярэдадні дня нараджэння майстра на мастацка-графічным факультэце ВДУ імя П.М. Машэрава адкрылася выстава работ Фелікса Гумена. У экспазіцыі былі прадстаўлены работы, якія падораны мастаком роднаму факультэту. Сярод кампазіцый – пейзажы, нацюрморты, партрэты. 30 сакавіка ў мастацкім музеі горада Віцебска адкрылася другая персанальная выстава Ф. Гумена “Мой родны кут”, на якой рэктар універсітэта, прафесар Валянціна Багатырова ўручыла таленавітаму выпускніку нагрудны знак Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П.М. Машэрава.

* * *

7 красавіка на мастацка-графічным факультэце адкрылася выстава работ студэнтаў, грамадзян Кітайскай Народнай Рэспублікі (куратар Р.С. Фядзькоў). У экспазіцыі былі прадстаўлены нацюрморты і копіі твораў вядомых майстроў.

* * *

9 красавіка ў Гарадоцкім раённым краязнаўчым музеі пачала працаваць выстава работ выкладчыкаў кафедры выяўленчага мастацтва пад назвай “Традыцыі і сучаснасць”, прысвечаная 110-годдзю ВДУ імя П.М. Машэрава. Сярод твораў, прадстаўленых у экспазіцыі, – графіка, жывапіс, скульптура. У рамках урачыстага адкрыцця адбылася сустрэча выкладчыкаў кафедры з прадстаўнікамі адміністрацыі Гарадоцкага раённага выканкама, на якой былі абмеркаваны пытанні супрацоўніцтва.

* * *

20 красавіка ў выставачнай зале мастацка-графічнага факультэта адбылося адкрыццё выставы вучэбных і творчых работ навучэнцаў мастацкага аддзялення Дзіцячай школы мастацтваў № 1 г. Віцебска. У экспазіцыі былі прадстаўлены жывапісныя нацюрморты і графічныя кампазіцыі, якія выкананы пад кіраўніцтвам выкладчыкаў А.К. і П.К. Навічэнкаў.

* * *

Студэнты мастацка-графічнага факультэта ВДУ імя П.М. Машэрава сталі ўладальнікамі дыпламаў і сертыфікатаў на Міжнародным конкурсе фатаграфіі пад назвай “Захаванае. Jpg”. Конкурс быў арганізаваны кафедрай дызайну і методыкі прафесійнага навучання Чувашскага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя І.Я. Якаўлева. На суд журы было прадстаўлена 670 работ 72 аўтараў з 11 навучальных устаноў 7 гарадоў Беларусі і Расіі. Па выніках конкурсу студэнт першага курса мастацка-графічнага факультэта Павел Зянько заняў 1-е месца ў намінацыі “Атмасфера прыроды”; студэнтка другога курса Наталля Мельнікава адзначана некалькімі дыпламамі другой ступені ў намінацыях “Жывёлы”, “Кветкі” і “Макра”.

* * *

13 мая на вуліцы Чэхава, 11 г. Віцебска (вучэбны корпус № 2) адбылося адкрыццё мемарыяльнай дошкі (аўтар С. Сотнікаў), прысвечанай выкладчыкам і выпускнікам Віцебскага мастацка-графічнага педагагічнага вучылішча і мастацка-графічнага факультэта, якія ў розныя часы працавалі ў гэтым будынку і сёння з’яўляюцца гонарам Віцебскай мастацкай школы другой паловы XX стагоддзя.

* * *

“Майму Віцебску, маёй Alma mater” – такую назву атрымала выстава выпускніка мастацка-графічнага факультэта, а сёння генеральнага дырэктара Нацыянальнага мастацкага музея, заслужанага дзеяча мастацтваў Рэспублікі Беларусь, ганаровага прафесара ВДУ імя П.М. Машэрава Уладзіміра Пракапцова, адкрыццё якой адбылося 13 мая ў выставачнай зале мастацка-графічнага факультэта падчас юбілейных мерапрыемстваў да 110-й гадавіны Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П.М. Машэрава. Выстаўка У. Пракапцова прысвечана выкладчыкам і выпускнікам мастацка-графічнага факультэта розных гадоў. У экспазіцыі творы з калекцыі Нацыянальнага мастацкага музея і ўласнай калекцыі мастака.

Знакавай падзеяй дадзенага мерапрыемства стала перадача маладым скульптарам Рыпсіме Геваркян выкананага ёю бронзавага бюста ганаровага прафесара В. Пракапцова ў дар ВДУ імя П.М. Машэрава.

* * *

18 мая ў Міжнародны дзень музеяў у Мастацкай галерэі Нацыянальнага Полацкага гісторыка-культурнага музея-запаведніка адбылося ўрачыстае адкрыццё выставы жывапісу Уладзіміра Пракапцова “Мая Беларусь” (куратар М. Цыбульскі). Больш за 100 чалавек прыйшлі павіншаваць Уладзіміра Іванавіча з адкрыццём выставы і супрацоўнікаў галерэі з іх прафесійным святам. На выставе прадстаўлены жывапісныя творы розных перыядаў творчай дзейнасці мастака. У жывапісных працах Уладзіміра Пракапцова, прысвечаных Беларусі і вялікім мастакам, паэтам, пісьменнікам, што ў розныя часы ўслаўлялі яе, выяўляюцца не толькі вобразна-стылістычныя прыярытэты мастака, але і выразна гучыць любоў да яго малой радзімы, бацькоўскага дому, духоўных каранёў. У гэтым крыецца адмысловая прывабнасць творчасці Уладзіміра Пракапцова – вядомага жывапісца, мастацтвазнаўцы і музейнага работніка, які шчыра і глыбока ўсведамляе значнасць дадзеных паняццяў ў жыцці і ў мастацтве.

Правила для авторов

Научно-практический журнал «Искусство и культура» публикует статьи, посвященные актуальным искусствоведческим и культурологическим проблемам, а также вопросам художественного образования. Представленные статьи должны иметь высокий теоретический уровень исследований в области культурологии и искусствоведения, а также быть ориентированы на прикладные аспекты в преподавании дисциплин художественно-эстетического блока. Главным критерием целесообразности публикации являются новизна и оригинальность статьи. Основные рубрики журнала – «Искусствоведение», «Культурология» и «Педагогика». Вне очереди публикуются научные статьи аспирантов последнего года обучения (включая статьи, которые подготовлены ими в соавторстве) при условии их полного соответствия требованиям, которые предъявляются к научным публикациям издания.

Требования к оформлению статьи:

1. Рукописи статей предоставляются на белорусском или русском языках.
2. Каждая статья должна содержать следующие элементы:
 - индекс УДК;
 - название статьи;
 - фамилия и инициалы автора (авторов);
 - организация, которую он (они) представляет;
 - введение;
 - в основной части выделяются подразделы с названиями;
 - заключение;
 - список использованной литературы.
3. Название статьи должно отражать ее содержание, быть по возможности лаконичным, включать ключевые слова, что позволит ее индексировать.
4. Во введении дается короткий обзор литературы по проблеме, указываются не решенные ранее вопросы, формулируется и аргументируется цель. Раздел заканчивается постановкой цели исследования.
5. В основной части автор описывает результаты своей работы с точки зрения их научной новизны и сопоставляет с соответствующими известными данными. Этот раздел делится на подразделы с пояснительными подзаголовками.
6. В заключении в сжатом виде должны быть сформулированы полученные выводы, указывающие на достижение поставленной цели, новизну и возможности применения на практике.
7. Список литературы должен включать не более 12 ссылок. Ссылки нумеруются в соответствии с порядком их цитирования в тексте. Порядковые номера ссылок пишутся в квадратных скобках по схеме: [1], [2]. Список литературы оформляется в соответствии с требованиями ГОСТа 7.1-2003. Ссылки на неопубликованные работы, диссертации не допускаются. Указывается полное название авторского свидетельства и депонированной рукописи, а также организация, которая предъявила рукопись к депонированию.
8. Статьи сдаются в редакцию объемом не менее 0,35 авторского листа (14000 печатных знаков, с пробелами между словами, знаками препинания, цифрами и др.), напечатанного через один интервал, шрифтом Times New Roman, размером 11 пт. В этот объем входят текст, таблицы, список литературы. Рисунки и схемы должны подаваться отдельными файлами в формате jpg. Статьи должны быть подготовлены в редакторе Microsoft Word.
9. В дополнение к бумажной версии статьи в редакцию сдается электронная версия материалов. Электронная и бумажная версии статьи должны быть идентичными. Адрес электронной почты университета (nauka@vsu.by).
10. К статье прилагаются следующие материалы (на отдельных листах):
 - реферат (150–250 слов), который должен полно передавать содержание статьи, быть годным для публикации в аннотациях к журналам отдельно от статьи, и ключевые слова на языке оригинала;
 - название статьи, фамилия, имя, отчество автора (полностью), место работы, реферат и ключевые слова на английском языке;
 - номер телефона, адрес электронной почты;
 - экспертное заключение о возможности публикации материалов.
11. Все статьи, поступающие в редакцию журнала, подлежат обязательной проверке на оригинальность и корректность заимствований системой «Антиплагиат.ВУЗ». Для оригинальных научных статей степень оригинальности должна быть не менее 85%, для обзоров – не менее 75%.
12. По решению редколлегии статья отправляется на рецензию, затем визируется членом редколлегии. Возвращение статьи автору на доработку не означает, что она принята в печать. Переработанный вариант статьи вновь рассматривается редколлекцией. Датой поступления считается день получения редакцией окончательного варианта статьи.
13. Отправка в редакцию ранее опубликованных или принятых в печать другими изданиями работ не допускается.
14. Ответственность за приведенные в материалах факты, содержание и точность информации несут авторы.

Guidelines for Authors

The scientific and practical journal "Art and Culture" publishes articles on immediate art critical and culture study problems as well as issues of art education. Articles should be of high theoretical level of investigation in the field of culture studies and art criticism, they should also be targeted at applied aspects in teaching subjects of art and esthetic block. The main criterion for the publication is novelty and specificity of the article. The main sections of the journal are "Art History", "Culture Studies" and "Pedagogics". The priority for publication is given to scientific articles by postgraduates in their last year (including their articles written with co-authors) on condition these articles correspond the requirements for scientific articles of the journal.

Guidelines for the layout of a publication:

1. Articles are to be in Belarusian or Russian.
2. Each article is to include the following elements:
 - UDK index;
 - title of the article;
 - name and initial of the author (authors);
 - institution he (she) represents;
 - introduction;
 - main part;
 - conclusion;
 - list of applied literature.
3. The title of the article should reflect its contents, be laconic and contain key words which will make it possible to classify the article.
4. The introduction should contain a brief review of the literature on the problem. It should indicate not yet solved problems. It should formulate the aim; give references to the recent articles of other authors including foreign publications. The section finishes with setting the aim of the research.
5. In the section "Main part" the author describes the findings from the point of view of their scientific novelty as well as compares them with the corresponding well known data. This section is divided into sub-sections with expository subtitles.
6. The conclusion should contain a brief review of the findings, indicating the achievement of this goal, their novelty and possibility of practical application.
7. The list of literature shouldn't include more than 12 references. The references are to be numerated in the order of their citation in the text. The order number of a reference is given in square brackets e.g. [1], [2]. The layout of the literature list layout is to correspond State Standard (GOST) 7.1–2003. References to articles and theses which were not published earlier are not permitted. A complete name of the author's certificate and the deposited copy is indicated as well as the institution which presented the copy for depositing.
8. Articles of at least 0,35 of an author sheet size (14000 printing symbols with blanks, punctuation marks, numbers etc.), interval 1, Times New Roman 11 are sent to the editorial office. This size includes the text, charts and list of literature. Not more than three pictures are allowed. Pictures and schemes are to be presented in individual jpg-files. Articles should be typed in Microsoft Word.
9. The electronic version should be attached to the paper copy of the article submitted to the editorial board. The electronic and the paper copies of the article should be identical. The university e-mail address is nauka@vsu.by).
10. Following materials (on separate sheets) are attached to the article:
 - summary (150–250 words), which should precisely present the contents of the article, should be liable for being published in magazine summaries separately from the article as well as the key words in the language of the original;
 - title of the article, surname, first and second names of the author (without being shortened), place of work, summary and key words in English;
 - telephone number, e-mail address;
 - expert conclusion on the feasibility of the publication.
11. All articles submitted to the editorial office of the journal are subject to mandatory verification of originality and correctness of borrowings by the Antiplagiat.VUZ system. For original scientific articles the degree of originality should be at least 85%, for reviews – at least 75%.
12. On the decision of the editorial board the article is sent for a review, and then it is signed by the members of the editorial board. If the article is sent back to the author for improvement it doesn't mean that it has been accepted for publication. The improved variant of the article is reconsidered by the editorial board. The article is considered to be accepted on the day when the editorial office receives the final variant.
13. Earlier published articles as well as articles accepted for publication in other editions are not admitted.
14. The authors carry responsibility for the facts provided in the articles, the content and the accuracy of the information.

*Для оформления обложки использована работа
Феликса Гумена «Витебск. Улица Ленина». 1968 г.*

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий
№ 1/255 от 31.03.2014.

Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».
210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.

При перепечатке материалов ссылка на журнал «Искусство и культура» обязательна.