

ИК

ISSN 2222-8853

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА



№ 4(28)
2017

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИЗДАЕТСЯ С ЯНВАРЯ 2011 ГОДА
ВЫХОДИТ ЧЕТЫРЕ РАЗА В ГОД

**№ 4(28)
2017**

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:
А. В. Егоров (Беларусь)
заместитель главного редактора,
ответственный за раздел «Искусствоведение»
М. Л. Цыбульский (Беларусь)

Редакционная коллегия:
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. П. Прокопцова,
А. В. Русецкий, В. А. Салеев, А. И. Смолик, Р. Б. Смольский,
Е. О. Соколова, И. А. Сысоева, Г. Ф. Шауро

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

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

Адрес редакции:
Учреждение образования
«Витебский государственный
университет имени П. М. Машерова»
Московский пр-т, 33
210038, г. Витебск, Беларусь
Тел.: +375 (212) 58-48-93
E-mail: nauka@vsu.by
<http://www.vsu.by>

SCIENTIFIC AND PRACTICAL JOURNAL
«ART AND CULTURE»

Editor-in-Chief:
A. V. Yegorov (Belarus)
Deputy Editor-in-Chief,
in charge of the Art Studies section
M. L. Tsybulski (Belarus)

Editorial Board:
in charge of Cultural Studies section
M. A. Slemnev,
in charge of the Education section
Yu. P. Bezhenar,

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. P. Prokoptsova,
A. V. Rusetski, V. A. Saleyev, A. I. Smolik, R. B. Smolski,
E. O. Sokolova, I. A. Sysoyeva, G. F. Shauro

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

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

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

Журнал зарегистрирован
в Министерстве информации Республики Беларусь за № 838 от 23.11.2010 г.
Подписано в печать 11.12.2017 г. Формат 60 x 84 ¹/₈. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 13,72. Уч.-изд. л. 11,91. Тираж 100 экз. Заказ 210.

Искусствоведение

Да 50-годдзя Першай справаздачнай выставы мастакоў-педагогаў

Цыбульскі М. Л. Першая справаздачная выстава твораў мастакоў-педагогаў. Віцебск 1967 год	5
Кенігсберг Е. Я. Проектно-художественная деятельность молодых кураторов современного изобразительного искусства	14
Ожого-Масловская А. В. Японизм в современной керамике Украины	21
Петько А. Г. Иконописный образ в культурном и духовном пространстве	26
Стельмах А. М. Особенности организации театрального дела в государственном и частном театрах	33
Луговский А. Ф. Практика верификации виртуальных моделей средствами физического макетирования в промышленном дизайне	38
Чжан Сяньлян. Музыкальность как характеристика эстетического качества произведений разных видов искусства	42
Зенькова К. В. Формообразование в экологической архитектуре	48
Стахович Г. А. Вариативность классического и романтического в Концерте № 2 для фортепиано с оркестром И. Н. Гуммеля	52
Повшик С. Я. Графическое выражение современного процесса проектирования одежды в соответствии с творческими методами проектирования	58

Культурология

Метько А. В. Проявление языческих традиций в современной повседневной культуре белорусов: диффузионистский подход	63
Кот С. В. Выставочная деятельность как один из способов сохранения культурного наследия Витебска второй половины XX века	69
Князева Е. Д. Особенности трансформации культурного пространства Минска после 1991 года	74
Коваленя Е. Г. Алгоритм проектирования геокультурного потенциала городов Беларуси	79

Педагогика

Беженарь Ю. П. Научно-педагогическая школа методики преподавания основ технической графики	84
Лю Цзин. Преимущества новой системы подготовки учителей музыки в учебных заведениях КНР по специальности «Музыкальное образование»	91
Пархоменко К. А. Влияние дисциплины «Академическая живопись» на развитие цветовых решений при создании графических проектов студентами специальности «Компьютерная графика»	97
Гажевская-Пешак Т. С. Методы и приемы развития образного мышления младших школьников в условиях хоровых занятий	101
Тагільцова Н. Р., Петрачкоў К. У., Багданова Т. С. Музыкальная культура Беларусі ў сістэме дадатковай музычнай адукацыі расійскіх школьнікаў	106

Рецензия	111
----------------	-----

Хроника	112
---------------	-----

Art History

To the 50 th Anniversary of the First Reporting Exhibition of Artist Teachers

<i>Tsybulski M. L.</i> First Accounting Exhibition of Works by Artist Teachers. Vitebsk 1967	5
<i>Kenigsberg E. Y.</i> Design and Artistic Activity of Young Curators of Contemporary Fine Arts	14
<i>Ozhoha-Maslovskaya A. V.</i> Japanese Studies in Contemporary Ceramics of Ukraine	21
<i>Petko A. G.</i> Icon Painting Image in Cultural and Spiritual Space	26
<i>Stelmakh A. M.</i> Features of Setting Up Theatrical Work in State and Private Theaters	33
<i>Lugovskiy A. F.</i> The Practice of Virtual Model Verification by Means of Physical Prototyping in Industrial Design	38
<i>Zhang Xianliang.</i> Musicality as an Aesthetic Quality of Works of Different Types of Art	42
<i>Zenkova K. V.</i> Form Building in Ecological Architecture	48
<i>Stachevich G. A.</i> Variability of the Classical and the Romantic in J. N. Hummel Concerto № 2 for Piano and Orchestra	52
<i>Povshyk S. Y.</i> Graphic Expression of Contemporary Clothing Design Process in Accordance with Art Design Methods	58

Cultural Studies

<i>Metko A. V.</i> Manifestation of Pagan Traditions in the Modern Everyday Culture of Belarusian People: Diffusional Approach	63
<i>Kot S. V.</i> Exhibition Activity as a Way to Preserve Cultural Heritage of the Late XX Century Vitebsk	69
<i>Kniazeva E. D.</i> Transformational Features of the Cultural Space of Minsk after 1991	74
<i>Kovalenia E. G.</i> Algorithm of Geocultural Potential Design of Belarusian Cities	79

Pedagogics

<i>Bezhenar Yu. P.</i> The Research and Academic School of Technical Graphics Teaching Methods	84
<i>Liu Jing.</i> Advantages of the New System of Training Music Teachers Majoring in Music Education at Chinese Educational Establishments	91
<i>Parkhomenko K. O.</i> Impact of the Discipline of Academic Painting on the Development of Colors in Computer Graphic Students' Projects	97
<i>Gazhevskaya-Peshak T. S.</i> Methods and Techniques of Developing Primary Schoolchildren's Creative Thinking in the Conditions of Choral Activities ...	101
<i>Tagiltseva N. G., Petrachkov K. V., Bogdanova T. S.</i> Musical Culture of Belarus in the System of Music Education of Russian Schoolchildren	106

Review	111
---------------------	-----

Chronicle	112
------------------------	-----

Першая справаздачная выстава твораў мастакоў-педагогаў. Віцебск 1967 год

Цыбульскі М. Л.

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

Артыкул прысвечаны Першай справаздачнай выставе твораў мастакоў-педагогаў Віцебскага дзяржаўнага педагогічнага інстытута імя С. М. Кірава, якая адбылася ў 1967 годзе ў гарадской выставачнай зале і 50-гадовы юбілей якой адзначае ў гэтым годзе мастацка-графічны факультэт. Захаваўся не толькі выдадзены зусім не вялікім накладам каталог, які быў складзены тагачасным загадчыкам кафедры малюнка і жывапісу, старшым выкладчыкам Р. Клікушыным, але і ўспаміны ўдзельнікаў гэтай выставы, асобныя творы з той экспазіцыі. Абапіраючыся на іх, аўтару ўдалося рэканструяваць не толькі агульную творчую атмасферу, якая панавала ў тэя гады на мастацка-графічным факультэце падчас правядзення выставы, але і некаторыя аспекты педагогічнай і творчай дзейнасці яе ўдзельнікаў. Усё гэта стала падставай для аналізу месца дадзенай выставы ў гісторыі мастацка-графічнага факультэта і выставачнай практыцы яго выкладчыкаў.

Ключавыя словы: мастацка-графічны факультэт, Віцебскі педагогічны інстытут імя С. М. Кірава, справаздачная выстава, Віцебская школа акварэлі, мастакі-педагогі, жывапіс, акварэль.

(Искусство и культура. – 2017. – № 4 (28). – С. 5–13)

First Accounting Exhibition of Works by Artist Teachers. Vitebsk 1967

Tsybulski M. L.

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

The article centers round First Accounting Exhibition of works by artist teachers of Vitebsk State Pedagogical S. M. Kirov Institute which took place in 1967 at the City Exhibition Hall, and the 50th anniversary of which is celebrated by the Art Faculty. Not only the catalogue, which was published in a few copies and was compiled by the then Head of Department of Drawing and Painting, senior lecturer R. Klikushin, is extant but also memoirs of the Exhibition participants as well as some exhibited works. On their basis the author managed to restore not only the general creative atmosphere, which reigned in those years at the Art Faculty during the Exhibition but also some aspects of pedagogical and artistic activities of its participants. All this became the basis for the analysis of the place of the exhibition in the history of the Art Faculty and the exhibition practice of its teachers.

Key words: Art Faculty, Vitebsk State Pedagogical S. M. Kirov Institute, Accounting Exhibition, Vitebsk school of water color, artist teachers, painting, water color.

(Art and Cultur. – 2017. – № 4 (28). – P. 5–13)

Пад гучным ідэалагічным слоганам “Насустрэч 50-годдзю савецкай улады” ў красавіку 1967 года ў віцебскай гарадской выставачнай зале, што знаходзілася ў той час на скрыжаванні вуліц Леніна і Савецкай, адбылася Першая справаздачная выстава твораў мастакоў-педагогаў Віцебскага дзяржаўнага педагогічнага інстытута імя С. М. Кірава. Захаваўся і выдадзены зусім не вялікім накладам (100 экзэмпляраў) каталог, які быў складзены тагачасным загадчыкам кафедры малюнка і жывапісу, старшым выкладчыкам

Р. Клікушыным [1]. Уступны артыкул да каталога быў напісаны мастацтвазнаўцам Генадзем Лебедзевым, які ў той час у вышэй прыгаданым інстытуце выкладаў гісторыю мастацтва [2].

“Наколькі я памятаю, выставы з удзелам выкладчыкаў і студэнтаў мастацка-графічнага факультэта праводзіліся пачынаючы з 1965 года, – узгадваў адзін з удзельнікаў выставы 1967 года Леанід Анцімонаў падчас нашай з ім размовы 20 год таму, калі аўтар гэтага артыкула пачынаў пісаць

яго, даследуючы дадзеную тэму. – Гэта былі шматлікія перасоўныя выставы, якія вандравалі па раёнах Віцебскай вобласці. Але ў 1967 годзе ўпершыню выстава адбылася на такой адказнай пляцоўцы, у цэнтры горада Віцебска. У дадзенай экспазіцыі прымалі ўдзел усе вядучыя выкладчыкі мастацка-графічнага факультэта, а галоўнае – самая актыўная яго частка – моладзь... Упершыню да выставы мастакоў-педагогаў рыхтаваўся да друку афсетным спосабам у Віцебскай друкарні каталог. Мне здаецца, каталог не паспеў да адкрыцця выставы і быў выдадзены крыху пазней, але, безумоўна, дадаў «вагі» і значнасці гэтай падзеі» [3]. Яшчэ адзін удзельнік выставы Іван Хіцько ўспамінаў: «На адкрыцці выставы прысутнічаў вядомы віцебскі тэатральны мастак, галоўны мастак Беларускага тэатра імя Я. Коласа Яўген Нікалаеў, які на той час быў старшынёй Віцебскага аддзялення Саюза мастакоў СССР. Гэта было сведчанне асаблівай увагі да нас з боку Саюза мастакоў, ды і сама экспазіцыя ў цэлым выглядала даволі прадстаўніча...» [2].

Мэта артыкула – прааналізаваць асаблівасці арганізацыі і правядзення Першай справаздачнай выставы твораў мастакоў-педагогаў Віцебскага дзяржаўнага педагогічнага інстытута імя С. М. Кірава, якая адбылася ў 1967 годзе, агульную творчую атмасферу, што панавала ў тыя гады на мастацка-графічным факультэце і некаторыя аспекты педагогічнай і творчай дзейнасці ўдзельнікаў выставы.

На мастацка-графічным факультэце. 1967 год у гісторыі краіны быў юбілейны – шырока адзначалася 50-годдзе савецкай улады. Напярэдадні свята Кастрычніцкай рэвалюцыі ў Маскве 4 лістапада планавалася ўрачыстае адкрыццё Усесаюзная мастацкая выстава. Гэта быў год знакавы і ў сэнсе рэспубліканскіх мастацкіх падзей: у Дзяржаўным мастацкім музеі БССР была запланавана выстава «Мастакі Беларусі – 50-годдзю Кастрычніка». Па часе выстава мастакоў-педагогаў папярэднічала ўсім гэтым юбілейным урачыстасцям. І тым не менш, ва ўступным артыкуле да каталога Першай справаздачнай выставы твораў мастакоў-педагогаў, мастацтвазнавец Генадзь Лебедзеў адзначаў: «Фактам арганізацыі сваёй першай справаздачнай выставы калектыў мастакоў-педагогаў мастацка-графічнага факультэта Віцебскага педінстытута ўсклаў на сябе вельмі адказную і высакародную задачу: не толькі ўнесці важкі ўнёсак у развіццё культурнага жыцця нашага горада, але і аднавіць на новай аснове традыцыі той значнай ролі, якую адыгрывалі паслядоўна мастацкія навучальныя ўстановы Віцебска ў развіцці

беларускага савецкага мастацтва» [1, с. 3]. Нягледзячы на тое, што ў канцы 60-х гадоў адносіны да мастацтва авангарда былі яшчэ зусім не станоўчыя, для аўтара тэксту каталога было даволі смелым крокам працягваць ланцужок і вызначаць сувязь паміж адкрытай у Віцебску ў 1918 годзе Народнай мастацкай школай, рэарганізаванай у 1923 годзе ў мастацкі тэхнікум, а затым – у мастацкае педвучылішча, і існуючым у той час мастацка-графічным факультэтам педінстытута.

З 1964 па 1970 г. адну з вядучых кафедраў на мастацка-графічным факультэце – кафедру малюнка і жывапісу ўзначальваў Рыгор Клікушын. «Прапанова заняць пасаду загадчыка кафедры, – узгадваў ён, – для мяне была як снег на галаву. Я ніколі і нідзе не праяўляў схільнасці да адміністравання, ці кіраўніцтва калектывам, да таго ж членам партыі не быў. Але кіраўніцтва пераканала мяне ў тым, што я спраўлюся з гэтай працай. Безумоўна, спачатку я быў у разгубленасці, не ведаў, за што ўзяцца. Выкладчыкі па-рознаму падтрымлівалі мяне – маўляў, не богі гаршкі абпальваюць. (...) Рэктарат ішоў насустрач і дапамагаў. З яго дапамогай мне ўдалося прыцягнуць на кафедру маладых мастакоў» [4].

Сапраўды менавіта ў гэты час значна абнавіўся і ўзмацніўся склад выкладчыкаў мастацка-графічнага факультэта. У 1963 годзе прыйшлі выкладаць Леанід Анцімонаў, Вікенцій Ральцэвіч і Анатоль Кавалёў, у 1964 – Яўген Красоўскі, у 1965 – Альберт Някрасаў, у 1966 – Алег Арлоў, Аляксандр Гаўрушка і Іван Хіцько, у 1967 – Фелікс Гүмен. Маладыя, сапраўды апантанія творчасцю мастакі, былі выпускнікамі розных вышэйшых навучальных устаноў, у тым ліку і мастацка-графічнага факультэта ВДПІ імя С. М. Кірава (сучасны ВДУ імя П. М. Машэрава). У сваім дзённіку, узгадваючы прыход новага пакалення выкладчыкаў, падзеі таго часу, атмасферу, што панавала ва ўніверсітэце, Клікушын пісаў: «Паседжанні кафедры праходзілі вельмі бурна. Абмяркоўвалі самыя розныя пытанні і шмат спрачаліся... Творчасці надавалася асабліва ўвага» [5]. Іван Хіцько ўзгадвае: «Калі на мастацка-графічны факультэт прыйшлі выкладаць Вікенцій Ральцэвіч і Яўген Красоўскі, у іх майстэрні было сапраўднае паломніцтва. Іх манера вольнага, шырокага жывапісу была асабліва прыцягальнай для маладых мастакоў. Я ўжо не кажу пра Фелікса Гүмена, за яго творчасцю студэнты сачылі асабліва пільна, стараліся наведваць усе выставы з яго ўдзелам» [2].

Сябрамі Саюза мастакоў у 1967 годзе былі толькі Р. Клікушын і В. Ральцэвіч, а І. Сталяроў і Ф. Гүмен былі кандыдатамі ў сябры Саюза.

Нягледзячы на гэта, выкладчыкі мастацкіх дысцыплін на факультэце прымалі актыўны ўдзел у абласных і рэспубліканскіх выставах.

Тэматыка твораў. На выставе мастакоў-педагогаў былі прадстаўлены жывапіс, графіка і скульптура. У каталожным артыкуле адзначаецца, што асноўную масу твораў складае жывапіс (творы алеем і акварэллю), у якім прысутнічае “шырата ахопу тэматыкі” і “разнастайнасць жанраў”. Пры ўласцівай савецкаму часу не вызначальнай, “дзяжурнай” ролі артыкула ў дадзеным каталозе, што праявілася ў выкарыстанні некаторых даволі распаўсюджаных у тыя гады мастацтвазнаўчых штампаў у апісанні экспазіцыі, Г. Лебедзеў, тым не менш, не змяняе сваім прынцыпам і спрабуе дакладна вызначыць асаблівасці творчай манеры практычна кожнага з удзельнікаў гэтай выставы.

Адразу кідаецца ў вочы амаль што поўная адсутнасць на выставе падкрэслена ангажыраванага мастацтва, палітычных, сацыяльна арыентаваных тэм. У экспазіцыі пераважаюць пейзажы, партрэты, нацюрморты. “Што датычыцца тэм, то тут не можа быць адназначнага адказу. Хоць у параўнанні з абласнымі і рэспубліканскімі выставамі ў нашай экспазіцыі ідэалагічнага мастацтва было не шмат. У некаторых мастакоў падобная тэматыка магчыма сапраўды ішла ад душы, ад шчырай, часам «сляпой веры» ў светлыя ідэалы. А іншыя падыходзілі да гэтага інакш. Безумоўна, з такімі творамі лягчэй было трапіць на выставу, так чыбе маглі хутчэй адзначыць у друку” [3].

Акварэлі ў экспазіцыі выставы. У 1960-я гады пры самым непасрэдным удзеле выкладчыкаў мастацка-графічнага факультэта ў Віцебску набірала моц акварэльная школа [6] і таму не заўважыць гэтага ў экспазіцыі аналізуемай выставы проста немагчыма. Гэта адбывалася не толькі дзякуючы метадычна-паслядоўнай працы сталага на той час выкладчыка акварэлі Сталярова, але, ці не ў першую чаргу, дзякуючы творчай актыўнасці маладых акварэлістаў – Ф. Гумена і В. Ральцэвіча.

Сярод традыцыйна невялікіх па памерах акварэльных аркушаў, што прадставіў на дадзенай выставе Іван Сталяроў былі як пейзажы, так і некалькі тэматычных кампазіцый. У Івана Сталярова (20.05.1923, г. Віцебск – 27.09.2015, г. Магілёў) на той час за плячамі былі не толькі вучоба ў Віцебскім (1939–1940) і Мінскім мастацкіх вучылішчах (1951), на факультэце графікі Маскоўскага паліграфічнага інстытута (1960), але і праца выкладчыкам Віцебскага мастацка-графічнага педагагічнага вучылішча (1951–1958). На мастацка-графічным факультэце ён выкладаў з самага пачатку яго

заснавання. Як і Ф. Гумен і В. Ральцэвіч, Іван Сталяроў стаяў ля вытокаў шырокавядомай Віцебскай школы акварэлі [6], паколькі ў першую чаргу з’яўляўся аўтарам спецыяльных вучэбных праграм, дапаможнікаў, у якіх была сістэматызавана метадыка працы акварэльнымі фарбамі.

У экспазіцыі былі прадстаўлены краявіды І. Сталярова “Мястэчка”, “Пасля дажджу”, “Возера Селішчава”, “Вёска Рыбакі”, віцебскі пейзаж “Юр’ева горка”, эскіз кампазіцыі “Сельская лазня”, “Гара Бештаў”. У каталожным артыкуле Г. Лебедзеў падкрэслівае традыцыйны характар пейзажных матываў у творчасці мастака і “насычаныя тоны серабрыстага каларыту” ў яго творах. Са створанай мастаком у 1963–1965 гг. нізкі “Браслаўшчына”, Сталяровым была паказана эпічная па характару пейзажная кампазіцыя “Браслаўшчына. Возера Струста”.

На выставе І. Сталяроў паказаў і некалькі новых акварэльных аркушаў з нізкі “Па партызанскіх сцежках”, над якой ён працаваў амаль што на працягу ўсяго свайго жыцця. З гэтага цыклу і акварэль “Возера Селішчава”, пра якую ўзнёсла пісаў аўтар-складальнік каталога [1, с. 4]. Мастак адлюстроўвае былыя партызанскія мясціны ў іх сённяшнім выглядзе. Як выразны вобразны ўспамін пра перажытае, пра партызанскае мінулае гучыць эскіз кампазіцыі “На пабыўцы”, што таксама быў прадстаўлены ў экспазіцыі.

Яўген Красоўскі разам з Вікенціем Ральцэвічам экспанавалі на выставе акварэлі з мінулагадняй вандроўкі па Далёкім Усходзе. Мастакі пешшу прайшлі па Камчатцы, дасягнулі краю мацерыка. Яўген Красоўскі (07.05.1937, г. Ярцава Смаленскай вобл., Расія – 30.11.2004, г. Віцебск) вучыўся разам з А. Арловым у Рыжскай мастацкай вучэльні імя Я. Разенталя (1958), а потым скончыў Беларускі дзяржаўны тэатральна-мастацкі інстытут (1964). Амаль на працягу дзесяці гадоў выкладаў жывапіс і кампазіцыю на мастацка-графічным факультэце (1964–1973).

Акварэльныя творы, якія Красоўскі прадставіў у экспазіцыі, вылучаліся экспрэсіўнай жывапіснай пластыкай, выразнымі кантрастамі і, разам з тым, лірычнай узнёсласцю. Імкненне глыбей распрацаваць тэму паспрыяла з’яўленню арыгінальных кампазіцыйных рашэнняў. Спробы абагульніць ўражанні садзейнічалі з’яўленню ў экспазіцыі эсказаў і некалькіх алейных твораў, такіх як “Вулкан” і “Краноцкі заліў”.

Сярод работ, што экспанавалі Вікенцій Ральцэвіч, былі як беларускія краявіды

“Беларускі пейзаж”, “Вясновы пейзаж”, так і краявіды Далёкага Усходу (“Камчацкі пейзаж”, “Бераг Ціхага акіяна”, “Даліна гейзернай ракі”). Апошнія творы – уражанні ад творчай вандроўкі на Далёкі Усход. “Мне добра запомнілася гэта паездка В. Ральцэвіча, – узгадваў І. Хіцько, – бо менавіта дзякуючы ёй я і застаўся на выпускным курсе без кіраўніка, якім быў прызначаны А. Ральцэвіч” [2]. Своеасаблівай падачай вобразаў, жывапіснай выразнасцю і лаканізмам вылучаліся партрэты, што былі напісаны В. Ральцэвічам.

Вікенцій Ральцэвіч (20.01.1936, в. Гарбавічы Чавускага р-а Магілёўскай вобл.) прыехаў у Віцебск пасля заканчэння спачатку Мінскага мастацкага вучылішча імя А. Глебава (1957), а пазней Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута (1963). Праца на кафедры выяўленчага мастацтва Віцебскага дзяржаўнага педагогічнага інстытута імя С. М. Кірава (1963–1970) была ў біяграфіі вольнага творцы ўсяго толькі непрацяглым эпізодам, але прыкметным для студэнтаў і школы ў цэлым. “Вікенцій Ральцэвіч у сваіх акварэлях заўжды прыцягваў студэнтаў сваім усведамленнем ролі кампазіцыі. Сярод віцебскіх акварэлістаў у той час ён асабліва “выбудоўваў” кампазіцыю, не спадзяваюся на яе рэальныя канкрэтныя прататыпы” [3].

У прадстаўленых у экспазіцыі творах Фелікса Гумена мастацтвазнавец Г. Лебедзеў адзначае “ўменне давесці кантрасты таноў да відавочнай мяжы, не губляючы пры гэтым галоўнай якасці акварэлі – празрыстасці, цякучай пераліўчатасці плямаў” [1, с. 6]. У гэтых творах Ф. Гумена добра бачны жанравыя прыярытэты мастака, што вызначыліся ўжо на пачатку яго творчай дзейнасці. Нацюрморт і пейзаж сталі тымі жанрамі, у якіх голас мастака гучыць у поўную моц. І хоць пісаў у сваім жыцці Ф. Гумен таксама партрэты і нават тэматычныя кампазіцыі, але здаецца нідзе не быў такім натуральна гарманічным у вобразна-стылістычным плане, як у нацюрморце і пейзажы: нідзе так выразна не праявілася яго жывапіснае майстэрства, каларыстычнае бачанне свету, як у гэтых двух жанравых формах. Пры гэтым мастак аддае перавагу пленэрным, натурным матывам.

Прыкметна, што акварэль “Наваполацк” з матывам сонца, што паўстае над маладым горадам, настолькі ўразіла мастацкіх крытыкаў і журналістаў, а да таго ж так дакладна адлюстроўвала перыяд новабудоўляў маладых гарадоў, што яе не аднойчы друкавалі і нават зрабілі ў той час своеасаблівым сімвалам творчасці Ф. Гумена. Дамінуючай у творчасці мастака ў той час становілася і тэма Віцебска.

Першыя віцебскія пейзажы былі прадстаўлены яшчэ на студэнцкай выставе 1960 года, а на выставе 1967 года была акварэль “Віцебск”.

Фелікс Гумен (28.03.1941, в. Кальцова Амурскай вобл., Расія) скончыў Віцебскі педагогічны інстытут імя С. М. Кірава (1962), дзе вучыўся ў В. Дзежыца, Д. Генеральніцкага, І. Сталярова. Дыпломная праца Ф. Гумена стала своеасаблівым прарывам на шляху зацвярджэння акварэлі як паўнаўартаснай жывапіснай тэхнікі. Выступаючы па выніках абароны тагачасны загадчык кафедры Валянцін Дзежыц раптам сам прапанаваў будучым дыпломнікам выконваць свае працы ў любой тэхніцы. Гэта была “адліга” ў жыцці і ў мастацтве, да якой Фелікс Гумен меў самае непасрэднае дачыненне. Пэўны час Фелікс Гумен жыў ў Наваполацку, дзе працаваў выкладчыкам малявання, вёў гурток па выяўленчаму мастацтву. З захапленнем займаўся творчасцю з дзецьмі, вадзіў іх на эцюды, дзе заўсёды маляваў і сам. “І акварэльнай манатыпіяй Фелікс пачаў займацца сапраўды раней за мяне, – узгадваў Леанід Анцімонаў, сапраўдны знаўца, тэарэтык і практык манатыпіі. Праўда рабіў гэта спантана, не надаваў гэтаму асаблівага значэння. Мяне ж зацікавіла асабліва тэхналогія” [3].

Вяртанне Фелікса Гумена ў Віцебск і пачатак працы на мастацка-графічным факультэце Віцебскага педінстытута супадаюць з годам правядзення выставы педагогаў. Малады, творча настроены настаўнік спадабаўся студэнтам, магчыма, таму, што ён ніколі не быў высакамерным, дзяліўся сакрэтамі сваёй тэхнікі, уласнымі знаходкамі са сваімі вучнямі. А каб прадэманстраваць той ці іншы акварэльны прыём, Фелікс Гумен не спадзяваўся на славесныя тлумачэнні, а браў у рукі пэндзаль і маляваў. Гумен займаўся са студэнтамі не толькі ў інстытуцкіх аўдыторыях, але шмат працаваў і на пленэры, падтрымліваў эксперыментатарства. Сваёй актыўнай творчай, экспазіцыйнай дзейнасцю мастак таксама прыцягваў да сябе ўлюблёную ў мастацтва моладзь.

На час правядзення выставы выкладчыкаў імя Фелікса Гумена было ўжо добра вядома ў мастацкіх колах. “За плячамі” ў мастака быў удзел у вельмі прадстаўнічых выставах (Першая Усесаюзная выстава акварэлі, Масква (1965); Выстава беларускіх мастакоў, Парыж, Марсэль (1965); Рэспубліканская выстава твораў мастакоў Віцебскай вобласці, Мінск (1966); Першая рэспубліканская выстава акварэлі, Мінск (1966). Ужо раннія працы Фелікса Гумена былі адзначаны мастацкай грамадскасцю, як новая, неардынарная з’ява.

На звыклым фоне акварэльных натуральных эцюдаў своеасаблівыя творы Гумена ўражвалі сваёй жывапіснасцю, арыгінальнасцю каларыстычных рашэнняў, незвычайнымі кампазіцыйнымі прыёмамі. “Гумен валодае бяспрэчным майстэрствам”, – адзначае тагачасны друк [7]. У гэты перыяд мастак упарта “змагаецца” за сваё ўласнае бачанне свету, за права на эксперымент, за сваю ўласную манеру ў акварэлі. “Успамінаю свае раннія акварэлі, – кажа Фелікс Гумен. Нахабства было больш чым пачуццё...” [8].

Нацюрморты ўяўляюць жывапісную тэму вялікай колькасці твораў Ф. Гумена. У экспазіцыі 1967 года былі прадстаўлены “Нацюрморт”, “Яблыкі”, “Нацюрморт з керамікай”. Назваць нават асноўныя іканаграфічныя варыянты нацюрмортаў Гумена, як і акрэсліць асноўныя тэмы ў іх, наўрад ці магчыма. Дыяпазон аб’ектаў у яго нацюрмортах надзвычай шырокі: мастак неабыхавы да самых розных матэрыяльных форм, звычайных побытавых рэчаў. Былі ў экспазіцыі і нацюрморты з кветкамі (“Нацюрморт з кветкамі”, “Кветкі шыпшыніку”). Гумен не аднойчы падкрэсліваў: “Я бясконца люблю кветкі, у іх столькі загадкавага. Калі малюю іх, хочацца перадаць не толькі колер, каларыт, але і стан. Хочацца, каб яны ажылі і задыхалі” [9]. Святло быццам бы пранізвае матэрыю твораў Фелікса Гумена. Выразныя, празрыстыя шматколерныя рэфлексны на шырока напісаных, надзвычай пластычных рэчах, гародніне і садавіне ўзмацняюць напружаныя кантрасты колеру, гучанне яркіх сакавітых фарбаў. Невыпадкова ў мастака шмат кампазіцый напісана пры яркім сонечным асвятленні, нацюрмортаў, пастаўленых на фоне акна, дзе светлавая патока найбольшы.

Графіка і алейны жывапіс. Сёння ўжо можна ўпэўнена сцвярджаць, што “шматабяцальныя пошукі” Леаніда Анцімонава (16.12.1934, в. Куляшы Сенненскага р-на Віцебскай вобл. – 16.02.2012, г. Віцебск), пра якія піша складальнік каталогу, у значнай ступені пазней рэалізаваліся. У экспазіцыі першай выставы выкладчыкаў была акварэльная манатыпія Леаніда Анцімонава “Снежныя віхуры”. З гэтага твора практычна і пачалася праца Анцімонава ў галіне манатыпіі, пра што з гумарам апавядаў аўтару дадзенага артыкула сам мастак: “Быў я ў 1966 годзе ў Сянно, пісалі мы там эцюды. Адзін з іх крыху сапсаваўся. Шчыра кажучы, не вельмі ён мне падабаўся ўвогуле. А таму папырскалі мы на яго вадой і пачалі таптаць. А потым так атрымалася, што Гумен паглядзеў на напісанае на эцюдах і сказаў: “Усё дрэнь, а вось гэту працу

мы возьмем на маладзёжную выставу”. Але з той выставы ў Мінску гэта манатыпія, на жаль, да мяне не вярнулася...” [3]

Сярод прыгадваемых крытыкай акварэляў Анцімонава ў экспазіцыі быў рамантычна ўзнёслы пейзаж “Лясная казка”, паэтычны краявід “Наша Дзвіна” і акварэль на гістарычную тэму “Ноч у 1941 годзе”. Леанід Анцімонаў у творах таго часу паўстае як апантаны эксперыментатар і імправізатар. І разам з тым прыхільнік лепшых рэалістычных традыцый. Пасля заканчэння жывапіснага аддзялення Рыжскай вучэльні прыкладнага мастацтва, мастацка-графічнага факультэта педінстытута ў 1963 годзе Леанід Анцімонаў пачаў тут сваю педагогічную дзейнасць ужо ў якасці выкладчыка жывапісу, малюнка і кампазіцыі. А ўласная творчасць стала не толькі вольнай праявай яго апантанай мастацтвам душы, але і “эксперыментальным полем”, напрацоўкі ў якім пачалі выкарыстоўвацца ў працы са студэнтамі.

Ужо пазней на мастацка-графічным факультэце Леанідам Анцімонавым будзе створана з нуля графічная майстэрня, у якой амаль 35 гадоў ён будзе займацца вывучэннем і ўдасканаленнем магчымасцяў традыцыйных графічных тэхнік, адкрываючы пры гэтым новыя. Яго студэнты займаліся не толькі афортам, літаграфіяй і дрэварытам, але і дыятыпіяй, фларатыпіяй, гравюрай на кардоне, фанеры і ДВП, выкарыстоўвалі камбінаваныя тэхнікі, калажны спосаб гравюры. Але манатыпія стане своеасаблівай “візітоўкай”, творчым крэда гэтага мастака. “Манатыпія для мяне стала сапраўднай знаходкай і адкрыццём, – кажа Леанід Анцімонаў. Гэта і не графіка і не жывапіс, а цалкам самастойны від мастацкай практыкі” [3]. У пошуках найбольшай мастацкай выразнасці сваіх манатыпій мастак звычайна выконваў дзясяткі варыянтаў адной і той кампазіцыі, эксперыментаваў з разнастайнымі сумясямі фарбаў і разбаўляльнікаў, выкарыстоўваў розныя прылады, вялікую колькасць фактур, розныя тэхнічныя прыёмы друку. Мастак ведаў больш за 30 прыёмаў манатыпіі, ім былі распрацаваны шэраг варыянтаў аватыпіі (атрымання адбіткаў з паверхні вады), прыцыпы манатыпіі акварэльнымі, алейнымі і друкарскімі фарбамі. Не выпадкова ім былі падрыхтаваны і выдадзены шэраг навучальных дапаможнікаў па графіцы, манатыпіі, гравюры на кардоне (дзве часткі), фларатыпіі.

Некалькі невялікіх па фармату манатыпій (“Ракета”, “Космас”, “Аўтапартрэт”) Алы Гумен (1941 г., пазней Ала Баклан), што былі ў экспазіцыі выставы 1967 года, прадставілі

гэту мастачку (а неўзабаве і выкладчыка), а на той час старшага лабаранта, даволі вольным эксперыментатарам. Музычнасць рытмаў і асаблівую выразнасць адзначае Генадзь Лебедзеў у яе кампазіцыі “Космас”, падкрэслівае блізкасць яе да малюнкаў М. Чурлёніса, і пры тым піша, што “незвычайнасць тэхнікі выканання дае права бачыць у гэтай працы арыгінальны плён удумлівай творчасці мастачкі” [1, с. 6].

Для многіх, хто сёння ведае выдатнага даследчыка дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва Беларусі Івана Хіцько і яго практычную творчую дзейнасць у гэтай галіне, ўдзел мастака ў выставе 1967 года з жывапіснымі творамі можа падацца сапраўднай навінай. Іван Хіцько (07.07.1939 в. Дуброва Гарадоцкага р-на Віцебскай вобл.) у 1961 годзе скончыў мастацка-графічны факультэт ВДПІ імя С. М. Кірава і застаўся выкладаць ва ўніверсітэце.

Пейзажныя кампазіцыі, што былі на выставе 1967 года і якія мастак захаваў да сённяшніх дзён, выразна адлюстроўваюць час і творчыя прыярытэты мастака ў тыя гады. Вылучаючы ў акварэлях мастака “пачуццё непасрэднасці, своеасаблівы настрой індывідуальнага ўспрымання прыроды”, Г. Лебедзеў адзначае, што ў невялікіх пейзажах, у малюнках акварэллю камернага характару “мастак дасягае значнага майстэрства” [1]. Сярод пейзажаў, што напісаны акварэллю, у экспазіцыі былі прадстаўлены “Цёплы вечар”, “Верасень”, “Пахмурны дзень”, “Вусце Заходняй Дзвіны”. Цікавасць уяўляюць і два акварэльныя нацюрморты, якія мастак прадставіў у экспазіцыі. Асобнай размовы патрабуюць алейныя эцюды Івана Хіцько. У іх ён асабліва непасрэдна і вельмі паэтычна настроены (“Восень”, “У лесе”, “На Дзвіне”).

Аб новых прыёмах жывапісу Алега Арлова (18.07.1934, в. Старасакольнікі Пскоўскай вобл. – 22.04.1995, г. Віцебск) узгадвалі як наведвальнікі выставы, так і крытыка, якая ў тыя часы пісала, аб “упэўненай мадэліроўцы формы, лаканічнасці вобразаў”, “экспрэсіі, унутранай дынаміцы, вастрыні задумы” ў творах А. Арлова. “Пра Алега Арлова я ведаю, ці не больш за усіх, – казаў Л. Анцімонаў. Ён быў маім добрым сябрам. Мы разам вучыліся ў рамесніцкай вучэльні № 17 на аддзяленні альфрэйшчыкаў-маляроў вышэйшай кваліфікацыі. Праўда я ўжо заканчваў вучобу, а Арлоў толькі паступіў вучыцца. Пасля я паступіў у вучылішча прыкладнога мастацтва ў Рызе (імя Я. Разенталя), куды праз некалькі гадоў прыехаў вучыцца і Алег Арлоў. Так што жыццё наша доўгі час праходзіла побач. Гэта быў сціплы, але вельмі старанны ў адносінах

да мастацтва чалавек. Ён любіў літаратуру, сачыў за сучаснымі напрамкамі ў развіцці мастацтва” [3].

Мала хто ведае, што Алег Арлоў як патомны марак паступаў у марскую вучэльню, і спадзяваўся звязаць свой лёс з морам. Але не склалася. Спачатку ён скончыў Рыжскае мастацкае вучылішча імя Я. Разенталя (1958), а пазней Беларускі дзяржаўны тэатральна-мастацкі інстытут (1966). Вучоба ў інстытуце спрыяла адточванню майстэрства, але не змагла змяніць культуры каляровага ўспрымання, якая сфарміравалася яшчэ ў Латвіі і аказалася нібы спраецыванай на ўсю далейшую творчасць мастака. Алег Арлоў любіў складаныя рытмы ў жывапіснай плоскасці, адводзіў асноўную ролю колеравым кантрастам і эфектнай пластыцы. Нават, здавалася б, у ангажыраваных сюжэтах мастак выяўляў на дзіва яркія якасці жывапісца, пераўтвараючы сацыяльна знакавы матыў у экспрэсіўна арганізаваны калярова-пластычны струмень.

Шэраг фігуратыўных кампазіцый, што былі прадстаўлены на выставе Алегам Арловым, на той час асістэнтам кафедры, звярталі ўвагу на своеасаблівае каларыстычнае бачанне рэальнасці, дынамічную манеру пісьма, эмацыйную выразнасць і эксперыментальны характар яго твораў. Падобная стылістыка, безумоўна, вылучала гэтага маладога мастака на фоне сфарміраванай тут жывапіснай школы. Нягледзячы на свой невялікі памер, творы Арлова выглядалі кампазіцыйна завершанымі. Гэта датычыцца ў першую чаргу эскізаў, пазней напісаных мастаком карцін “Канцлагер” і “Клятва байцоў”. “Я памятаю гэтыя творы, – адзначае І. Хіцько. Яны былі напісаны шырокімі плоскасцямі, і выглядалі вельмі свабоднымі і эфектнымі” [2]. І канешне ж, уражвалі глядачоў партрэтныя эцюды. Гэта і эцюд “Скрыпач”, і пастэльны эцюд “Жаночы партрэт”, і “Аўтапартрэт”. Сярод пейзажных твораў Арлова ў экспазіцыі быў прадстаўлены эцюд “Ускраіна горада”.

Сёння імя Алега Арлова і яго дзейнасць практычна забытыя. Да трагічнага лёсу самага мастака, які аслеп і памер ў самым росквіце творчых сіл, дадаўся трагічны лёс яго жывапіснай спадчыны. Так здарылася, што з досыць вялікай колькасці твораў, напісаных Алегам Арловым, захаваліся адзінкі. І самая вялікая калекцыя твораў гэтага цудоўнага каларыста, апантанага эксперыментатара і бязмерна ўлюбёнага ў жывапіс чалавека, відавочна, знаходзіцца ў мастацкай галерэі г. Полацка.

Яшчэ адзін экспанент выставы мастакоў-педагогаў – Альберт Някрасаў. У экспазіцыі

былі прадстаўлены яго эскізы мазаічных пано (“Спорт”, “Космас”) і, на наш погляд, адна са знакавых кампазіцый гэтага мастака “Чаканне”. Невыпадкова гэты твор з’яўляўся пазней на рэспубліканскіх выставах і быў апублікаваны ў часопісах. У значнай ступені ў кампазіцыі “Чаканне” знайшлі адлюстраванне ўласцівых творчасці і жывапіснай манеры мастака рамантычнасць, дэкаратыўная абагульненасць формаў, стрыманая жывапісная гама, лаканізм.

Альберт Някрасаў (20.04.1937, в. Красавіна Верхаважскага р-на Валагодскай вобл., Расія – 22.09.1992, г. Віцебск) прыехаў выкладаць у Віцебск па запрашэнні свайго сябра Л. Дзягілева пасля заканчэння Яраслаўскай мастацкай вучэльні (1959) і Ленінградскай вышэйшай мастацка-прамысловай вучэльні імя В. Мухінай (манументальнае аддзяленне) (1965). Першапачаткова працаваў на мастацка-графічным факультэце Віцебскага дзяржаўнага педагагічнага інстытута імя С. М. Кірава (1965–1977), а пазней перайшоў на працу на аддзяленне мастацкага канструявання вырабаў лёгкай прамысловасці Віцебскага тэхналагічнага інстытута (1977–1992). Як жывапісец працаваў у станковым і манументальным жывапісе, манументальна-дэкаратыўным мастацтве. Многія калегі Някрасава адзначалі яго працавітасць і апантаную ўлюбёнасць у сваю працу, у мастацтва.

Многія сведкі тых гістарычных падзей узгадвалі, што творы асістэнта кафедры Паўла Арцёмава (1936) у экспазіцыі вылучаліся сваёй жывапіснай манерай. Мастак прыехаў працаваць у Віцебск пасля заканчэння Беларускага тэатральна-мастацкага інстытута. На выставе ён экспанавалі як свае алейныя творы (“Над Лучосай”, “Партрэт”), так і малюнкі вуглём (“Дзяўчына”). Акрамя эцюдаў з натуры, Павел Арцёмаў прадставіў і даволі вялікае палатно – эскіз тэматычнай карціны “Працоўныя будні”, у якім мастацтвазнаўцы адзначалі “нядрэнныя жывапісныя якасці, якія перадаюць настрой бадзёрасці і жыццярэдаснасць працаўнікоў” [1, с. 6]. Пісалі таксама, што “многае ў эскізе сведчыць пра тое, што зроблены ўжо плённыя спробы перадачы індывідуальных рыс вобраза, канкрэтызацыі іх характару”. Леанід Анцімонаў, узгадваючы Паўла Арцёмава адзначаў, што той “меў добрую адукацыю, і мог навучыць многаму сваіх вучняў, працы якіх дагэтуль упрыгожваюць сцены МГФ” [3].

Выключна лінарыты прадставіў на выставе Рыгор Клікушын (04.12.1921, в. Сладкова Маслянскага р-на Цюменскай вобл., Расія – 12.02.2014, г. Віцебск). Мастак

пераехаў у Віцебск у 1946 годзе, паступіў тут на гістарычны факультэт педагагічнага інстытута, а ў 1950 годзе пачаў выкладаць гісторыю ў мастацка-графічнай педагагічнай вучэльні (сучасны мастацка-графічны факультэт). Праз шэсць гадоў скончыў мастацкае аддзяленне Маскоўскага завочнага паліграфічнага інстытута (1956) і працягнуў выкладанне ў педінстытуце ў 1959 годзе на мастацка-графічным факультэце.

На справаздачнай выставе 1967 года былі шырока вядомыя сёння творы мастака – “Вярба”, “Вясна”, “Канчатковы прыпынак”, “Лучоса зімовая”, “Пейзаж з сонцам”, “Восень”. Лінарыт як тэхніка займае цэнтральнае месца ў творчасці Р. Клікушына. Мастак, як адзначае гэта і мастацтвазнавец Г. Лебедзеў, абапіраецца ў сваёй творчасці “на традыцыі класічнай еўрапейскай ксілаграфіі” і, разам з тым, выкарыстоўвае ў сваіх лінарытах не заўжды ўласцівыя гэтай тэхніцы на той час прыёмы. І гэта сапраўды, “не скоўвае майстра, а, насупраць, дае магчымасць разнастаіць і ўдасканальваць прыёмы гравіроўкі, ствараць выявы па-сучаснаму рамантычныя” [1, с. 7]. Першапачаткова ён ставіў задачу авалодаць гравюрай на лінолеуме, а потым выпрабаваць іншыя падыходзячыя матэрыялы. Але ж з таго моманту, як ён захапіўся лінагравюрай, ужо “не мог ні аб чым іншым думаць і займацца чым-небудзь іншым. Тэхніка гравюры на лінолеуме захапіла мяне цалкам”. Пераважна ўсе гравюры Клікушына, за малым выключэннем, выкананы ў штрихавой манеры. “Адбілася мая звычка маляваць прамом і карыстацца штрихом. Гэтага ў мяне не адняць, гэта ўжо на ўсё маё творчае жыццё” [10].

Краявіды ваколіц Віцебска, паэтычныя замалёўкі са штодзённага жыцця горада – вось асноўныя накірунак вобразаў у лінарытах Клікушына. У значнай большасці гравюр і замалёвак мастака быццам бы жыве дух таго ўзнёслага і рамантычнага часу, калі яны былі створаны. Немагчыма не адзначыць ўласцівыя лінарытам Клікушына падкрэслены дынамізм жывапіснага штриха і вытанчаную стрыманасць графічнай мовы.

У экспазіцыі былі і напісаныя алеем адносна невялікія па фармату (у сярэднім 30х40 см) нацюрморты Сямёна Далматава. Мастак (1923, в. Беламестнае Нова-Сахалінскага р-на Белгародскай вобл. – 1999, г. Віцебск) прыехаў працаваць у Віцебск пасля заканчэння Маскоўскага гарадскога педагагічнага інстытута (1950). Ужо значна пазней ён стаў вядомым як мастацтвазнавец і асабліва ўважлівы даследчык графікі перыяду Вялікай Айчыннай вайны.

У сваіх нацюрмортах, прадстаўленых на выставе 1967 года, С. Далматаў прадэманстраваў, як “тонкі мастацкі густ і задумліваю лірычнасць адносінаў да прыроды” [1]. Яго творы “Флоксы”, “Нацюрморт з садавінай” адрозніваліся дасканалай распрацаванасцю формы, пластычнай завершанасцю. Сучаснікі прыгадвалі гармонію каларыстычнай пабудовы ў нацюрморце Далматава “Ліпа квітнее”, кампазіцыі “У ціхім завулку”. На час правядзення выставы Сямён Далматаў працаваў старшым выкладчыкам кафедры, але пазней увайшоў у гісторыю мастацка-графічнага факультэта, як адзін з закладчыкаў кафедры выяўленчага мастацтва (1970–1976).

Аляксандр Гаўрушка экспанавалі на выставе васьмнадцатую зусім невялікіх памерах эцюдаў у тэхніцы алейнага жывапісу. Мастак (1927, г. Магілёў – 1995, г. Віцебск) у 1955 годзе скончыў мастацкі інстытут у Вільнюсе, а ў 1966 г. пачаў выкладаць на мастацка-графічным факультэце. Прадстаўленыя мастаком творы “Восень”, “Вясна”, “Восень у парку”, “Вечар пасля дажджу”, “Вечар у вёсцы”, “Зіма”, “Сонечны дзень”, “Увосень у лесе”, “Жыта ў пахмурны дзень”, “Зіма ў лесе”, як і шэраг твораў пад назвай “Эцюд”, напісаны ў падкрэслена рэалістычнай манеры, прыхільнікам якой заўжды быў мастак. У кожным з іх відавочна імкненне творцы перадаць непаўторны характар і стан прыроды. Таксама на выставе А. Гаўрушка паказаў і невялікія па памерах партрэтныя кампазіцыі (“Галава маці”, “Партрэт мужчыны”), якія, таксама як і эцюды пейзажаў, выкананы на кардоне.

“Аляксандр Гаўрушка быў вельмі высокаадукаваным чалавекам, – узгадваў Леанід Анцімонаў. Выхаванец установы, якая пазней стала Акадэміяй мастацтваў, ён добра разумее і разбіраецца ў мастацтве. Увогуле ў яго было нейкае прыроднае адчуванне гармоніі. Магчыма, тут адыгралі сваю ролю арыстакратычныя карані. Ён цудоўна ведаў творы імпрэсіяністаў і асабліва быў улюбёны ў іх мастацтва. Гэта быў вельмі тэмпераментны, прамы і шчыры чалавек, таму нярэдка і сутыкаўся з вялікай колькасцю праблем” [3].

Шэраг жывапісных і графічных твораў прадставіў на выставе Васіль Шаталаў (1923, в. Сярэдні Карачан Верхне-Карачанскага р-на Варонежскай вобл. – 1997, г. Віцебск), які прыехаў выкладаць у Віцебск пасля заканчэння Мінскай мастацкай вучэльні (1952). Напярэдадні выставы, пра якую мы вядзем гаворку, ён скончыў Маскоўскі паліграфічны інстытут (1963). Магчыма, менавіта таму ў экспазіцыі былі яго пераважна графічныя творы (аўталітаграфіі, малюнкi), сярод іх

малюнкi, выкананы літаграфскім спосабам (“Масква”, “Партрэт”). Як піша мастацтвазнавец, яны “сведчылі пра несумненнае майстэрства Шаталава-малявальшчыка” [1, с. 7]. Не менш цікавымі былі і тры жывапісныя эцюды, напісаныя алеем. На час правядзення выставы В. Шаталаў – старшы выкладчык кафедры, але пазней ён стане дэканам мастацка-графічнага факультэта і на гэтай пасадзе будзе з 1968 па 1980 г.

На выставе экспанаваліся таксама творы Анатоля Кавалёва. Мастак (10.05.1926, в. Даўгаполле Гарадоцкага р-на Віцебскай вобл. – 18.01.2015, г. Віцебск) працаваў у Віцебскім педінстытуце выкладчыкам з 1963 года пасля заканчэння Вышэйшага мастацка-прамысловага вучылішча імя В. Мухінай у Ленінградзе (1958). На час выставы ён загадваў навастворанай кафедрай дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва (1965–1976). Але на той час кафедра мела іншую назву – кафедра працы і дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва. Яна была створана на мастацка-графічным факультэце ў 1965 годзе ў адпаведнасці з Пастановай урада пра адраджэнню мастацкіх рамёстваў і вывучэнню яго асноў у агульнаадукацыйных школах.

Як мастак-жывапісец А. Кавалёў працаваў пераважна ў станковым жывапісе, таму на выставе было нямала невялікіх па памерах эцюдаў алеем: сярод іх “Восень”, “Зіма”, “Снежань”, “Кіпарысы”, “Ялта”, “Раніца ў Ялце”, “У Гурзуфе”, “Скала Айвазоўскага”, “Марсава поле”, “Фантанка”, “Эцюд”, “Пасля дажджу”, “Рака Ціса”, “Бярозкі”. Генадзь Лебедзеў крытычна адзначае няраўназначнасць прадстаўленых эцюдаў. Гэта ў нейкай ступені нават дзіўна, бо менавіта эцюды найбольш выразна прадстаўляюць жывапіснае майстэрства гэтага мастака. У экспазіцыі таксама былі і малюнкi алоўкам з прыроды (“Маці”, “Ульянаўск. Порт”) і некалькі дэкаратыўных медальёнаў з гіпсу ў тэхніцы нізкага рэльефа з адлюстраваннем ленінскіх мясцінаў г. Ульянаўска.

Скульптура. Скульптурныя партрэты ў экспазіцыі выставы 1967 года былі прадстаўлены Дзмітрыем Генеральніцкім. Мастак (1911, г. Умань, Чаркескай вобл. – 1972, г. Віцебск) у тым жа годзе, што і С. Далматаў скончыў Маскоўскі гарадскі педагагічны інстытут (1950), але на мастацка-графічным факультэце пачаў працаваць ўжо ў 1959 годзе. Асоба старшага выкладчыка Д. Генеральніцкага для студэнтаў у той час была адметнай. “Яго асабліва любілі студэнты, бо любіў ён расказаць пра мастакоў, многіх з якіх, па яго словах, добра ведаў асабіста. Яго скульптуры былі

даволі прафесійныя, «правільныя» і, разам з тым, зробленыя недзе на мяжы самадзейнага і прафесійнага мастацтва» [3].

Сярод твораў, якія мастак прадставіў на выставе 1967 года, былі як натурныя партрэты («Выкладчык педінстытута А. Патапенка», «Рацыяналізатар Г. Ермашкевіч» і інш.), так і работы, у якіх архітыпчныя вобразы былі выкананы пераважна па ўяўленню («Піянер», «Выкладчык», «Настаўнік», «Каваль», «Яфрэйтар»). Імкненне стварыць тыповы вобраз не перашкаджаў мастаку ўважліва і дакладна ўвасабляць канкрэтныя партрэтныя рысы персанажа. Асноўным матэрыялам для твораў Генеральніцкага, безумоўна, быў гіпс. Сярод партрэтных бюстаў быў і праект помніка ўраджэнцу Віцебска, Герою Савецкага Саюза, камандзіру стралковай роты, старшаму лейтэнанту Уладзіміру Свідзінскаму (20.05.1923 – 25.03.1945). Ён ў гады Вялікай Айчыннай вайны здзейсніў сапраўдны подзвіг (верасень, 1943 г.) пры фарсіраванні Дняпра.

Заклучэнне. Абапіраючыся на дакументы, матэрыялы друку, успаміны ўдзельнікаў Першай справаздачнай выставы твораў мастакоў-педагогаў, работы што былі прадстаўлены ў экспазіцыі, аўтару дадзенага артыкула ўдалося рэканструяваць не толькі агульную творчую атмасферу, якая панавала ў тыя гады на мастацка-графічным факультэце падчас правядзення выставы, але і некаторыя аспекты педагагічнай і творчай дзейнасці яе ўдзельнікаў. Усё гэта стала падставай для аналізу месца дадзенай выставы ў гісторыі мастацка-графічнага факультэта і выставачнай практыцы яго выкладчыкаў.

Такім чынам, Першая справаздачная выстава твораў мастакоў-педагогаў Віцебскага дзяржаўнага педагагічнага інстытута імя С. М. Кірава, якая адбылася ў 1967 годзе ў гарадской выставачнай зале, стала значнай падзеяй як для гісторыі віцебскай мастацкай школы ў цэлым, так і канкрэтна для развіцця практыкі справаздачных выстаў

выкладчыкаў мастацка-графічнага факультэта. Дадзеная экспазіцыя ўпершыню прадставіла віцебскаму гледачу творчасць абноўленага складу выкладчыкаў факультэта, большасць сярод якіх складала моладзь. Гэта выстава падкрэсліла ролю Віцебскай мастацкай школы ў развіцці мастацтва нашай краіны і, безумоўна, значэнне мастацка-графічнага факультэта педінстытута для яе ўмацавання і развіцця. Цікавасць, якую праявіла тагачаснае кіраўніцтва Саюза мастакоў СССР, сведчыла аб асаблівай ўвазе, якую надавалі прафесійныя мастакі дзейнасці віцебскіх мастакоў-педагогаў. Не выпадкова ў тым жа 1967 годзе яшчэ трое выкладчыкаў І. Сталяроў, Ф. Гумен і Я. Красоўскі сталі сябрамі Саюза мастакоў. Упершыню да выставы мастакоў-педагогаў быў падрыхтаваны каталог. У далейшым практыка арганізацыі выстаў выкладчыкаў была працягнута, акрамя таго выкладчыкі мастацкіх дысцыплін на мастацка-графічным факультэце пачалі ўсё больш актыўна прымаць удзел не толькі ў абласных і рэспубліканскіх, але і ў міжнародных экспазіцыях і праектах.

ЛІТАРАТУРА

1. Первая отчётная выставка художников-педагогов Витебского государственного педагогического института им. С. М. Кирова. Каталог. – Витебск, Типография им. Коминтерна, 1967. – 16 с.
2. Успаміны Хіцько. Запісаны аўтарам артыкула 20.10.2017.
3. Успаміны Анцімонава. Запісаны аўтарам артыкула ў 1997 годзе.
4. Клікушын, Р. «Мяне адлучылі ад віцебскай мастацкай школы...» / Р. Клікушын; апрац. тэксту і пер. М. Цыбульскі // Вечерний Витебск. – 1996. – 6 дек. – С. 3.
5. Дзёнік Клікушына. Уласнасць сям'і мастака.
6. Віцебская школа акварэлі / Беларуская энцыклапедыя : у 18 т. / гал. рэд. Г. П. Пашкоў. – Мінск.: БелЭН, 1997. – Т. 4 – С. 225
7. Забораў, М. Напісана акварэллю / М. Забораў // Літаратура і мастацтва. – 1966. – 27 сн.
8. Бойка, У. Што можа акварэль / У. Бойка // ЛіМ. – 1969. – 27 ліп.
9. Цыбульскі, М. Фелікс Гумен: Мой Лёс акварэль / М. Цыбульскі [Электронны рэсурс]. – 200. – Рэжым доступу: <http://gumen.na.by/data/biogr.htm>. – Дата доступу: 15.04.2017.
10. Інтэрв'ю з Рыгорам Клікушыным. Запісана аўтарам артыкула 28.11.2009.

Паступіў у рэдакцыю 25.09.2017 г.

Проектно-художественная деятельность молодых кураторов современного изобразительного искусства

Кенигсберг Е. Я.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

В данной статье рассматриваются кураторские проекты Тараса Кучинского-Парового, Анны Бижик, Елены Русакевич, Юлии Пешинной, осуществленные в 2016–2017 гг.

Е. Русакевич в исследовательском проекте «Книга О.» ставит вопросы и формулирует на них ответы с помощью коллективных обсуждений и создания единых произведений искусства художников и кураторов. Выставочный проект Т. Кучинского-Парового «Еcho» является экспериментальным исследованием актуальных форм настоящего в предполагаемом будущем, выполненным совместно куратором и художниками. А. Бижик в выставочном проекте «Личное пространство» определяет место произведений искусства в новом, заданном куратором контексте, и создает художественное пространство, базирующееся на процессах личного общения. Кураторский проект Ю. Пешинной решен без участия художников и является визуализацией кураторского опыта, полученного во время обучения в Белорусской государственной академии искусств.

Искусствоведческий анализ позволил выявить многокомпонентный характер проектно-художественной деятельности авторов изученных проектов. Неотъемлемой составляющей работы молодых кураторов являются системность искусствоведческого подхода, исследовательская составляющая, продуманность кураторской концепции, включение произведений искусства в новый контекст.

Ключевые слова: куратор, кураторская деятельность, проектно-художественная деятельность, выставочный проект, кураторский проект, современное искусство, Белорусская государственная академия искусств.

(Искусство и культура. – 2017. – № 4 (28). – С. 14–21)

Design and Artistic Activity of Young Curators of Contemporary Fine Arts

Kenigsberg E. Y.

Educational Establishment "Belarusian State Academy of Arts", Minsk

The article considers the curatorial projects of Taras Kuchynski-Paravy, Anna Bizhyk, Alena Rusakevich, Yuliya Peshina undertaken in 2016–2017.

In her research project "Book O.", A. Rusakevich raises questions and formulates answers to them with the help of collective discussions and the creation of joined works of art by artists and curators. The exhibition project of T. Kuchynski-Paravy "Echo" is an experimental study of the actual forms of the present in the prospective future, which is carried out jointly by the curator and the artists. A. Bizhyk in the exhibition project "Personal Space" determines the place of works of art in a new context set by the curator, and creates an art space based on the processes of personal communication. Yu. Peshina's curatorial project was implemented without the participation of artists and is a visualization of the curatorial experience gained in the process of study at the Belarusian State Academy of Arts.

Art analysis made it possible to reveal the multicomponent nature of the design and artistic activity of the authors of the studied projects. The systematic approach to the art, the research component, the forethought of the curatorial concept, the inclusion of works of art in a new context are an integral part of the work of young curators.

Key words: curator, curatorial activity, design and artistic activity, exhibition project, curatorial project, contemporary art, Belarusian State Academy of Arts.

(Art and Cultur. – 2017. – № 4 (28). – P. 14–21)

Изучение кураторства в современном изобразительном искусстве 2-й половины XX – начале XXI в. связано с исследованием понятия «кураторская проектно-художественная деятельность». Анализ творчества молодых кураторов Республики Беларусь заявленного периода исследования представляется своевременным, актуальным и обусловлен, в том числе недостаточной изученностью творческого вклада кураторов выставок и выставочных

проектов современного изобразительного искусства, который не стал предметом самостоятельного научного исследования отечественного искусствоведения. В центре внимания исследования находится научная проблема осмысления творческого вклада кураторов художественных выставок и проектов, что позволит выявить феномен кураторской проектно-художественной деятельности в современном изобразительном искусстве.

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

Цель статьи – выявление и анализ многокомпонентной проектно-художественной деятельности молодых кураторов выставок и проектов в современном изобразительном искусстве начала XXI в.

Рассмотрим кураторские проекты молодых авторов, осуществленные в 2016–2017 гг.

Выставочный проект «Echo», подготовленный куратором Т. Кучинским-Паровым, экспонировался в феврале 2017 г. в Гродненском государственном историко-археологическом музее [1]. Первый вариант концепции проекта разрабатывался для конкурсного участия в V Московской биеннале молодого искусства (2016), второй вариант – для участия в Конкурсе на создание кураторской концепции белорусского павильона на 57-й Венецианской биеннале (2017). Третий вариант был создан специально для экспонирования в Гродно. Сенаторский зал Нового замка, входящего в состав Гродненского государственного историко-археологического музея – пространство, известное выставками современного искусства не только в Гродно. Здесь регулярно представляются работы польских, литовских, белорусских, немецких художников, показываются совместные проекты. Дирекция музея поддерживает творческие инициативы, предоставляя свои экспозиционные площади и иницируя молодежные вернисажи. Для молодого куратора получить возможность организовать выставку в таком месте ответственно и почетно.

Кураторское исследование Т. Кучинского-Парового велось на стыке науки и искусства. Автора проекта интересует процесс генерирования новых смыслов с помощью творческой энергии художников, поскольку, по мнению куратора, только художник способен осознать феномен пространства–времени с помощью точек и линий, плоскостей и форм, цветов и звуков. Импульсы и поля, столь важные для понимания нормальных и аномальных физиологических, биологических и физических процессов, в проекте становятся механизмом формирования невербального творческого высказывания. Куратор рассматривает вербализацию произведения как возможность запуска партисипаторных практик, включения зрителя в процесс создания субъективного настоящего.

Для создания проекта куратор использовал как механизмы отбора уже существующих произведений, так и мотивирование художников на создание новых работ специально для проекта. Результатом стала сбалансированная экспозиция, отвечающая кураторской идее.

Е. Криштопик создала серию графических листов «Симбиоз» (2017), раскрывающих

актуальную тему взаимодействия человека и текста. Тонкие процессы, происходящие при чтении или рассматривании текста, запускают движение импульсов для создания нового виртуального произведения. «Между строк» Е. Кенигсберг (фотография, фотографика, 2015) – эхо прошлого, того времени, когда умение читать скрытые послания было немаловажным составляющим в жизни каждой интеллигентной семьи. Е. Русакевич в графической серии «Письма» (2015) рассматривает процесс письма и как поиск вдохновения, и как безнадежный разговор с неизвестным адресатом, и как множественное эхо в замершей тишине ночи.

Инсталляция «Пойманное время» (2015) Т. Кучинского-Парового и Е. Русакевич предоставляла зрителю возможность вывести собственную формулировку характеристик времени и пространства в данном конкретном пространстве и времени. «Наблюдения» В. Дозморова (карандаш, бумага, 2016) демонстрируют поиски возможностей вечного творческого акта в быстротекущем времени.

Скульптура П. Гребенникова «Сны» (дерево, бронза, шамот, 2014) – современное обращение к вечной теме толкования сновидений. Художник размышляет о том, как меняется человек, видящий сон, как он участвует в измененной сновидениями реальности. Живописные работы С. Ашухи из серии «Пространство» (2016) – авторское исследование механизмов пробуждения интуиции, рождающей самые необычные предположения и задающей невероятные вопросы, побуждающие зрителя вновь и вновь возвращаться к ним.

М. Борозна был представлен произведениями из трех серий: «Движение треугольника по моему столу» (фотография, фотографика, 1995–2006), «Минск+» (фотография, фотографика, 2009), «Прятки с квадратом» (фотография, фотографика, 2009). Автор – прежде всего ироничный исследователь, поэтому в его работах органично звучит самоирония, сконцентрированная порой до емкой лаконичности парадоксального афоризма. Все три серии связаны между собой метафорой движения как ключом к постижению мира. Бесконечная гармония движения треугольника, исчезновения и появления квадрата, кажущая случайность траектории пути абсолютно закономерны, потому что во Вселенной все взаимосвязано – микромир и макромир, свет и тень, звук и эхо, чувства художника и ощущения зрителя.

Работы из серии «Gamma 1.0» Е. Кенигсберг (фотография, фотографика, авторская техника) – авторское исследование движения света и его

отражения. Солнечный луч, преодолевая огромные пространства, на своем пути оставляет едва заметные отпечатки, легкие следы возможных поворотных точек жизни разных, не знакомых между собой, разделенных расстоянием и временем людей. Каждую из работ можно было посмотреть на просвет, поддержать в руках, соединить с другой работой из серии, создав, таким образом, новую точку пересечения, иную реальность, создать собственный вариант произошедших или никогда не происходивших событий.

Серия «Переезд» Ф. Шурмелева (офорт, 2015–2016) обращает внимание на процессы осознания собственного выбора, нередко наглухо закрытые уютностью «коробочного» существования и интровертной погруженностью в себя. Скульптура Р. Саковича «Путь» (сталь, сварка, резка, 2016) – непрерывный диалог внешнего и внутреннего, обостренная борьба мыслей и желаний, взаимодействие столкновений и преобразований.

Е. Шиманович в своем большеформатном плоскостном объекте «Foundation» (авторская техника, 2015) рассматривает психо-физические особенности индивидуума, разложенного на составные части современными методами диагностики, делающими видимыми самые скрытые и потаенные боли и ощущения. А. Василевский в фотоработах «Реактивация» и «Структурализация аморфных форм» (обе 2017) дробит реальность на причины, события, структурные элементы, побуждая зрителя к поиску мельчайших нюансов произошедшего, к конструированию новой реальности.

Как считает Т. Кучинский-Паровой, «художники – пионеры будущего – открывают актуальные горизонты объективной Вселенной, оперируя фактами субъективной современности. (...) Пройдя вслед за ними и признав уникальность локального “сегодня”, мы сможем научиться самостоятельно чувствовать “завтра”, и, преодолев вынужденное безмолвие постиндустриального одиночества, открыто и равноправно зазвучать в полилоге Вселенной» [1].

Выставочный проект «Echo» можно рассматривать как экспериментальное исследование актуальных форм настоящего в предполагаемом будущем, выполненное совместно куратором и художниками.

Кураторский выставочный проект А. Бижик «Личное пространство» [2] экспонировался с 25 мая по 13 июня 2017 г. в галерее «Академия» БГАИ. К участию куратор пригласила близкий круг своих друзей-художников, поскольку целью проекта видела создание атмосферы, вводящей зрителя в мир

искусствоведа, сознательно выбравшего путь куратора. Таким образом, незримым героем проекта стала сама А. Бижик, а средством достижения цели – кураторский отбор произведений художников, творчество которых могло быть близко ей по духу, но могло и вызывать некоторое внутреннее отторжение, не оказывающее существенного воздействия на важную для каждого из нас зону комфорта.

На протяжении жизни человек меняется, делает разные выборы, иначе расставляет приоритеты. Две живописных работы Варвары Выборовой – «Натюрморт с апельсинами» (2013) и «Автопортрет» (2016) разделены всего лишь тремя годами. Первая работа – осенняя, в теплых оранжевых, красных, золотистых тонах, внешне классический натюрморт. Вторая работа – фактически столь же классический автопортрет в зеркале, решена в холодных серо-голубых тонах, усиленных включением фрагмента оригинальных, с геометрическим узором, выцветших обоев. Произведения контрастны как по цвету, так и по манере исполнения, и, что самое важное, по ощущениям: от защищенности теплом минского родительского дома до отстраненного одиночества перенаселенной питерской коммуналки.

Авторский анимационный фильм Маргариты Тиханович «Море» (2017) – увлекательное и грустное путешествие придуманного героя в поисках себя. В этом путешествии, как и во многих подобных, точка исхода является точкой завершения.

Объект «EROS» Александра Провалинского сочетает офорт, акватинту, коллаж, металлические печатные формы. Нервное, яростное, напряженное произведение дает возможность множественного прочтения, создает пространство визуального насыщения.

Мария Кошелева в графической серии «Гений места» (2016–2017) обращается к теме корней, незримо удерживающих поколения. Эти корни у каждого свои: детские воспоминания или услышанные истории; увиденные через призму поэтических или прозаических строк места, персонажи и события; пожелтевшие фотографии в старом альбоме или радость бега по первому снегу. Две другие работы М. Кошелевой, «Тепло» (2015) и «Набросок» (2016), вводили зрителя в мир сомнений и противоречий, удач и ошибок, характерный для многих художников, стоящих в начале пути.

Живописные произведения Екатерины Ермаковой говорят о сохранении вечных ценностей. «Родное» (2013) – это нарочито выполненный в стилистике 1960-х гг. рассказ

о нескольких поколениях больших семей, уходящих в прошлое, как эпоха. «Каргополь» (2016) возвращает в мир летних этюдов, колокольного звона, отражающихся в воде церковных куполов, неярких полевых цветов и пыльных дорог, огибающих озеро.

Новейшие коллажи и короткие, в несколько строк, авторские истории Елены Русакевич из цикла «Маленькие истории» (2017) – элегантный ход художницы – мастера парадоксальных решений. Здесь непонятно, и не должно быть понятно, что первично – текст или коллаж. Самое главное – яркий, насыщенный мир, в котором важно уметь видеть и осмыслить необычное.

Фотоколлаж Марии Ларионовой «Лента новостей» (2014–2016) неизменно привлекал внимание зрителей. Маленькие, размером едва ли не с паспортную фотографию, работы, расположенные в определенном, внешне хаотичном порядке, давали возможность узнать о самых важных событиях в жизни автора и ее друзей, вынесенных на всеобщее обозрение. В «Автопортретах» (2016) М. Ларионова продемонстрировала способность к ироническому постижению мира.

Образ думающего, вдумчивого, внимательного к деталям художника складывался благодаря двум сериям аналоговых фотографий Юрия Сергейчика, «Записки» (2015–2016) и «Настроение» (2017).

Скульптуры Павла Гребенникова – мощное «Зарождение» (2016) и изящный «Корабль» (2014), экспонировавшиеся ранее на других выставках, в сочетании с работами художников проекта приобрели иное звучание.

Интерактивным компонентом экспозиции служила книга подсказок, созданная куратором. К фотографиям каждой из работ А. Бижик написала комментарий, раскрывающий ее понимание произведения, и привела несколько ключевых слов. Зрители имели возможность прочесть тексты и при желании оставить собственные комментарии. Местонахождение данного экспоната указывал зеркальный круг на черном фоне, повторявший плакат к проекту цветом, формой и размером. Зеркальный круг на черном фоне обложки книги подсказок бликами отраженного света усиливал эффект. Таким образом куратор подчеркивала идею проекта: внешний мир отражается в зеркальной поверхности, и круг зеркала очерчивает личное пространство.

Значимой составляющей проекта стало акцентирование внимания на разных опытах формирования личности. Все художники-участники закончили средние специальные художественные учебные заведения в

Минске, а затем их пути разошлись. Кто-то поступил в Белорусскую государственную академию искусств, кто-то уехал учиться за границу – в Россию, Чехию, Польшу. В наш век мгновенных коммуникаций при желании возможно круглосуточное и постоянное общение с помощью новейших техник связи. Однако для создания устойчивого внутреннего мира важны непосредственный обмен мнениями, чувство локтя, возможность поговорить, глядя глаза в глаза не виртуально, а в реальном пространстве. Конечно, благодаря технологическим ухищрениям, ответы на вопросы можно получить едва ли не раньше самих вопросов, и нет необходимости неделями ждать писем.

Проект «Личное пространство» базировался на пережитых ощущениях многолетнего реального дружеского общения, сформировавшего личность куратора А. Бижик. Почему успешный художник-живописец решает отказать от живописи и стать куратором? Что подтолкнуло А. Бижик к принятию такого решения? Как на это отреагировали ее друзья?

Эти три непрозвучавших вопроса являлись основными вопросами экспозиции. Любопытно, что искать ответы на них А. Бижик предложила художникам. Для решения задачи каждый из авторов записал видеointервью с ответами на вопросы куратора, среди которых ключевыми были следующие: «что меня привлекает / интересует / вдохновляет / увлекает в моей работе?», «почему я выбрал этот путь?», «что такое быть художником?». Ответы и размышления художников предварялись обращением куратора, раскрывающем идею и суть проекта. Серия интервью, объединенная в одно видео, стала существенной составляющей частью проекта, значительно расширившей локальное пространство зала. Каждый из зрителей получил возможность усилить свои ощущения от конкретной работы или экспозиции в целом, понять как личность куратора-художника, примерить на себя роль куратора-творца.

По словам российского архитектора и куратора Сергея Ситара, «современное искусство – это переводение коммуникации в другой формат» [3]. Выставочный проект «Личное пространство» стал удачным опытом А. Бижик по включению произведений искусства в новый контекст художественного пространства, заданный кураторской концепцией, базирующейся на процессах личного общения.

Кураторский исследовательский проект Елены Русакевич «Книга О.» в корне отличался от проектов ее коллег. Первоначальная идея заключалась в проведении серии квартирников – однодневных выставок художников.

В качестве участников куратор выбрала молодых авторов, обладателей собственных квартир-мастерских: графика Федора Шурмелева, скульптора Павла Гребенникова, сценографов Сергея Ашуху и Екатерину Шиманович. Круг предполагаемых зрителей сразу был ограничен небольшим числом приглашенных художников и кураторов (не более 15 человек). Целью проекта было заявлено изучение среды обитания художника, часто скрытой от посторонних глаз. По словам куратора, «именно здесь романтизированный образ гения, жизнь которого состоит из творческих порывов и поиска вдохновения, гармонично дополняется образом автора, который вечером приходит домой и разогревает суп. А поскольку квартира художника нередко служит ему еще и мастерской, здесь можно увидеть незаконченные или ранее неэкспонированные работы, эскизы, наброски, рабочие инструменты и материалы» [4].

При подробном обсуждении идеи проекта кураторская концепция трансформировалась и расширилась. Основной целью стала активизация процесса коммуникации кураторов и художников, задачами – обсуждение творческих вопросов и создание коллективного произведения искусства на каждой встрече.

Первая встреча в рамках кураторского проекта «Книга О.» состоялась в середине декабря 2016 г. в квартире-студии Ф. Шурмелева. Квартира имеет четкое разграничение на небольшую личную зону-комнату и обширную графическую мастерскую, объединившую в перепланированном пространстве несколько помещений. Многоэтажный новый дом расположен на границе старого района Минска – Грушевки, исторически возникшей как поселок железнодорожников, обслуживавших нужды Московско-Брестской и Либавско-Роменской железных дорог. Дом еще не полностью заселен, идут активные ремонтные работы, даже лифт изнутри обшит фанерой для удобства грузоперевозок. Поэтому темой встречи был выбран «Переезд». От первоначальной идеи росписи временных стен лифта было решено отказаться в пользу создания в мастерской стены лозунгов – серьезных и шуточных пожеланий хозяину квартиры. Вторым стихийным коллективным произведением искусства стал своеобразный плакат-лубок с рисунками и пожеланиями его авторов.

Вторая встреча прошла в конце декабря 2016 г. в квартире-мастерской сценографов Сергея Ашухи и Екатерины Шиманович. Хозяева дома, как истинные художники театра, превратили одну из комнат в ностальгическое предновогоднее пространство: настоящая

елка, которую украшали все вместе, длинный стол с новогодними декорациями, световые гирлянды, неизменный показ «Иронии судьбы или С легким паром!». Новогодняя ночь ассоциируется с карнавалом, поэтому в ход пошли семейные реликвии одного из гостей: платье Снегурочки образца 1960-х гг. пришлось впору куратору проекта, а маска медведя родом из ранних 1970-х гг. – хозяйке квартиры. Колпак и бороду Санта-Клауса, имеющие более короткую историю, носил скульптор П. Гребенников. Гости и хозяева так или иначе внесли в свои костюмы новогодние нотки. Обязательное обсуждение планов на будущее завершилось коллективным созданием арт-календаря на 2017 г.

Третья встреча проекта была проведена в феврале 2017 г. у скульптора Павла Гребенникова. Основной темой обсуждения был скорый отъезд П. Гребенникова на четырехмесячную стажировку в Австрию, в Университет искусства города Линц. В этот раз было решено отказаться от создания коллективного произведения искусства, поскольку почти все участники встречи только что завершили зимний семестр с марафоном просмотров, экзаменов, зачетов, и ни у кого не было сил для создания новых работ. Таким образом, квартирник приобрел характер дискуссии об актуальных прикладных проблемах современного искусства и о кураторской деятельности.

Куратор Е. Русакевич приняла решение о необходимости создания документации проекта. Для этого, помимо обязательных фотосъемок, на каждой встрече создаются записи в «Книге О.» – альбоме, который одновременно является как произведением искусства, поскольку содержит работы художников – быстрые зарисовки и наброски, так и документацией проекта, поскольку в нем ведутся записи встреч, даются серьезные и иронические ответы на вопросы куратора, пишутся пожелания и идеи.

Первые три встречи проекта полностью выполнили свою задачу, интенсифицировав общение молодых художников и кураторов в свободной неформальной обстановке. Куратор проекта провела своеобразную мягкую социализацию художников, дав им возможность объединить усилия в коллективной работе с использованием нетипичных для каждого из них техник. На передний план было вынесено исследование художника как личности, которая наиболее полно раскрывается в комфортной обстановке среды обитания.

При коллективном обсуждении проекта было решено повернуть его на 90 градусов

и продолжить как совершенствование коммуникации художников и кураторов. Если в мастерские художников так или иначе можно попасть, то найти доступ в личное пространство кураторов представляется затруднительным. Е. Русакевич считает, что смена вектора исследования необходима по трем причинам: «Во-первых, для того, чтобы рассмотреть образ куратора, который на сегодняшний день в Беларуси имеет не совсем ясную природу. Во-вторых – чтобы постичь способы его мышления. В-третьих, чтобы совместно выработать стратегии последующих художественных кураторских проектов» [4]. Формат встреч было решено сохранить прежним: создание коллективного произведения искусства и обсуждение актуальных вопросов.

Первая встреча в новом качестве состоялась в июне 2017 г. за городом, на даче у куратора Е. Кенигсберг. Временное, сезонное, простое по сравнению с городом пространство как нельзя лучше подходило для художников и молодых кураторов, большинство из которых только что закончило Белорусскую государственную академию искусств или переходило на последний курс обучения. Неопределенность состояния и жаркий летний день располагали к мечтательности, которая и стала необъявленной темой встречи.

Художникам-участникам заранее были предложены несколько площадок для создания работ в открытом пространстве. Ф. Шурмелев и Е. Русакевич выполнили трехметровую надпись «Ул. Академическая» на металлических воротах дачи – и как знак признательности alma mater, и как утилитарный объект – исторический дачный поселок Академии наук вошел в состав деревни, и обозначение улицы было необходимо. Е. Иванов создал граффити с элементами экокорта и живописи на одном из строений. Коллективным произведением С. Ашухи, Е. Шиманович, А. Бижик, Е. Русакевич, Ф. Шурмелева, Е. Криштопик, Т. Кучинского-Парового стала роспись с использованием аппликации «Нашествие божьих коровок», выполненная на воротах старого металлического гаража.

Альбом «Книга О.» на этот раз заменили «Вопросы куратору»: три письма в запечатанных конвертах, на которые куратор-хозяйка дачи должна была дать письменный ответ позже. Вопросы варьировались от шуточных до философских, подразумевающих серьезное искусствоведческое исследование.

Продолжающийся во времени кураторский исследовательский проект Е. Русакевич «Книга О.» можно считать движением колеса смыслов, которое вместе раскручивают

кураторы и художники, создающие единые произведения искусства, ставящие все новые и новые вопросы и формулирующие на них коллективные ответы.

Юлия Пешина решила поставленную задачу по созданию кураторского проекта в ином ключе, выбрав, возможно, один из самых сложных путей. Ее дебютный кураторский проект был решен без участия художников. Ю. Пешина визуализировала полученный во время обучения в Белорусской государственной академии искусств кураторский опыт с помощью доступных средств: собственных текстов и рисунков.

Предварительно собранный в 18-страничный альбом, проект состоит из девяти кратких разделов-глав. Во «Введении» Ю. Пешина, как и положено в научном труде, обосновывает необходимость выбранной для исследования темы. В разделе «Прежде всего, кто такой куратор?» дается определение куратору и называются сферы приложения его разнообразных знаний и умений. Сложные процессы зарождения, становления, обсуждения и развития кураторской идеи рассматриваются в разделах «Как у куратора рождается идея для выставки?», «Что происходит с кураторскими идеями дальше?». Процессу коммуникации куратора и художника посвящен раздел «Как отбираются работы для выставки?», многообразие и рутине в работе куратора – разделы «Подготовка к открытию выставки», «Как происходит развеска работ?», «Что происходит на открытии выставки?». Финальная часть носит название «Чем выставка заканчивается?».

Иронические тексты дают читателям-зрителям отличную возможность познакомиться с разными аспектами кураторской деятельности, о которой они, возможно, даже не задумывались, а рисунки, являясь не столько иллюстративным материалом, сколько визуальными комментариями к текстам, вводят зрителей-читателей в мир эмоций и переживаний героя проекта – молодого куратора современного искусства. Ю. Пешина представила куратора как талантливого художника и амбициозного ученого-исследователя, упорного борца и целеустремленного первооткрывателя, гибкого дипломата и успешного переводчика.

Проект допускает возможность трансформирования в разные форматы: выставка, видео, книга, набор открыток. При переводе в экранный формат проект может быть осуществлен как анимационный фильм. Книга или набор открыток под общей обложкой станут занимательным и нескучным пособием для начинающих кураторов. Самым интересным

представляется возможное экспозиционное решение, поскольку все внимание выставки будет сосредоточено на фигуре куратора, что не является типичным или растиражированным приемом современного искусства.

Следует отметить, что из проектов подобного рода можно назвать разве что выставку «Кураториум. Европейские опыты молодых кураторов», задачей которой было «создать художественную выставку без художников» [5]. Экспозиция, осуществленная в 2012 г. в Государственном центре современного искусства (Москва, Российская Федерация), показала опыты кураторов, основанные на визуализации личных впечатлений от стажировок в институциях современного искусства Западной Европы. Участница выставки Алиса Савицкая, рассуждая о «кураторе как полноценном участнике художественного процесса, создателе новых смыслов и направлений в искусстве» увидела положительный эффект «смелого и провокативного» формата выставки, а говоря о кураторе как «арт-менеджере, экспозиционере, ассистенте» посчитала, что в таком случае «выставка без художников» не сработает, потому что в ней априори не предусмотрен художественный материал, на котором можно показать свои прикладные навыки» [6]. Выставка «Кураториум. Европейские опыты молодых кураторов» стала своеобразной формой обязательного отчета молодых кураторов о стажировке.

В случае Ю. Пешиной речь идет о личном и свободном выборе формата кураторского проекта, что делает решение более осознанным и более значимым. Любопытно, что ее проект не имеет четко зафиксированного названия, обложка альбома – *tabula rasa*, чистая доска, белая поверхность которой будет совместно заполнена автором проекта и читателем-зрителем. Таким образом Ю. Пешина демонстрирует необходимость создания единого произведения искусства, основанного на проектно-художественной деятельности куратора.

Заключение. В Беларуси профессия куратора является достаточно молодой. Ее появление связано с возникновением первых негосударственных галерей, проведением неформальных выставок, художественных акций и фестивалей, выставок неофициального искусства, которые проводились после обретения страной независимости в 1991 г. Кураторами таких мероприятий выступали чаще всего сами художники или искусствоведы. Само понятие «куратор» прочно утвердилось в современном изобразительном искусстве Беларуси с конца 1990 – начала 2000-х гг.

На сегодняшний день в Беларуси не существует системы подготовки кураторов. Студенты специальности «Искусствоведение (изобразительное искусство)» Белорусской государственной академии искусств получают профессиональные кураторские компетенции на интегрированных в процесс обучения авторских специальных курсах, разработанных Е. Я. Кенигсберг. Программа курсов, начинающаяся в третьем семестре, продумана таким образом, чтобы последовательно и постепенно вводить студентов в сложный мир современного искусства, осваивать кураторские практики и формировать ключевые компетенции куратора: профессиональные, личностные, общие и социальные. Завершающим компонентом программы является рассчитанный на два семестра специальный курс «Кураторский проект», теоретическая часть которого базируется на изучении истории и теории современного кураторства, истории кураторских проектов и выставок, стратегий развития художественной и кураторской деятельности. Практическая часть предусматривает разработку концепции и индивидуальную или групповую реализацию кураторского проекта современного искусства. Проект является самостоятельной экзаменационной работой. Идеи и темы проектов обсуждаются в группе, каждый студент получает возможность выбрать наиболее близкое для себя направление. Окончательный вариант концепции утверждается у руководителя спецкурса.

Куратор работает в поле знаний. Руководитель магистерской программы «Культуры кураторства» в Высшей школе графики и книжного искусства Лейпцига (Германия) профессор Беатрис фон Бисмарк считает, что «курирование означает соединение вещей, людей, пространств и дискурсов, которые ранее не были связаны между собой» (перевод автора) [7]. Кураторские проекты, созданные А. Бижики, Т. Кучинским-Паровым, Ю. Пешиной, Е. Русакевич, признаны Художественно-экспертным советом Белорусской государственной академии искусств выполненными на профессиональном уровне.

Следует отметить, что А. Бижики, Т. Кучинский-Паровой, Ю. Пешина, Е. Русакевич являются членами кураторской группы творческого объединения «Студенческий центр современного искусства "Alla prima"» (СЦСИ) Белорусской государственной академии искусств, и с момента основания СЦСИ в 2014 г. выступали ассистентами куратора, сокураторами, кураторами ряда выставочных проектов в Беларуси и за рубежом.

Опираясь на вышеизложенное, можно утверждать, что проектно-художественная деятельность, базирующаяся на системности искусствоведческого подхода, исследовательской компоненте, продуманности кураторской концепции, включении произведений искусства в новый контекст, является неотъемлемой составляющей работы молодых кураторов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кучынські-Паравы, Т. Виставачны праект Echo / Т. Кучынські-Паравы // Alla Prima [Электронный ресурс]. – 2017. – Режим доступа: <http://allaprima.by/выставачны-праект-echo/>. – Дата доступа: 10.02.2017.
2. Бижики, А. Виставачны праект «Личное пространство» / А. Бижики // Alla Prima [Электронный ресурс]. – 2017. – Режим доступа: <http://allaprima.by/выставачны-праект-личное-пространство/>. – Дата доступа: 17.05.2017.

3. Ёлка Вальтера Беньямина: каталог выставки. – М.: ООО «Издательство Грюндриссе», 2014. – С. 44.
4. Русакевич, Е. Кураторский проект «Книга О.» / Е. Русакевич // Alla Prima [Электронный ресурс]. – 2017. – Режим доступа: <http://allaprima.by/кураторский-проект-книга-о/>. – Дата доступа: 25.07.2017.
5. Кураториум. Европейские опыты молодых кураторов // Государственный центр современного искусства [Электронный ресурс]. – 2012. – Режим доступа: <http://www.ncca.ru/events.text?filial=2&id=1272> – Дата доступа: 28.02.2012.
6. Данилкина, О. Кураториум: без теории к практике / О. Данилкина // Журнал о современном искусстве «Aroundart» [Электронный ресурс]. – 2012. – Режим доступа: <http://aroundart.ru/2012/03/08/kuratorium-bez-teorii-k-praktike/>. – Дата доступа: 08.03.2012.
7. Reichert, K. Traumjob Kurator. Stall die Verbindung her / K. Reichert // Der Tagesspiegel [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/traumjob-kurator-stell-die-verbinding-her/4395950-all.html>. – Date of access: 14.07.2011.

Поступила в редакцию 29.07.2017 г.

УДК 7.03(520):738(477)

Японизм в современной керамике Украины

Ожога-Масловская А. В.

Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Харьков

В статье рассматриваются произведения современных украинских мастеров керамики в контексте японизма. Определены основные тенденции в восприятии и интерпретации японской художественной традиции украинскими керамистами. Отмечается использование образов и мотивов японского искусства: изображения гейш и самураев, анималистических и растительных мотивов, иероглифических знаков в произведениях Л. Антоновой (Харьков), Ю. Войтовича (Киев), О. Дворак-Галик (Киев). Популяризация идей дзен-буддизма на Западе и связанных с ним форм художественной деятельности определили интерес к чайной церемонии и эстетике чайной керамики. Технологические и эстетические аспекты японской чайной посуды получили переосмысление в творчестве таких мастеров, как В. Шаповалов (Харьков), В. Онищенко (Киев), Д. Билоконь (Полтава), Г. Протасов (Ахтырка), А. Мирошниченко (Харьков), Ю. Мусатов (Сумы), С. Столярчук (Волынь), Л. Портнова и А. Кириченко (Киев). Статья построена на материалах музейных и частных коллекций.

Ключевые слова: японизм, художественная японская традиция, искусство керамики, Раку-керамика, современное искусство Украины.

(Искусство и культура. – 2017. – № 4 (28). – С. 21–26)

Japanese Studies in Contemporary Ceramics of Ukraine

Ozhoha-Maslovskaya A. V.

Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv

Works of modern Ukrainian masters of ceramics in the context of Japonism are considered in the article. Main tendencies in the perception and interpretation of Japanese artistic tradition by Ukrainian ceramists are determined. The use of images and motifs of Japanese art is pointed out: images of geishas and samurais, animalistic and plant motifs, hieroglyphic signs in works by A. Antonova (Kharkov), Y. Voytovych (Kiev), O. Dvorak-Galik (Kiev). The popularization of the ideas of Zen Buddhism in the West as well as related forms of artistic activity determined an interest in the tea ceremony and the aesthetics of tea ceramics. Technological and aesthetic aspects of Japanese tea-ware have been reconsidered in the works of such masters as V. Shapovalov (Kharkov), V. Onischenko (Kiev), D. Bilokon (Poltava), G. Protasov (Akhtyrka), A. Miroshnichenko (Kharkov), Y. Musatov (Sumy), S. Stolyaruk (Volyn), L. Portnova and A. Kirichenko (Kiev). The article is based on the materials of museum and private collections.

Key words: Japanese studies, artistic Japanese tradition, art of ceramics, Raku-ceramics, contemporary art of Ukraine.

(Art and Cultur. – 2017. – № 4 (28). – P. 21–26)

Адрес для корреспонденции: e-mail: allamaslovskaya@gmail.com – А. В. Ожога-Масловская

Опираясь на вышеизложенное, можно утверждать, что проектно-художественная деятельность, базирующаяся на системности искусствоведческого подхода, исследовательской компоненте, продуманности кураторской концепции, включении произведений искусства в новый контекст, является неотъемлемой составляющей работы молодых кураторов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кучынські-Паравы, Т. Виставачны праект Echo / Т. Кучынські-Паравы // Alla Prima [Электронный ресурс]. – 2017. – Режим доступа: <http://allaprima.by/выставачны-праект-echo/>. – Дата доступа: 10.02.2017.
2. Бижики, А. Виставачны праект «Личное пространство» / А. Бижики // Alla Prima [Электронный ресурс]. – 2017. – Режим доступа: <http://allaprima.by/выставачны-праект-личное-пространство/>. – Дата доступа: 17.05.2017.

3. Ёлка Вальтера Беньямина: каталог выставки. – М.: ООО «Издательство Грюндрикс», 2014. – С. 44.
4. Русакевич, Е. Кураторский проект «Книга О.» / Е. Русакевич // Alla Prima [Электронный ресурс]. – 2017. – Режим доступа: <http://allaprima.by/кураторский-проект-книга-о/>. – Дата доступа: 25.07.2017.
5. Кураториум. Европейские опыты молодых кураторов // Государственный центр современного искусства [Электронный ресурс]. – 2012. – Режим доступа: <http://www.ncca.ru/events.text?filial=2&id=1272> – Дата доступа: 28.02.2012.
6. Данилкина, О. Кураториум: без теории к практике / О. Данилкина // Журнал о современном искусстве «Aroundart» [Электронный ресурс]. – 2012. – Режим доступа: <http://aroundart.ru/2012/03/08/kuratorium-bez-teorii-k-praktike/>. – Дата доступа: 08.03.2012.
7. Reichert, K. Traumjob Kurator. Stall die Verbindung her / K. Reichert // Der Tagesspiegel [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/traumjob-kurator-stell-die-verbinding-her/4395950-all.html>. – Date of access: 14.07.2011.

Поступила в редакцию 29.07.2017 г.

УДК 7.03(520):738(477)

Японизм в современной керамике Украины

Ожога-Масловская А. В.

Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Харьков

В статье рассматриваются произведения современных украинских мастеров керамики в контексте японизма. Определены основные тенденции в восприятии и интерпретации японской художественной традиции украинскими керамистами. Отмечается использование образов и мотивов японского искусства: изображения гейш и самураев, анималистических и растительных мотивов, иероглифических знаков в произведениях Л. Антоновой (Харьков), Ю. Войтовича (Киев), О. Дворак-Галик (Киев). Популяризация идей дзен-буддизма на Западе и связанных с ним форм художественной деятельности определили интерес к чайной церемонии и эстетике чайной керамики. Технологические и эстетические аспекты японской чайной посуды получили переосмысление в творчестве таких мастеров, как В. Шаповалов (Харьков), В. Онищенко (Киев), Д. Билоконь (Полтава), Г. Протасов (Ахтырка), А. Мирошниченко (Харьков), Ю. Мусатов (Сумы), С. Столярчук (Волынь), Л. Портнова и А. Кириченко (Киев). Статья построена на материалах музейных и частных коллекций.

Ключевые слова: японизм, художественная японская традиция, искусство керамики, Раку-керамика, современное искусство Украины.

(Искусство и культура. – 2017. – № 4 (28). – С. 21–26)

Japanese Studies in Contemporary Ceramics of Ukraine

Ozhoha-Maslovskaya A. V.

Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv

Works of modern Ukrainian masters of ceramics in the context of Japonism are considered in the article. Main tendencies in the perception and interpretation of Japanese artistic tradition by Ukrainian ceramists are determined. The use of images and motifs of Japanese art is pointed out: images of geishas and samurais, animalistic and plant motifs, hieroglyphic signs in works by A. Antonova (Kharkov), Y. Voytovych (Kiev), O. Dvorak-Galik (Kiev). The popularization of the ideas of Zen Buddhism in the West as well as related forms of artistic activity determined an interest in the tea ceremony and the aesthetics of tea ceramics. Technological and aesthetic aspects of Japanese tea-ware have been reconsidered in the works of such masters as V. Shapovalov (Kharkov), V. Onischenko (Kiev), D. Bilokon (Poltava), G. Protasov (Akhtyrka), A. Miroshnichenko (Kharkov), Y. Musatov (Sumy), S. Stolyaruk (Volyn), L. Portnova and A. Kirichenko (Kiev). The article is based on the materials of museum and private collections.

Key words: Japanese studies, artistic Japanese tradition, art of ceramics, Raku-ceramics, contemporary art of Ukraine.

(Art and Cultur. – 2017. – № 4 (28). – P. 21–26)

Адрес для корреспонденции: e-mail: allamaslovskaya@gmail.com – А. В. Ожога-Масловская

Более 150 лет назад встреча с японским искусством потрясла западный мир. Долгая политическая и культурная изоляция Страны восходящего Солнца позволила сохранить уникальность ее культуры, а мода на «все японское» не проходит и по сей день. Этот феномен получил название *Japonisme* (японизм), который, зародившись во Франции, распространился по всей Европе и в США.

Западные художники, очарованные японским искусством, еще с середины XIX в. в поисках средств обновления своего художественного языка начинают активно использовать опыт японских мастеров. Украинские художники не были исключением – их встреча с японским искусством состоялась с одной стороны, благодаря контактам с Францией – тогдашней «меккой» художников, с другой – многочисленным предметам искусства, хлынувшим из Японии в Европу и составившим основу коллекций, собранных украинскими меценатами и коллекционерами. Это взаимодействие культур было прервано на долгие годы и было связано с закрытостью СССР для внешних контактов. В результате политических процессов в конце XX в. наблюдается расширение культурных связей Украины и Японии и, как следствие, усиление интереса к японскому искусству, что можно обозначить, как новую волну *японизма* в современной художественной практике. Украинские художники обращаются к традициям живописи, гравюры, образам и мотивам, присущим японской культуре. Искусство керамики не стало исключением – освоение технологий, осмысление эстетических принципов японских мастеров, включение символов и знаков Востока в художественные тексты современных украинских художников стали отличительной особенностью творчества многих мастеров гончарного дела в современной Украине. Поэтому анализ влияния японской художественной традиции на искусство керамики является актуальным в контексте изучения общих национальных арт-процессов, диалога культур Восток–Запад.

Последние годы наблюдается усиление внимания ученых к *японизму* как художественному феномену в национальных культурах Европы: Великобритании, Испании, Польши, Чехии и др., а также Америки. Однако проблема *японизма* в современном украинском искусстве, и в частности, искусстве керамики, пока остается вне сферы внимания исследователей. В целом ученых больше интересуют ориентальные проявления в украинском искусстве начала XX в., внимание большинства искусствоведов сосредоточено на влиянии японской гравюры *укиё-э*

(И. Тесленко). Исключение составляют исследования востоковеда С. Рыбалко (Украина, г. Харьков) [1], где автор касается общих вопросов взаимовлияния культур и проявлений *японизма* в украинской скульптуре малых форм – *нэцкэ* и *окимоно*. Впервые проблеме влияния японского искусства на развитие украинской керамики затрагивает искусствовед Т. Зиненко (Украина, г. Полтава) [2]. Но ее исследование сфокусировано на культурологических аспектах организации симпозиумов художественной керамики, в том числе и симпозиумов «Раку-керамики». Таким образом представляется актуальным изучение новой стадии японизма на примере работ украинских керамистов.

Как уже отмечалось, интерес к японской культуре в среде художественной интеллигенции отмечается еще с конца XIX – начала XX ст. Открывшиеся с распадом СССР информационные и культурные шлюзы способствовали формированию японского вектора в искусстве независимой Украины. Японская гравюра *укиё-э*, живопись *суми-э*, малая скульптурная пластика, каллиграфия, искусство икебана и оригами находят своих почитателей не только в среде коллекционеров, но и вызывают пристальное внимание украинских художников. Особенно ярко в последние годы это наблюдается в искусстве керамики. Обратим внимание на основные тенденции в процессе художественного осмысления японской традиции.

Цель статьи – рассмотреть проявления японизма в современном искусстве керамики Украины, выявить основные тенденции в осмыслении и интерпретации японской традиции.

Заимствование образов и мотивов. Мастера керамики, чье искусство в Украине является национальным промыслом со своими традиционными формами и приемами, в поисках средств обновления обращаются к образам и мотивам японской культуры, переводят их на язык другого материала – глины. Это воплощение потребовало совершенно иного пластического подхода, эксперимента. Например, в скульптурах Л. Антоновой (1960, г. Харьков) образы гейш и буддийских монахов ощущались бы статично и не по-японски массивно если бы не мягкая, объемная линия форм, вторящая принципу линейности, четкости контура японских гравюр и привносимая художницей ироничность образов. Легкий наклон головы японки, подающей в миске приготовленную креветку, беззубые улыбки монахов, разрушающие традиционную церемониальность чаепития – приемы, смягчающие восприятие мифологизированных образов, границ *свой–чужой* (рис. 1 а). Избегает

прямого цитирования, обратившись к образу гейш, и Ю. Войтович (1975, г. Киев). Художник, заимствуя у японцев скорее не образ, а тему, создал современный, не имеющий ничего общего с японской трактовкой арт-объект «Человек искусства», используя свой пластический язык: четкость линий, контрастность форм, необычность решений глазурной росписи. Узнаваемый образ в интерпретации украинского мастера прочитывается как знак, символ единства традиции и новаторства в искусстве (рис. 1 б). Украинским «японцем» называют в киевской арт-среде художника В. Брейша (1963, г. Киев), создавшего серию живописных работ с образами гейш и самураев и обратившегося к искусству керамики. Две его скульптурные композиции «Гейша» (2002) и «Водонос» (2002) цитируя японскую иконографию в силуэтах, пластике одежды, атрибутах, даже при отсутствии цветовых контрастов, которые давало бы покрытие глазурью, несут отпечаток пластического метода автора, являясь продолжением его живописных серий.

Еще одним важным источником повышенного интереса украинских художников к Японии стали полулегальные и запрещенные в СССР различные тексты и практики, например, изданные на английском языке труды Дайсэцу Судзуки (1870–1966) [3], посвященные *дзен-буддизму*. Опубликованные после отмены цензуры, в том числе и в Украине (1992), труды известного теоретика дзен-буддизма имели большой успех в художественной среде, с энтузиазмом принявшей идеи спонтанного, иррационального творчества и представления о символизме подтекстов японского искусства [1, с. 344].

В керамике ужгородской художницы О. Дворак-Галик (1977), которая последние годы живет и работает в Киеве, японские мотивы просматриваются скорее ассоциативно, воспринимаясь пересечением дальневосточной художественно-философской традиции и украинского народного гончарства. Исследуя, как традиционная модель мира сказалась на композиции, структуре образа, методе выявления красоты, как сокровенной сути в японской художественной практике, японовед Т. Григорьева писала о влиянии «...ощущения вневременности, или неощущении времени...», восходящему к исконным синтоистским и дзен-буддистским представлениям, на японское искусство [4]. Именно этот посыл присутствует в большинстве работ мастера. В скульптуре «Чайник», глазурованной нежным, абстрактным рисунком, нечеткость контуров и «помятость» объемов создает некую пространственно-временную координату, где

«усталость» вещи от многоразового использования контрастирует с сохраняющимся неизменно «свежим» орнаментом. Этот принцип прочитывается и в серии «Дыхание воды», в которой керамические вазы, покрытые мелким, сложным орнаментом, представляют трансформацию прикладных вещей в нефункциональные арт-объекты. Интересна и история произведения «Перфорация», состоящего из трех вертикальных керамических полос, напоминающих *какэмоно* — традиционные японские свитки, вешающиеся на стену. Объект, созданный художницей без обращения к японской тематике, был отобран кураторами для участия, в уже ставшей в последние годы традиционной в Украине, выставке, посвященной Празднику японских мальчиков (2012, Киев). Красная глазурь, элементы декора, вертикальный формат «Перфорации» создают цветовые и смысловые ассоциации: символизм красного цвета в японской и украинской культурах, проведение параллелей между орнаментальностью иероглифической письменности и национальными украинскими узорами. Подобные наслоения просматриваются и в серии скульптурных объектов «Месяц по небу ходит», созданных художницей в технике интуитивной лепки. Пересекающиеся керамические месяцы удивительным образом формируются в знаки, напоминающие иероглифы, благодаря чему они выглядят очень «по-японски».

Использование эстетических и технологических принципов. Искусство «Чадо» («Путь Чая»), в основе которого лежит философия дзен-буддизма, — культура, которая формировалась на протяжении долгого периода японской истории, достаточно хорошо освещена современными исследователями. Отметим, что эта традиция буддийских монахов, получившая развитие в Японии, уже не принадлежит только японцам, превратившись в явление мирового масштаба. Упомянутый выше известный знаток японской культуры и буддистского учения Д. Судзуки подчеркивал, что одним из основных аспектов чайной церемонии является формирование некоего «духовного поля», так называемой «психосферы» [3, с. 295]. Играть роль пространство-среда, в котором проводится чайная церемония, интерьер чайной комнаты, ритуал чайного действия, утварь. Керамика же является символом земли, материнского начала, естественности. Среди прочих предметов чайной утвари чашка стала главным материальным медиумом, соединяющим мир природы и культуры, «три мира», по буддийским представлениям (прошлое, настоящее и будущее; а также миры

желания, формы и бесформенного), мир сатори и мир иллюзий (по дзэн) и, наконец, всех гостей чайной комнаты в единое целое – именно чашки все касаются самой первой (и не только руками, но и губами), передавая ее друг другу, именно она прежде всего ассоциируется с внешним видом, вкусом и запахом чая. Неудивительно, что для этого идеально подходят чашки Раку, специально созданные для чайного действия [5].

История рода Раку, насчитывающего пятнадцать поколений мастеров, ведет свой отсчет с середины XVI в. и описана уже многими исследователями. Не повторяясь, обозначим, что у истоков создания знаменитых чашек Раку, с которыми не может конкурировать ни один из образцов чайной керамики по естественности и удобству применения их в процессе приготовления и дегустации чая, стояли великий чайный мастер Сэн-но Рикю и гончар Тёдзиро, которому тот заказал первые в истории чашки, специально предназначенные для чайного действия, а князь Хидэёси пожаловал именную печать с иероглифом «наслаждение» (Раку) [5].

Следует подчеркнуть, что в современной художественной практике название Раку применяется не только к керамическим чашкам, но и к эстетике посуды для чайной церемонии (*ваби-саби*) и технологии обжига. Первым познакомил западный мир с технологией Раку в 1920-е годы английский керамист Б. Лич, организовавший на родине первое в Европе Раку-производство, что повлияло на развитие всего мирового искусства керамики. Чем же привлекательной оказалась Раку-технология для западных мастеров керамики, в том числе и украинских гончаров? Ответ может быть найден в словах «Манифеста» участников симпозиума рукотворной керамики «Раку-керамика» (1995, Ахтырка): «Амфора, кувшин, ваза, чайник, кружка, штоф, бокал, бутылка... Это профессия. Профессия вещей, окружающих нас каждый день, от рождения до... Тысячелетия они служат людям – берегут, удерживают, готовят. Мы безошибочно определяем их функцию по сочетанию ручек, ножек, носиков и крышек, по длине горлышек и выпуклостью туловища. Нам хорошо известно, что из чего состоит, но мы хотим большего. Мы хотим абстрагироваться от их функций. Функция – задача конструкторов, о теле пусть заботятся технологи. Для нас важна их сущность, их душа, чтобы с помощью формы, линии, цвета освободить музыку нашего сердца, нашего ума, музыку нашей души...». Раку-симпозиумы, инициированные мастером керамики Г. Протасовым (1963, Ахтырка)

в 1993–1996 гг. дали украинским художникам небывалую свободу творчества, эксперимента, созвучного японскому художественному принципу следования природе.

По мнению Т. Зиненко, чье исследование посвящено симпозиумам Раку-керамике в Украине, «... в своем первоначальном виде японская керамика “раку” не совсем понятна и не совсем приемлема европейцами. А у нас свое славянское “раку”, базирующейся на нашей же ментальности и традициях. Украинские художники-керамисты, обращающиеся к исследуемой нами технике – воспитанники различных художественных школ, направлений, стилей, но всех их объединяет жажда нового, непредсказуемого, неординарного. И здесь не только свежесть ощущений. Техника “раку” раскрепощает керамиста, дает ему возможность экспериментировать с формой, с цветом, дает множество неповторимых элементов творчества. В ней все зависит от природы, от стихии, от случая, даже от внезапного потока воздуха» [2]. Раку-симпозиумы, объединившие украинских гончаров из всех регионов Украины (Г. Протасов, Ахтырка; В. Шаповалов, Харьков; В. Онищенко, Киев; А. Собянин, Полтава; В. Виньковский, Ужгород и др.) инициировали причащение к искусству керамики, в котором каждый предмет индивидуален, а результат непредсказуем. Быстрый обжиг при последовательном повышении температуры, а затем восстановительный процесс в бескислородной среде обеспечивают эффект задымления терракотовой поверхности черепка, что при восстановлении оксидов металла создает богатейшую цветовую гамму с множеством нюансов. Случайно оставленный отпечаток руки, след от лепестка или травинки, момент времени, фиксируемый мастером – все это создает неповторимость каждого предмета, тайну и радость творчества. Эстетика *ваби-саби*, концепция «простоты и безыскусности», а также принцип «глубины и внутренней духовности», характерен японской традиции, присутствуют и в изделиях украинских мастеров. В последние годы наблюдается активизация интереса к Раку-керамике среди молодых мастеров. Эстетика Раку прослеживается в работах творческого тандема Л. Портновой и А. Кириченко (Киев), активно используют Раку-технологии Д. Билоконь (Полтава), А. Мирошниченко (Харьков), Ю. Мусатов (Конотоп), С. Столярук (Волынь), Д. Стаховский (Хмельницкая обл.).

Традиционные чашки Раку – массивные, устойчивые, с гладкой внутренней поверхностью, предельно облегчающей растирание

густого чая и взбивание жидкого, и одновременно легкие, не обжигающие рук, благодаря пористой структуре «дышащие», передающие ощущение жидкости, заключенной в ладони, удобно вмещающие льняную салфетку, бамбуковую ложечку и веничек. Существует множество классификаций чашек Раку – по форме, по виду поверхности, по качеству глины, по типу глазури, по осязательному ощущению повышенной рельефности, по узору или картинке [5].

Не придерживаясь определенных правил, тем не менее, в большинстве своих изделий украинские гончары отходят от принципов симметрии, идеальности и гладкости форм. Их сосуды не только эстетичные и изысканные. Их подвижная и вибрирующая пластика создает эффект непрерывного перетекания формы в ощущения и эмоции в форму. В чашах Ю. Шаповалова можно рассматривать иероглиф, отпив несколько глотков чая (рис. 2 а). Изделия Г. Протасова, В. Онищенко, Л. Портновой и А. Кириченко (рис. 2 б), Д. Билоконя (рис. 2 в), А. Мирошниченко отличаются несимметричным краем чаши, неравномерное покрытие глазурью, кракелюр – все это передает идею внутреннего благородства и красоты, которые скрываются за внешней простотой. Украинские гончары в большинстве пренебрегают изначальной функциональностью керамики для чайной церемонии, уделяя больше внимания художественности получаемых образов, их эстетике. Исключение составляет чайная керамика гончара из Полтавы Д. Билоконя, изучившего тонкости чайной церемонии и существующие у японских мастеров правила и параметры для керамических чаш.

Переосмысление опыта японских мастеров глазурной и надглазурной росписи. Творческий тандем двух харьковских художников А. Стасенко и В. Леонтьева, графиков по специальности, интересен своим уникальным опытом в работе с керамическим материалом и технологией росписи. Заинтересовавшись традиционными японскими искусствами, в том числе гончарным производством и японской графикой, художники разработали авторскую технологию создания керамических (в том числе и из фарфора) малых скульптурных форм. «У любого европейского графика японская гравюра присутствует или в прошлом, или в будущем», – говорит В. Леонтьев, считая, что влияние японской графики на западноевропейское искусство неопределимо [6]. В некоторых росписях, декорирующих пластиковые объекты этих мастеров, просматривается определенное влияние стиля *Кишиэмон*.

Сакаида Кишиэмон (1596–1666) – создатель керамики, разработал особо тонкий фарфор отличного качества. Его изделия были расписаны полихромными эмалями по молочно-белому фону. Иногда в живописи цветными эмалями этого стиля различимы тонкие черные контурные линии, благодаря которым рисунок выделяется на фоне. Украинскими мастерами была разработана сложная по координации, виртуозная техника глазурной и надглазурной росписи (нанесение тонких перегородок надглазурной черной краской для создания рельефности поверхности за счет объемности линий. Очевидны параллели с японской художественной традицией и в выборе сюжетов росписей. Излюбленные мотивы изображений – «цветы и птицы», разного рода растительные орнаменты, жанровые сцены или сюжеты, иллюстрирующие те или иные литературные произведения. В отличие от японских изделий, харьковские мастера не используют функциональные, прикладные формы (кувшины, вазы, посуду). Их произведения – это преимущественно скульптурки животных и мифических существ, предназначенные для украшения интерьеров и эстетического удовольствия (рис. 3). Как и японские мастера, А. Стасенко использует только краски на водяной основе. Одним из нюансов ее росписи стала техника процарапывания тонкой иглой по «акварельной» прозрачной заливке, иногда еще по сырому материалу и миниатюрная роспись тонкой, волосной кистью.

Заключение. Керамика в современном художественном процессе является направлением в искусстве, в котором европейский японизм проходит трансформацию от простого заимствования японских образов, мотивов и технологий к разработке собственных сюжетов, методов и авторских приемов. Украинские мастера керамики интерпретируют образы японской культуры, соединяя их с национальной художественной традицией, переводят на язык современного искусства. Широкое распространение среди украинских гончаров получила японская технология изготовления керамической посуды для чайной церемонии – Раку. Однако украинских мастеров, за редким исключением, не интересует функциональная составляющая их керамических изделий (в смысле соответствия японскому способу приготовления взбитого чая). Основной акцент делается на Раку-технологии, дающей художникам простор для эксперимента, свободу творчества, индивидуальность получаемых после обжига объектов. Отмечено использование

опыта японских мастеров, в частности, стиля Какиэмон, в разработке собственных уникальных технологий глазурной и надглазурной росписи. Отличительной особенностью нового этапа японизма в искусстве керамики является его диалогичность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рибалко, С. Б. Українська скульптура малих форм у контексті нової хвилі японізму / С. Б. Рибалко // Культура України. Сер. Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури; за заг. ред. В. М. Шейка. — Харків: ХДАК, 2016. — Вип. 54. — С. 342–351.

2. Зіненко, Т. М. Новий смак давньої насолоди (про симпозиуми «раку-кераміку» в Україні і не тільки) / Т. М. Зіненко // Український керамологічний журнал. — 2001. — № 2. — С. 99–102.: іл.

3. Suzuki, D. T. Zen and the Art of Tea / D. T. Suzuki. Zen and Japanese Culture. — Princeton, 1970.

4. Григорьева, Т. П. Японская художественная традиция / Т. П. Григорьева. — М.: Наука, 1979. — 368 с.

5. Мазурик, В. П. Чайная чашка и ее функции в японском чайном действе. [Электронный ресурс] / В. П. Мазурик. — 2009. — Режим доступа: http://orientalist.pro/library/chaynaya_chashka_mazurik/. — Дата доступа: 22.02.2017.

6. Леонтьев В. / Беседу записала А. Ожога-Масловская, Харьков. — 2015.

Поступила в редакцию 31.05.2017 г.

УДК 75.046:27-526.26

Иконописный образ в культурном и духовном пространстве

Петько А. Г.

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

При научном исследовании церковного искусства, характеризующегося, в первую очередь, такими качествами, как литургичность и каноничность, возникают определенные сложности. Они связаны с определением места церковного изобразительного искусства в системе современной культуры. Рассмотрение процесса активного возобновления иконописи в 90-е годы XX века и дальнейшего ее развития внутри церковного социума позволяет выявить различные интерпретации понятия иконописного образа среди искусствоведов. В то время как икона в искусстве вполне осмыслена и является предметом изучения многих исследователей, понятие «иконического образа» нуждается в конкретизации и переосмыслении в контексте современного искусства.

В статье рассматривается понятие иконописного образа с философской, богословской и искусствоведческой точки зрения. Освещается вопрос терминологии основных понятий, используемых при исследовании современного церковного искусства.

Ключевые слова: сакральное искусство, иконописный образ, монументальная храмовая живопись.

(Искусство и культура. — 2017. — № 4 (28). — С. 26–32)

Icon Painting Image in Cultural and Spiritual Space

Petko A. G.

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

In church art research, which is characterized first of all by such features as liturgical and canonic character, some shortcomings arise. They are linked with the identification of the place of church fine art in the system of contemporary culture. Consideration of the active revival of icon painting in the 1990s and its further development within church community makes it possible to identify various interpretations of the concept of icon painting image among art critics. While icon in art is quite well understood and is the object of many the researches, the notion of the icon painting image needs specifying and reconsidering in the context of contemporary art.

The notion of the icon painting image from the philosophic, religious and art criticism points of view is considered in the article. The terminology issue of the basic notions used in the contemporary church art studies is considered.

Key words: sacral art, icon painting image, monumental church painting.

(Art and Cultur. — 2017. — № 4 (28). — P. 26–32)

Религиозное искусство на современном этапе проявляет себя как важнейшая составляющая национального наследия Беларуси.

Среди жанров современной культуры иконописное творчество становится одним из самых востребованных, а потому и активно

Адрес для корреспонденции: e-mail: fyr4@mail.ru — А. Г. Петько

опыта японских мастеров, в частности, стиля Какиэмон, в разработке собственных уникальных технологий глазурной и надглазурной росписи. Отличительной особенностью нового этапа японизма в искусстве керамики является его диалогичность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рибалко, С. Б. Українська скульптура малих форм у контексті нової хвилі японізму / С. Б. Рибалко // Культура України. Сер. Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури; за заг. ред. В. М. Шейка. — Харків: ХДАК, 2016. — Вип. 54. — С. 342–351.

2. Зіненко, Т. М. Новий смак давньої насолоди (про симпозиуми «раку-кераміку» в Україні і не тільки) / Т. М. Зіненко // Український керамологічний журнал. — 2001. — № 2. — С. 99–102.: іл.

3. Suzuki, D. T. Zen and the Art of Tea / D. T. Suzuki. Zen and Japanese Culture. — Princeton, 1970.

4. Григорьева, Т. П. Японская художественная традиция / Т. П. Григорьева. — М.: Наука, 1979. — 368 с.

5. Мазурик, В. П. Чайная чашка и ее функции в японском чайном действе. [Электронный ресурс] / В. П. Мазурик. — 2009. — Режим доступа: http://orientalist.pro/library/chaynaya_chashka_mazurik/. — Дата доступа: 22.02.2017.

6. Леонтьев В. / Беседу записала А. Ожога-Масловская, Харьков. — 2015.

Поступила в редакцию 31.05.2017 г.

УДК 75.046:27-526.26

Иконописный образ в культурном и духовном пространстве

Петько А. Г.

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

При научном исследовании церковного искусства, характеризующегося, в первую очередь, такими качествами, как литургичность и каноничность, возникают определенные сложности. Они связаны с определением места церковного изобразительного искусства в системе современной культуры. Рассмотрение процесса активного возобновления иконописи в 90-е годы XX века и дальнейшего ее развития внутри церковного социума позволяет выявить различные интерпретации понятия иконописного образа среди искусствоведов. В то время как икона в искусстве вполне осмыслена и является предметом изучения многих исследователей, понятие «иконописного образа» нуждается в конкретизации и переосмыслении в контексте современного искусства.

В статье рассматривается понятие иконописного образа с философской, богословской и искусствоведческой точки зрения. Освещается вопрос терминологии основных понятий, используемых при исследовании современного церковного искусства.

Ключевые слова: сакральное искусство, иконописный образ, монументальная храмовая живопись.

(Искусство и культура. — 2017. — № 4 (28). — С. 26–32)

Icon Painting Image in Cultural and Spiritual Space

Petko A. G.

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

In church art research, which is characterized first of all by such features as liturgical and canonic character, some shortcomings arise. They are linked with the identification of the place of church fine art in the system of contemporary culture. Consideration of the active revival of icon painting in the 1990s and its further development within church community makes it possible to identify various interpretations of the concept of icon painting image among art critics. While icon in art is quite well understood and is the object of many the researches, the notion of the icon painting image needs specifying and reconsidering in the context of contemporary art.

The notion of the icon painting image from the philosophic, religious and art criticism points of view is considered in the article. The terminology issue of the basic notions used in the contemporary church art studies is considered.

Key words: sacral art, icon painting image, monumental church painting.

(Art and Cultur. — 2017. — № 4 (28). — P. 26–32)

Религиозное искусство на современном этапе проявляет себя как важнейшая составляющая национального наследия Беларуси.

Среди жанров современной культуры иконописное творчество становится одним из самых востребованных, а потому и активно

Адрес для корреспонденции: e-mail: fyr4@mail.ru — А. Г. Петько

развивающихся жанров современной художественной культуры. Это связано, в первую очередь, с естественной потребностью социума в возрождении духовных традиций, что влечет за собой необходимость восстановления некогда разрушенных культовых сооружений. Процесс обновления религиозного самосознания сопровождается развитием современного иконописного искусства. Поэтому представляется необходимым своевременное изучение данного феномена, наряду с его анализом и систематизацией.

Подвергаются влиянию современного иконописного творчества и светские течения новой культуры. И иконопись также становится важной составляющей современной культурной среды. В связи с этим возникает надобность в разработке определенных критериев оценки и искусствоведческого анализа произведений современной иконописи.

Понятие иконописного образа в современном искусстве формируется посредством основных тенденций развития иконописи и нововведений иконографии. Исследование данных феноменов является необходимым условием для осмысления современной художественной культуры в целом и иконописи в частности.

Среди всех явлений изобразительного искусства икона представляет собой образец одновременно духовной и культурной традиции. Иконопись прошла через всю историю, сохранила и возродила интерес к себе и в конце XX – начале XXI века. Исследование современной иконописи только начинается и требует глубокого культурологического и искусствоведческого изучения.

Богословскому осмыслению иконописного образа уделено много внимания (С. Булгаков, Л. Успенский, П. Флоренский и др.). С искусствоведческой точки зрения мы рассматриваем икону, учитывая труды вышеназванных авторов. Но соотношение между понятиями иконы и иконописного образа, на первый взгляд кажущимися синонимами в искусстве, требует более пристального рассмотрения.

Целью статьи является определение места иконописного образа в сложной системе визуальных образов, наполняющих современное культурное и духовное пространство.

В то время как икона в искусстве вполне осмыслена и является предметом изучения многих искусствоведов, понятие «иконписного образа» нуждается в конкретизации и переосмыслении в контексте современного искусства.

Методологической основой для данного исследования послужили научные труды философско-эстетической и богословской направленности, в которых рассматриваются теория и история зарождения образа в

искусстве, а также исследования по развитию отечественной и зарубежной иконописи.

Феномен образа в искусстве. Образ в искусстве является основополагающей категорией. Скрывая в себе разнообразные механизмы творческого процесса, образ предстает зрителю и побуждает его принять и осмыслить себя. В изобразительном искусстве все художественные средства, будь то композиционный строй, ритм, колорит, эмоциональная определенность – все это служит для создания бесчисленного количества образов, являющихся нам через произведения искусства.

Многоликость образа не заключена лишь в его принадлежности к разным видам искусства. Так понимание образа в церковном искусстве является отличным от художественного образа светского искусства. И разница эта зачастую существенна. Тем не менее, не касаясь пока богословского и философского содержания образа в церковном искусстве, в частности иконописного образа, заметим, что, так или иначе, он относится к визуальным образам, хотя и имеет свои специфические черты. И они для нас станут более выразительными, если мы вначале дадим общее представление об образе как таковом, рассмотрев механизмы его зарождения и становления в сознании художника.

Образ тесно связан со способностью представления, а также с границами нашего воображения. Если учесть, что категория возвышенного – это способ испытать пределы самого воображения, то мы видим, как за этими пределами исчезает самодовлеющая функция искусства. В среде возвышенного оно играет подчиняющуюся роль, создавая иные по характеру образы, приближенные к сакральной сфере бытия. В церковном искусстве – это иконописный образ [1].

Всем образам, представлениям и фигурациям предшествует схема, схематизм. Схемой является свободный образ, свободное эстетическое представление, не лишенное, как ни парадоксально, единства. Слово «схема» в переводе с греческого обозначает «форма», «образ». Выходит, что схема – это тот же образ, но формирующий сам себя. Это его внутренняя процедура становления относительно самого себя. Прежде чем явить себя, образ должен сформировать свой контур, очерк, форму, которая придавая себе единство, оформляет себя в фигуру. Здесь идет речь о конструировании единства самого по себе, где теряется всякая предметность, выявляя при этом очень высокий уровень абстракции. При этом фигура, имеющая контур, очертания, свой предел, форму, служащую ограничением, не может отнести нас к возвышенному, так как возвышенное соприкасается только с беспредельным, отсылает нас к нему. Но фигура отсылает

нас к прекрасному, к эстетическому наслаждению, в область, где в свои полномочия вступает искусство [2].

Итак, мы положили предел между фигуративным и бесформенным. В пределе есть внутреннее и внешнее. Внутреннее предела устремлено к фигурации – так устроены наши познавательные способности, чтобы все явления оформлялись в фигуры. На внешней стороне предела находится безграничное, или беспредельное. Оно и отменяет все фигурации. И, самое важное, что эти две процедуры не следуют по порядку – они одновременны. Это когда форма отменяется в своем истоке, но у нее есть возможность состояться. И этот механизм, трудный для понимания, напрямую связан с переживанием возвышенного.

Взаимосвязь фигуративности и беспредметности в формировании образа подобна синкопическому ритму, представляясь нам не параллельно, но одновременно. В возвышенном работает другой механизм: это развертывание контура или границ самого изображения. Так возвышенное – это удивление тому, что мы можем придавать чему-то форму, можем наделять что-то единством, не смотря на то, что по другую сторону этого единства находится беспредметность и бесформенность.

На данный момент мы говорим о своеобразном становлении образа образом. Образование образа пребывает у самого своего края, это то, что происходит, имеет место, при этом не имея места. И здесь субъективность рождается из образа, но не наоборот – вовсе не субъект распоряжается образом. Необходимо перевернуть точку отсчета, увидеть все с обратной стороны – так появляется возможность встать на бессубъектную позицию [1].

Теперь в связи с определением образа обратимся к вопросу семиотики, знаковой организации образа. Образ включает в себя сложную систему знаков. Если посмотреть на знак в традиционном его понимании, то знак – это то, что представляет отсутствующее явление. Знак это заместитель. Под отсутствием можно понимать и вещь, и какой-либо нематериальный смысл. Отсутствующее явление можно понимать предельно широко, и знак здесь является, как представление, изображение отсутствующего явления. В традиционном семиологическом понимании, знак – это вторичное и условное по отношению к обозначаемому им. Знак вспомогателен по отношению к тому, что он предполагает, откладывая это во времени.

Итак, знак замещает. В знаковом формировании образа функция обозначения вторична и вспомогательна по отношению к обозначаемой вещи. Но можно подойти к пониманию знака с несколько другой стороны.

Все знаки связаны друг с другом, они взаимодействуют, смещаются относительно друг друга, знаки вписаны в систему сложных взаимоотношений – и все это функционирует внутри образа. Знак, неизбежно смещаясь, перестает быть той целостностью, которая замкнута в самой себе. Он значим постольку, поскольку существует с другими знаками в их постоянном, нескончаемом движении. Иначе говоря, при рассмотрении знаковых систем внутри образа, в первую очередь важны знаки, которые данный знак окружают. Означаемое и означающее знака сами по себе не так значимы как знаки его окружающие. Таким образом, каждое означающее – это понятие, включенное в сложную систему или цепочку.

С образом в искусстве также связано понятие искажения. В иконописном искусстве это проявляется в виде обратной перспективы, в изображении ликов, пропорций фигур и так далее. Понятие искажения в контексте образа имеет два смысла – негативный и позитивный. В первом случае речь идет о том, что связано с физическим распадом, с испорченностью. Но в другом случае мы имеем дело с абсолютным отличием, с областью сакрального. Искажение, уничтожение привычной глазу формы, ее «обесформивание», ведущее к восприятию невидимого. Это важно учитывать при анализе любого произведения искусства, в том числе и иконописного.

Прежде чем окончательно перейти к области сакрального искусства, в нашем случае это монументальная храмовая живопись, которая вплетается в сложную структуру церковного пространства и церковного искусства, отметим еще одну связь или характеристику образа. Н. М. Тарабукин определяя образ в искусстве, говорит о нем как о маске. Набор образов как маскарад, а создание образа как лицедейство [3]. К слову, он не единственный, у кого возникали такого рода ассоциации. Платон определял искусство как мимесис. У Флоренского эта связь распространялась на объяснение взаимодействия образа и Первообраза [4]. В любом случае мы ощущаем родственную связь между образом и маской, искусством и подражанием. Эта ассоциация находит интересное преломление в рассмотрении иконописного образа и церковного искусства, о чем пойдет речь позже.

Соотносимость иконописного образа с понятийной сферой церковного искусства. В искусствоведении существуют разные интерпретации иконописного образа. И тем более они отличны от богословского его понимания, чем более искусство удаляется от категории прекрасного, не соглашаясь служить ей, а претендуя на полную свою самостоятельность. Искусствоведческая интерпретация

образа может уводить далеко от ключевых понятий, связанных с образом в богословии, но главное, чтобы она читалась и понималась в контексте современного искусствоведческого понимания образа. Поэтому ниже будут определены явления, открывающие для нас иконописный образ, и уточнены некоторые термины, участвующие в раскрытии его понимания в искусстве.

В искусствоведении используется значительное количество различных методов для изучения иконы. Среди них богословский, эстетический, иконографический, культурно-исторический, мифологический, стилистический и многие другие. Сейчас часто применяются методы семиотического, математического и геометрического изучения иконописи. Но при комплексном подходе к исследованию иконописного искусства заметен недостаточно сформированный понятийный аппарат в области церковного искусства. В настоящее время в связи с пересмотрением отношения к иконописному образу, появляется потребность в уточнении некоторых понятий, связанных с ним. Область сакрального искусства требует уточнения многих понятий и терминов, которые бы более глубоко отражали ту или иную сторону иконописного образа [5].

Начнем с того, что к иконам непосредственно примыкают произведения монументальной живописи, т. е. фресковые и мозаичные росписи, с характерным для них единством композиции, обусловленным общим содержанием всего живописного комплекса в целом. Кроме того, иконой часто называется миниатюра, которая отличается отсутствием неукоснительного следования иконографическим сюжетам. Именно в миниатюре проявляется большая независимость воли мастера. Связь этих трех видов изобразительного искусства очевидна. Так, например, фрески и миниатюры объединяются общей иллюстративной направленностью. Как те, так и другие представляют собой иллюстрации в широком смысле слова – к некоторому тексту, заданному заранее (фрески) или непосредственно данному (миниатюры), – т. е. иллюстративный комплекс, объединенный единым повествовательным сюжетом. С другой стороны, такие иконные ансамбли, как, например, деисусный чин (или другие чины иконостаса), аналогичны по своим принципам фресковым росписям [6]. Следует отметить, что также как в некоторых случаях техника иконы переносится на миниатюру, фреска подобна иконе не только в основе построения изображения, но и в самой технике обработки материала [7]. Главным и объединяющим свойством среди этих трех видов искусства обладает иконопись. Она является

видом станковой живописи культового назначения, которая имеет определенный ряд религиозных сюжетов [8].

Из всего вышесказанного следует, что изображение выполненное мастером на доске – это икона в узком смысле этого слова. Когда же мы определяем искусство иконописи, имеем в виду не только икону, а иконописный образ в широком смысле. Под иконописным образом здесь понимается изображение, запечатленное на стене, металле, на предметах церковного культа. Техника его исполнения также может быть различна. Иконописный образ может быть написан, выгравирован, вышит, выложен мозаикой и т. д.

Иконопись исследователями определяется как вид живописи, имеющий культовое назначение и содержащий религиозные сюжеты и тематику. В общем значении это понятие определяется созданием сакральных изображений, которые выполняют функцию посредничества между земным и Божественным миром. Эта функция появляется при личной молитве, а также в ходе церковного богослужения, являясь одним из способов проявления Божественной истины. По глубине содержания иконопись во многом превосходит реалистическую живопись, которая лишь иллюзорно демонстрирует глубину пространства, открывая при этом возвышенные мысли художника [9].

Из наиболее значимых видов церковного искусства можно выделить храмовую монументальную живопись. Она прямым образом связана с архитектурой, и поэтому окружает смотрящего на нее человека физически-пространственно, создавая вокруг смотрящего особое сакральное поле.

Далее рассмотрим понятие сакрального искусства. Сакрал от лат. языка переводится как *sacralis* – духовный, священный. Такой термин часто применяют в разных случаях. Им называют древние памятники искусства, в которых художественные и эстетические функции не выделены из культовых и ритуальных. В Древнем Риме храмы, алтари, статуи и священные участки называли близким по значению словом «*sacrosanctus*», что переводится как неприкосновенный. Немного позже, в средние века, уже начали использовать форму «*sanctus*» – «непорочный», «особый», «неприкосновенный», «освященный». В Новое время сакральным стало церковное искусство, произведения которого красиво и умело совмещали дидактические, художественные и культовые функции. Но такое искусство не нужно подразумевать как прикладное или же бифункциональное, потому как его основное предназначение – это стать объектом преклонения, почитания, созерцания и молитвы. Сакральному искусству противопоставляют светское искусство.

Если искусство есть отражение действительности, то совершенно парадоксальным становится определение сакрального искусства. Сакральный – значит сверхъестественный, мистический, иррациональный, Божественный, священный. Сакральное искусство в действительности отражает Вечность. Конечная категория стремящаяся вместить в себя бесконечность Священного. Именно уходом от реального мира в мир Сверхсущего, Высшего, Божественного и отличается сакральное искусство.

Создаваемые произведения искусства в рамках определенной религии несут в себе видение и понимание устройства Высшего, Сакрального. Религиозное искусство разнообразно в соответствии со своими конфессиями и ответвлениями. Оно строго подчиняется основам и догматам той или иной религии, проявляясь в музыке, живописи, скульптуре, архитектуре и т. д. Религиозное искусство соборно. Оно несет на себе отпечаток всех компонентов религии. Церковное искусство, существующее и развивающееся в Церкви, обязательно соотносится с Литургией. При отсутствии данного условия произведение искусства является композицией на религиозную тему. Таким образом, мы понимаем, что сакральное искусство достаточно широкое понятие, включающее в себя православное, католическое, униатское искусство и т. д.

Философское и богословское видение иконописного образа в монументальной храмовой живописи. Произведения иконописи воздействуют на человека своим художественным исполнением. Такое воздействие приводит к возникновению нравственных и эстетических эмоций и чувств [10]. Важно отметить, что совокупность сакральных образов, в частности храмовое изобразительное искусство, не является внешним вспомогательным аспектом богослужения, украшением или обрамлением Литургии. Церковный образ касается самой сути богослужебного действия. Литургия без образа теряет свою полноту и совершенство. Такова внешняя практическая значимость иконописного образа.

Заметим, что «икона» в переводе с греческого обозначает «изображение», «образ». А поскольку мы в нашем исследовании говорим об иконописном образе, условно его переводим как «образ образа». Но образы сами по себе различны по своему значению. Мы можем говорить о визуальном, музыкальном образе, либо о литературном образе. Характеризуясь как «премышление», так или иначе, образ, как таковой, сводится к двум своим ипостасям. Это образ естественный, идеальный, называемый нами еще иначе как Первообраз, и искусственный – в нашем случае – иконописный образ.

Икона – явление совершенно уникальное не только в христианской религии, но и в искусстве. «Для иконописца поставлена задача вывести сознание человека в мир духовный, возбудить ощущение реальности идеального мира, помочь человеку найти свой путь преображения. Икона – не портрет и не жанровая картина, а прообраз идеального человечества. Поэтому икона дает лишь символическое его изображение. Физическое движение на иконе сведено до минимума или вовсе отсутствует. Зато особыми средствами передается движение духа – позой фигуры, рук, складками одежды, цветом и главное – глазами. Там сосредоточена вся сила нравственного подвига, вся сила духа и его власть над телом» [цит. по: 11].

Рассматривая икону с духовной точки зрения правомочно утверждать, что икона всегда является фактом Божественной действительности. Так выражает значение иконописного произведения известный философ П. Флоренский: «Икона может быть мастерства высокого и невысокого, но в основе ее непременно лежит подлинное восприятие потустороннего, подлинный духовный опыт. Этот опыт может быть впервые закреплен в данной иконе, так, что она есть впервые возвещаемое откровение бывшего опыта. Такую, как говорят, первоявленную или первообразную икону рассматривают как первоисточник. А могут быть и копии этой иконы, более или менее точно воспроизводящие ее формы. Но духовное содержание их – не новое какое-либо по сравнению с подлинником и не «такое же», как у подлинника, а то же самое, хотя, может быть, и показываемое через тусклые покровы и мутные среды» [цит. по: 4]. Такое понимание духовного пространства иконописного образа дает возможность для существования всевозможных повторений и вариантов иконы с некоторыми видоизменениями основного извода.

Соборность – основа и свойство церковного искусства. Возрождение духовных ценностей прошлого, а также рассмотрение религиозно-эстетических и философских аспектов церковного искусства помогает раскрыть сущность такого явления как соборность православного искусства.

Православное представление о Боге сформировало в философии идею соборности. На основе этой идеи сконструирована иерархически ступенчатая онтология. Божественная Троица здесь выступает как организующее духовное и нравственное начало. Данная онтология, имеющая под собой христианскую мировоззренческую основу, нашла символическое отражение, в первую очередь, в Литургии и искусствах, сопровождающих литургическое действие. Соборность является

основой и имманентным свойством православного церковного искусства. Основой осуществляющей связь песнопений, иконописи и молитв стала единая мысль соединить Бога и мира в соборное целое.

Аскетико-мистическая традиция богопознания является основной формой выражения идеи соборности в ее идейном и содержательном ключе. На канве этой традиции в православном искусстве строится понимание сущности иконописного образа. Форма выражения соборной идеи проявляется в Литургии и элементах, которые ее создают и сопровождают.

Осмысление и постижение соборной идеи Троицы на Руси происходило в большей степени в процессе практики исихазма. Существование произведений церковного искусства выражает идею синергии (сотрудничества) человека и Бога. И познание это не может удовлетвориться бесконечностью, так как нуждается в определенности, пределе, который и есть Троица – «соборность предвечная» [10]. В контексте рассматриваемой нами идеи существует понятие «лестницы логосного восхождения», которая ведет верующего человека к Божественной Троице. Достигнуть Божественной Троицы можно посредством сотрудничества (взаимодействия) с Творцом. Это обусловлено тем, что истинное творение всегда происходит от Бога. Образ Божий проявляет себя в человеке, в первую очередь, в способности к творчеству. Учение исихастов о созерцании божественного света и о человеческом преображении по современным меркам является учением о творческом процессе.

Понимая сущность мировоззрения исихастов, мы можем более полно духовно и исторически представить эпоху, давшую миру великих иконописцев. Творчество Андрея Рублева, Феофана Грека, Дионисия может быть верно истолкованным и понятым только в контексте исихазма. Следует также отметить, что именно на этих вершинах духовного искусства ярко прослеживается связь иконописного образа с богословскими глубинами Православия.

Созерцательно-молитвенная практика исихастов, их учение о Фаворском свете и «обождении» наиболее глубоко раскрывают учение об образе, положенное в основу богословия иконы. Все вышеупомянутые иконописцы – Феофан Грек, Андрей Рублев, Дионисий – выражают одну всеобщую идею, но каждый воплощает это по-своему (единство не исключает многообразия). Исходя из этого, можно утверждать, что без личного духовно-мистического опыта невозможно православие, а наличие канона в православном искусстве не обесценивает значимость индивидуальности

художника. Произведение церковного искусства лишь художественное свидетельство об идее отображаемого в этом произведении.

Традиция исихазма отражается в концепции церковного искусства Павла Флоренского. В аскетике Флоренский усматривал «искусство из искусств», «художество из художеств», потому как духовное делание является преобразованием «всего существа человеческого». Иноки, просвещенные «умным светом» через создаваемые ими творения несут людям духовное знание, таким образом возвращая их к Первообразу. П. Флоренский понимал творца как носителя одной идеи: «Собор всей твари, весь мир, собранный вокруг Христа и Богоматери». Духовная глубина произнесенной идеи явлена нам в рамках художественных и образных характеристик языка церковного искусства [7].

У Павла Флоренского храмовое действие как явление православного культа рассматривается не только с сакрально-литургической стороны, но и как эстетический феномен. У многих византийских богословов были намечены подходы к эстетическому осмыслению литургии. О. Павел обобщил их на основе духовного и художественно-эстетического опыта и в контексте своего времени. Символическое понимание храмового искусства у Павла Флоренского происходит также на утверждении о наличии иерархической ступенчатой системы, с Пресвятой Троицей как ее вершиной. Данное утверждение мыслится философом как совершенное соборное единство. Художественные и эстетические характеристики богослужения Павел Флоренский исследует в рамках все той же онтологической ступенчатой системы. Богослужебная практика в данном случае понимается им как возможность и способ вовлечения участников литургии от мирского к Божественному.

Выявление различий этих миров указывает на недостаточность натуралистического понимания церковного искусства. Таким образом формируется его символический и эмблематический характер.

Основополагающие характеристики в православном церковном искусстве позволяют сконструировать систему литургических знаков и символов. Православное церковное искусство – это специфическим образом выстроенная богословская система. Ее необходимо рассматривать только в соотношении с жизненными целями, проявляющимися в осуществлении единения Бога и мира. Церковное искусство способствует достижению этих целей. Освоение соборной идеи Троицы основывается на образно-символической методологии. Соборная идея может проявляться в двух отличных друг от друга аспектах

познания Бога. Первый из них аскетический, иными словами индивидуальный, а второй литургический, или коллективный. При этом гносеологическое основание художественного творчества обусловлено идеями церковных подвижников.

Творчество человека реализуется посредством сочетания его воли с волей Бога. Такая синергия человека и Бога есть наиболее точная форма выражения их творческого взаимодействия. Становясь нормой, данная форма взаимодействия находит свое одобрение в рамках Церкви. Норма эта – канон.

Канон – это не жесткая застывшая форма, которая лишает художника свободы творчества. Но это естественное и свободное выражение той жизни, в которой он участвует. Это включенность в свое творчество, в свою жизнь совокупности других областей церковной жизни формируемых канонами. Именно при помощи канона православное церковное искусство способно осуществить функцию художественного языка Церкви.

Каноническая норма позволяет человеку почувствовать необходимость сопричастия с тем, что несет создаваемое им. В литургической жизни Церкви это сопричастие выражалось единством сокровенной истины и сочетанием многообразия субъективного опыта восприятия. Передача истины обеспечивается строгому следованию каноническим нормам. Каноническая икона, как и богослужебная мелодия, как и литургические тексты, есть свидетельство о Божественной истине, проявляющееся на любом духовном и художественном уровне овладения ею [11].

Заключение. В итоге рассмотрения такого явления в искусстве как иконописный образ, а также связанного с ним вопроса терминологии сакрального искусства, в частности иконописного образа и стенописи, можно сделать вывод, что искусство иконы активно рассматривается и переосмысливается на современном этапе. Изменяется понимание его значения в искусстве. Возникает потребность в разработке различных уточняющих либо дополняющих понятий и определений. Также важно определить сущность иконописного образа, его основные характеристики и основные моменты становления и развития.

Религиозная живопись представляет собой индивидуальное творчество живописца. Поэтому с богословской точки зрения она не может быть составляющей церковного

искусства. В церковном искусстве значимо не субъективное, индивидуальное, а объективное, общечеловеческое, начало выражаемое в каноне. Богослужение, осуществляемое по принципу соборности, организуется не только в целом, но и в деталях. Это наполняет и понижает все литургическое действо великим духовным смыслом. Нарушение гармонии соборного принципа в творениях церковного искусства ведет к его бессмысленности, а значит и к гибели. Это дает возможность определения соборности смысловым ядром искусства православной церкви. Понятие соборности способно отразить духовную исключительность православия.

Исследование искусства иконописи невозможно без выявления специфики иконописного канона. Канон во все времена, включая рубеж XX–XXI веков, который являлся основой и неотъемлемой частью иконописного языка. Современное осознание роли иконописного канона в искусстве позволяет трактовать его как итог соборного опыта Церкви. Как внутреннюю духовную норму иконописца в ходе передачи образом невидимого мира. Вместе с тем канон выступает носителем традиций и духовного Предания, а также имеет взаимодействие с устоявшейся в церковном искусстве иконографией.

ЛИТЕРАТУРА

1. Петровская, Е. В. Теория образа / Е. В. Петровская. – М.: РГГУ, 2010.
2. Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти. – СПб.: Ювента; Наука, 1999.
3. Тарабукин, Н. М. Смысл иконы / Н. М. Тарабукин. – М.: Изд-во Православного Братства Святителя Филарета Московского, 1999. – С. 32.
4. Флоренский, П., свящ. Иконостаз / П. Флоренский. – М.: «Искусство», 1994.
5. Лепахин, В. В. Икона и иконичность / В. В. Лепахин. – СПб.: Изд-во Успенского подворья Оптиной пустыни, 2002.
6. Лазарев, В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века / В. Н. Лазарев. – М.: Искусство, 1983. – С. 22.
7. Флоренский, П., свящ. Обратная перспектива / П. Флоренский // Собрание сочинений: в 4 т. – Paris, 1985. – Т. 1. Статьи по искусству. – С. 125–126.
8. Высоцкая, Н. Ф. Ікананіс Беларусі XV–XVIII стст. / Н. Ф. Высоцкая. – Мінск, Беларусь, 1992.
9. Иулианна, монахиня (М. Н. Соколова). Труд иконописца / монахиня Иулианна (М. Н. Соколова) // Вступ. ст. Алдошиной А. Е. и Алдошиной Н. С. – [Сергиев Посад]: Свято-Троиц. Сергиева Лавра, 1995.
10. Ильин, И. А. Основы христианской культуры / И. А. Ильин. – СПб.: Шпиль, 2004.
11. Булгаков, С. Н. Икона, ее содержание и границы / С. Н. Булгаков // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология. Вып. I. Сокровищница русской религиозно-философской мысли. – М., 1993.

Поступила в редакцию 18.09.2017 г.

Особенности организации театрального дела в государственном и частном театрах

Стельмах А. М.

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

В статье на основе искусствоведческого анализа дается обоснованная характеристика двум основным моделям организации театрального дела: государственному и частному театрам. Для чего автором выделяются следующие критерии для сравнения: сценическая площадка, руководство театром, труппа, репертуарное предложение и организация проката, финансирование театра и оплата труда. Обращается внимание на так называемый бродвейский тип театра, и определяются специфические черты работы продюсера над мюзиклом.

Данные вопросы рассматриваются автором в связи с интенсивным развитием в современной Беларуси различных видов театральных коллективов. Поэтому с точки зрения искусствоведения необходимо дифференцировать модели организации профессиональных коллективов в экономическом, правовом и эстетическом ключе.

Ключевые слова: организация театрального дела, профессиональный театр, критерии.

(Искусство и культура. – 2017. – № 4 (28). – С. 33–37)

Features of Setting Up Theatrical Work in State and Private Theaters

Stelmakh A. M.

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

In the article on the basis of art analysis the author gives a reasonable characterization of two main models of theatrical organization: state and private theaters. The author distinguishes the following criteria for comparison: the stage, the management of the theater, the troupe, the repertoire offer and the organization of hire, the financing of the theater and wages. Attention is drawn to the so-called Broadway type of theater, and the specific features of the producer's work at the musical.

These issues are considered by the author in connection with the intensive development in Belarus of various types of theater groups. Therefore from the point of view of art history it is necessary to differentiate the models of the organization of professional groups in the economic, legal and aesthetic sense. The purpose of the research is to reveal the peculiarities of setting up the theatrical work in state and private theaters.

Key words: setting up theatrical work, professional theater, criteria.

(Art and Cultur. – 2017. – № 4 (28). – P. 33–37)

Театральный процесс в современном белорусском искусствоведении, как правило, рассматривается сквозь призму функционирования государственных театров (Т. Горобченко [1], Р. Смольский, А. Раков, В. Грибайло [2], коллективная монография «Культура Беларуси: 20 лет развития, 1991–2011» [3]). В данных исследованиях анализируется театральная ситуация конца 1990 – начала 2000-х гг. и опыт художественного воплощения мировой драматургии на сценах государственных театров. Авторы определяют характер отношения к деятельности стационарных театров зрительской аудитории, а также обращаются к вопросам театральной экономики и управления, сосредоточивая внимание на необходимости реформирования в Беларуси системы государственных театров.

В то же время альтернативные государственному театры различных форм собственности практически остаются вне поля зрения отечественных авторов. (Исключение составляют монографии Г. Галковской «Студийные театры Беларуси 1980–1990 годов» [4] и О. Михеевой «Альтернативный театр» и другие...[5]). А ведь мировая сценическая культура, по мнению Р. Смольского, их выработала множество: «Это – антреприза, частные, передвижные-гастрольные <...>, “бедные” и “богатые” театры, театры договорные, патентные, сезонные театры сборной труппы, театры драматурга, одного спектакля (бродвейский тип), <...> театры специально направленные по жанру и по тематике» [2, с. 154]. Для них характерны значительные отличия в художественной и организационной структуре, но, объединяющим фактором выступает частная форма собственности. Таким

образом, проблемный вопрос данной статьи заключается в выделении специфических черт государственных и частных театров и определении их точек сосуществования.

Цель статьи – проанализировать две модели организации театрального дела – государственный и частный театр и выявить особенности функционирования каждой из них на современном этапе.

Государственный, стационарный, репертуарный театр. Когда говорят о государственных театрах, в сознании большинства обывателей предстает картинка конкретного театрального здания. Как справедливо отмечает российский критик П. Руднев: «Современный зритель <...> воспринимает поход в театр как поход в конкретное здание и <...> до сих пор мыслит театральный процесс театрами-зданиями, а не спектаклями» [6, с. 61].

Подписанный еще в 1938 г. приказ Комитета по делам искусств при Совнаркоме СССР «О стационарировании театральных трупп» на многие десятилетия определил организационно-экономическую и художественно-творческую деятельность. Была создана эффективная управляющая система, характеризующаяся разветвленной структурой органов управления, стабильным финансированием и действенными методами целенаправленного воздействия на творческий коллектив для улучшения его деятельности. Театры функционировали по одному организационно-административному принципу и были: 1) государственные, 2) стационарные, 3) репертуарные, 4) с постоянной труппой [2, с. 152].

Практически в неизменном виде эта система дошла до наших дней, что позволяет нам ее подробно рассмотреть.

Помимо собственного театрального здания государственный театр характеризуется двойственным руководством. Это значит, что руководство театром возлагается на художественного руководителя театра (главного режиссера) и директора театра. Формально – это две абсолютно разные должности, наделенные конкретными полномочиями и обязанностями. Но по факту, от умелого взаимодействия данных специалистов зависит успешность функционирования всего театра. (Мировая история знает немало примеров конфликтов между директором театра и главным режиссером, которые не только тормозили творческий процесс, но и приводили к расколу труппы).

Административную роль руководителя театра выполняет директор, в обязанности которого входит управление творческой, производственной и финансово-экономической деятельностью театра. В частности, управле-

ние творческо-производственным процессом включает подготовку нового и проката текущего репертуара, утверждение по представлению художественного руководителя календарных планов новых постановок, составов исполнителей и постановочных групп, эскизов декорационного оформления, костюмов, реквизита и пр. Директор является главой Художественного совета театра и определяет степень готовности спектаклей, а также принимает решения об их публичном показе. Обладая правом подписи финансовых документов, директор обеспечивает заключение и исполнение договоров; защищает интересы театра в суде или органах государственного управления; решает вопросы эксплуатации здания театра.

В свое время К. Станиславский говорил: «Чтобы быть директором <...> надо быть талантливым, знатоком своего дела, то есть понимать искусство не только как критик, но и как актер, режиссер, учитель, постановщик, литератор, администратор. Надо знать театр не только теоретически, но и практически. <...> надо быть литературно образованным, иметь широкий взгляд, такт, чуткость, воспитанность, выдержку, ум, административные способности и многое другое» [7, с. 21]. Организация театрального процесса сегодня свидетельствует о том, что представленные профессиональные и личностные компетенции относятся скорее к персоне художественного руководителя, который определяет творческую программу театра и его основное художественное направление деятельности. Именно художественный руководитель театра занимается отбором репертуара, контролирует репетиционный процесс и графики выпуска спектаклей, возглавляет работу всего творческого коллектива и отвечает за ее результативность.

Согласимся с мнением отечественных театроведов, что в театре должен быть один руководитель, который «персонально отвечает за все стороны своей деятельности» [2, с. 158]. И на наш взгляд, таким специалистом должен быть именно художественный руководитель, имеющий высшее художественное (профессиональное) образование и определенный стаж творческой деятельности, владеющий знаниями и навыками психологии управления творческим коллективом и представляющим перспективу развития театра.

Параллельно с директором и художественным руководителем управление театром осуществляют главный администратор, главный бухгалтер и инженер, а также заведующие различными подразделениями (литературной частью, производственными мастерскими, костюмерной или билетными кассами).

Репертуарное предложение государственного театра – это отражение идейно-художественной позиции коллектива театра, его творческое лицо. Художественная позиция театра подразумевает, что каждый новый спектакль, поставленный театром, следуя логике развития, раскрывается в процессе постоянных репетиций, а также питает все последующие спектакли. Таким образом, проявляется возможность длительной жизни спектакля, происходит формирование репертуарной политики театра, что также, на наш взгляд, выступает одним из признаков художественности театра.

Репертуар государственного театра формируется во взаимодействии с аудиторией и тем самым отражает широкий круг социальных явлений, в силу того, что на театре продолжает лежать ответственность за воспитание художественного вкуса зрителей и формирование социальных норм его поведения. Ведь, как известно, зритель не просто воспринимает спектакль, он идентифицирует себя с кем-то из героев, воспринимая происходящее на сцене так, как если бы действовал он сам. Идентифицируя себя с персонажем, зритель способен увидеть свою жизнь со стороны [8, с. 203–204]. Неслучайно В. Мейерхольд утверждал, что зритель является четвертой основой театра (наряду с автором, режиссером и актером); К. Станиславский видел зрителя третьим творцом в театре, а А. Таиров, считал, что «зритель нужен ему (театру. – А. С.) не как активно творческий элемент, а лишь как элемент воспринимающий» [9, с. 190].

Кроме того, государственный театр – это еще и постоянная труппа актеров, которая формируется и развивается исходя из общей художественной и гражданской позиции театра, выражаемой в его репертуаре. Режиссер конкретного спектакля, который выступает его (спектакля) идеологом и организатором, создает не копию пьесы, а новое произведение искусства. Пользуясь художественными приемами, режиссер может донести до зрителя свое послание, выразить отношение к определенной проблеме или высказать позицию по актуальному вопросу. В ходе спектакля, как мы писали выше, происходит серьезное воздействие на зрителя, и увиденное надолго сохраняется в его эмоциональной памяти.

Государственный театр регулярно (за исключением выходных дней) осуществляет платные показы спектаклей, доход от которых составляет лишь малую толику бюджета театра. (Цены на билеты по величине ступают размеру затрат). Основное же финансирование составляют бюджетные дотации.

Ее размеры не только покрывают расходы на эксплуатацию здания, выплату заработной платы, но и определяют количество премьер в театре, постановочные расходы на них.

Заметим, что в нашей стране дотации распределяются эмпирически, и нет никаких научных разработок о сущности дотации и принципах ее размеров распределения. Существующая сегодня система распределения дотации стимулирует плохо работающие театры. Как подметил Р. Смольский: «Чем меньше ходят в театр зрители, тем большую дотацию он получает, чем большую часть труппы составляют безработные актеры и режиссеры, тем более такому театру помогает государство» [2, с. 161].

И, тем не менее, несмотря на определенную критику стационарной модели театра: дескать «стабилизация трупп привела к ощутимому снижению интереса зрителей к сценическому искусству, потому что публика десятилетиями встречалась с одними и теми же актерами и, естественно, ничего нового от них не ожидала» [2, с. 154], – мы можем констатировать, что государственные театры не только вносят определенную стабильность в театральную жизнь нашей республики. Идея «театра-дома», высказанная еще К. Станиславским, находит свое выражение именно в деятельности государственного театра. А это, безусловно, диктует определенный стиль работы и характер взаимоотношений со зрителем.

Частный, коммерческий, продюсерский театр. Полной противоположностью модели стационарного репертуарного театра выступает театр частный, имеющий совершенно иные основания своей деятельности.

Сразу отметим, модель частного театра старше, распространеннее и имеет больше модификаций. И если стационарный театр – это, в общем-то, заслуга советской системы, то частным театр был с момента своего рождения, если можно так сказать. Еще со времен Древней Греции известно, что драматические представления проходили как состязания драматургов, хореогов и актеров. Хорегами называли богатых граждан Афин, которые брали на себя все издержки по подготовке хора к драматическим соревнованиям. И, несмотря на то, что организационные расходы (обучение хора, изготовление костюмов, репетиции и пр.) составляли весьма значительные суммы, исполнение обязанностей хореога было почетным [10, с. 37].

Кроме того, большинство сегодняшних европейских и американских театров (о них отдельно расскажем позже) являются

негосударственными и самостоятельно определяют цель, миссию и стратегию своего развития. И чем же они отличаются от стационарных театров, попробуем разобраться.

Как правило, когда говорят о частном театре, в первую очередь имеют в виду коммерческие постановки, лишенные художественности и созданные по принципу «чего требует публика». Между тем в термине «коммерческий» нет никакой негативности. В частности, в современном английском языке существительным «commercial» обозначается короткая звуковая или видеореклама на радио или телевидении [11, с. 108], которая по технологии создания наиболее близка к театральному искусству. Поэтому можно рассматривать коммерческие спектакли как действенный способ саморекламы режиссера, отдельных актеров или коллектива в целом. Они дают артисту возможность продемонстрировать свой потенциал, а создателям – осуществлять дальнейшие творческие поиски.

Помимо репертуара созвучного «духу времени» и «веяниям моды», отличительной чертой частного театра является его, как мы отмечали в начале статьи, частная форма собственности. Частная собственность предполагает, что объект собственности находится в руках у физического (или юридического) лица – предпринимателя. Именно частная инициатива, проявляемая во всем многообразии конкретных форм (продюсерские центры, антрепризы, театральные агентства, театральные проекты) делает развитие театрального искусства интенсивным.

Отметим также, что в театральной среде вместо термина «предприниматель» используется другое понятие – «продюсер», пришедшее из кинематографа. Продюсер (от англ. *producer* – производитель; режиссер, постановщик; генератор [11, с. 404]) – это специалист, в руках которого сконцентрированы все рычаги управления театром. Как правило, именно продюсер определяет тему будущего спектакля и подбирает соответствующую пьесу. Продюсер приглашает конкретных актеров и режиссера к участию в постановке. Продюсер обозначает сроки работы над спектаклем, дату его премьеры и гонорары каждого из артистов, заключая с ними договор. Продюсер регулирует все правовые вопросы, связанные с авторскими отчислениями (если ставится пьеса, не являющаяся общественным достоянием) и арендой сценической площадки для репетиций и последующих показов, т. е. он берет на себя полную ответственность за будущий спектакль.

Из вышеизложенного мы можем заключить, что частный театр не имеет своей

постоянной сцены (театрального здания), постоянной труппы (актеры приглашаются на каждый спектакль), а функции директора и художественного руководителя сконцентрированы в руках продюсера.

Отдельного внимания заслуживает вопрос финансирования спектаклей частного театра, в силу того, что осуществляется оно не из государственных (бюджетных) источников. И в первую очередь, мы должны говорить о спонсорских средствах, которые, в зависимости от статуса (титульный, генеральный, информационный или просто спонсор), вкладывают определенное количество денежных средств или предоставляют услуги по рекламе. Другим значимым финансовым потоком является самофинансирование, которое складывается из нераспределенной прибыли от реализации билетов.

Отсюда, кстати, вытекает и специфика проката спектаклей частного театра. Каждая постановка эксплуатируется столько времени, сколько вызывает интерес у публики и обеспечивает кассу. А вот интенсивность показов зависит от занятости актеров в театрах по основному месту работы, если таковое у них имеется, и от загруженности арендуемой сценической площадки.

Бродвейский театр. В свою очередь бродвейский тип театра уникален тем, что обозначает не только место расположения театров на одной из улиц Нью-Йорка – Бродвее, но и характеризуется отсутствием постоянных трупп, режиссеров, репертуара.

Бродвейский театр – это театр одного спектакля, как правило, мюзикла, созданного продюсером и поставленного на одной из сцен Театрального квартала (квартал в центральной части Манхэттена, где располагаются не только крупнейшие бродвейские театры, но кинотеатры, драматические театры, рестораны и другие развлекательные заведения). Тип современного Бродвейского театра сформировался в конце XIX и начале XX века и был подчинен развлекательности и коммерческой зависимости.

Специфика постановки бродвейского мюзикла заключается в том, что для воплощения определенного спектакля продюсером собирается отдельная труппа, которая работает очень интенсивно и в сжатые сроки. Репетиционный период составляет 3–4 недели, что достигается за счет отказа актеров от участия в других проектах. Причем, прежде чем начинается работа над сценической реализацией мюзикла, организаторами проводится предварительный анализ коммерческого потенциала постановки, потому как только

успешные спектакли приносит ее создателям и спонсорам десятикратную выгоду [12, с. 53].

С этой целью выделяются привлекательные зрителю аспекты спектакля. Акцент может быть сделан на литературном материале, положенном в основу мюзикла (это может быть литературный бестселлер, или сюжет кинокартины, или какое-то запоминающееся событие, привлекающее внимание аудитории), на популярности и уровне исполнительского искусства творческого коллектива (занятых в спектакле «звезд») или на мастерстве продюсера.

Продюсер находит необходимые денежные средства или через частных лиц, желающих принять участие в бизнес-проекте, или через спонсоров, в качестве которых выступают кинокомпании, студии звукозаписи и другие организации, которые могут получить дополнительные доходы от продажи эксклюзивных интервью и статей об известных исполнителях, записей с музыкой и видеоматериалами мюзикла.

Спектакль доводится до стадии технического и актерского совершенства во время проведения так называемых пробных гастролей по провинциальным городам. В этот период предельно точно выверяются все компоненты постановки, заменяются целые сцены или актеры, добавляются или исключаются номера, которые влияют на динамику действия. После главной премьеры на Бродвее мюзикл эксплуатируется практически ежедневно (чтобы постановка окупилась, она должна играть не менее пятисот раз [12, с. 54]).

Заключение. Во второй половине 1980-х гг. подчас проведения театрального эксперимента в СССР по совершенствованию управления и повышению эффективности деятельности театров, родился тезис, который стал очень популярным: «Театры должны свободно рождаться и умирать» [2, с. 154]. И это значит, что

должны появляться театры различных моделей, типов и форм собственности. И появляясь, они не просто создают конкуренцию репертуарному театру, они материализуют идею «вливания свежей крови», которая так необходима для творческих людей. При этом, безусловно, репертуарный театр остается главной ценностью отечественной сцены.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаробчанка, Т. Я. На мяжи стагоддзяў: сучасны беларускі драматычны тэатр / Т. Я. Гаробчанка. — Мінск: Беларус. навука, 2002. — 367 с.
2. Смольскі, Р. Сінхронна з часам: актуальныя праблемы развіцця беларускага тэатра / Р. Смольскі, А. Ракаў, В. Грыбайла. — Мінск: БДАМ, 2010. — 268 с.
3. Культура Беларусі: 20 лет развіцця, 1991–2011 / С. П. Винокурова [и др.]; под общ. ред. О. А. Галкина, И. Г. Голубевой. — Минск: Ин-т культуры Беларусі, 2012. — 332 с.
4. Галковская, Г. Л. Студийные театры Беларусі 1980–1990-х годов / Г. Л. Галковская. — Минск: Беларус. гос. акад. искусств, 2005. — 152 с.
5. Михеева, О. Альтернативный театр и другие... / О. Михеева; под науч. ред. Т. А. Ратобильской. — Минск: Ковчег, 2005. — 87 с.
6. Руднев, П. Антреприза versus проектный театр / П. Руднев // Петербургский театральный журнал. — 2007. — № 4(50). — С. 61–63.
7. Безгин, И. Д. Объект управления — театр: опыт комплексного исследования / И. Д. Безгин. — Киев: Мистецтво, 1976. — 198 с.
8. Хренов, Н. Социально-психологический аспект посещаемости театра / Н. Хренов // Театр и зритель: проблемы социологии театрального искусства: по материалам симп. «Актуальные проблемы организации, экономики и социологии театра», Москва, 1972 г. / Ин-т истории искусств [и др.]; редкол.: А. Антоненко [и др.]. — М., 1973. — С. 188–215.
9. Таиров, А. Я. [О театре]: записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма / А. Я. Таиров. — М.: Всерос. театр. о-во, 1970. — 603 с.
10. История зарубежного театра: в 4 ч. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Просвещение, 1981–1987. — Ч. 1: Театр Западной Европы от античности до Просвещения / под ред. Г. Н. Бояджиева, А. Г. Образцовой. — М., 1981. — 336 с.
11. Аракин, В. Д. Англо-русский словарь = English-Russian dictionary: ок. 36 000 слов / В. Д. Аракин, З. С. Выгодская, Н. Н. Ильина. — 13-е изд., стер. — М.: Рус. яз., 1999. — 605 с.
12. Костюк, Е. Б. Популярные музыкальные направления и жанры XX века: джаз, мюзикл, рок-музыка, рок-опера / Е. Б. Костюк. — СПб.: С.-Петербург. гуманитар. ун-т профсоюзов, 2008. — 192 с.

Поступила в редакцию 17.07.2017 г.

Практика верификации виртуальных моделей средствами физического макетирования в промышленном дизайне

Луговский А. Ф.

Черкасский государственный технологический университет, Черкассы

Дизайнерская деятельность выступает неотъемлемой частью материальной культуры и влияет не только на образ жизни в социальном отношении, но и меняет парадигму мышления человека в целом. При этом речь здесь идет как о потребителе дизайнерского продукта, так и его разработчике. Особое значение приобретают вопросы развития современной проектной сферы в условиях роста мощностей информационных технологий. В публикации на примере известных автопроизводителей сделана попытка выявить и обозначить степень влияния цифровых технологий на формообразование в дизайне. Рассматриваются причины смещения акцента с внешней формы на качественно новое содержание проектного процесса, связанного со стратегическим позиционированием продукта на потребительском рынке, комбинированием новых и традиционных технологий, учета человеческого фактора в восприятии инновационных технологий. Проведенные исследования дали возможность более глубоко осознать и понять перспективы развития отечественной проектной деятельности. В частности отечественная образовательная сфера в условиях, когда на первый план выступает понятие системности в проектировании как на уровне процесса совершенствование методик, так и в категории предметно-вещевой сферы, должна переориентироваться на изменение базовых основ, методов проектирования, принципов формообразования.

Ключевые слова: виртуальная модель, физический макет, инновации, цифровые технологии, системы автоматического проектирования.

(Искусство и культура. – 2017. – № 4 (28). – С. 38–41)

The Practice of Virtual Model Verification by Means of Physical Prototyping in Industrial Design

Lugovskiy A. F.

Cherkasy State Technological University, Cherkasy

Design activity is an integral part of material culture and affects not only the way of life in a social sense, but also changes the paradigm of thinking of the person as a whole. In this case, it is here both a consumer of the designer product, and its developer. Particular importance is given to the development of a modern project area in the face of growing information technology capacity. The publication, on the example of well-known automakers, makes an attempt to identify and indicate the degree of influence of digital technologies on shape formation in design. The reasons for shifting the emphasis from the external form to the qualitatively new content of the project process associated with the strategic positioning of the product in the consumer market, combining new and traditional technologies, and taking into account the human factor in the perception of innovative technologies, are considered. The conducted researches made it possible to more deeply understand prospects for the development of domestic project activities. In particular, the domestic educational sphere in the context of the concept of system design at the forefront, both at the level of the process of improving the methods and in the category of the subject-matter sphere, should shift to changing the basic principles, design methods, and the principles of shaping.

Key words: virtual model, physical layout, innovation, digital technology, system of automatic design.

(Art and Cultur. – 2017. – № 4 (28). – P. 38–41)

Создание конкурентоспособной продукции, имеющей высокую степень наукоемкости, новизны, эстетической и культурной значимости сегодня тесно связано с внедрением в дизайн-процесс инноваций. Часто под инновационной деятельностью понимают комплексный процесс создания, распространения и использования нового практического средства для удовлетворения человеческих утилитарных и эстетических потребностей, которые изменяются в ходе развития социокультурных

систем. Инновационный процесс имеет множество оттенков и значений. В большей степени это связано с ростом мощностей информационных технологий, компьютерных средств проектирования и определение влияния этих технологий на сферу современной проектной деятельности является одной из ключевых задач в дизайне.

К данной проблеме в своих публикациях обращались такие авторы, как А. Базилевский, А. Васина, Л. Звенигородский, В. Медведев,

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

И. Мелехов, К. Ульрих, Н. Шльомер и А. Шмидт. Так, А. Базилевским в свое время была проанализирована ситуация, связанная с влиянием технологий на процесс дизайна в контексте переходного периода от индустриальной к информационной эпохи [1]. А. Васина, рассматривая роль новейших технологий в современной дизайнерской практике, попыталась обозначить степень влияния технологий на формообразование в дизайне [2]. Механизмы формирования инноваций в дизайне рассмотрены Л. Звенигородским при определении дизайна в современной структуре инновационного процесса и выявлении особенностей инноваций, вызванных современным дизайном [3]. В книге К. Ульриха «Промышленный дизайн: создание и производство продукта» рассмотрены вопросы внедрения в дизайн-процесс систем компьютерного моделирования, и их влияние на традиционные методы художественного проектирования [4]. Для определения роли инновационных технологий в формообразовании объектов промышленного дизайна с учетом художественной образности целесообразно обратиться к работе В. Медведева «Сущность дизайна: теоретические основы дизайна» [5]. Аналитическое поле указанных выше научных работ больше связано с теоретическими выкладками, поэтому важно обращение к материалам, которые иллюстрируют состояние поднятой проблемы с точки зрения практической составляющей. В частности Н. Шльомер и А. Шмидт, рассматривая тему применения компьютерных технологий моделирования в современной проектной практике, делают критические замечания относительно чрезмерного увлечения виртуальными симуляциями и пренебрежением традиционными средствами проектирования [6]. И. Мелеховым был осуществлен анализ последствий внедрения современных проектных технологий на формирование проектного образа известным автопроизводителем BMW [7]. При рассмотрении этих материалов проявляется актуальность данного вопроса, однако не хватает комплексного анализа процесса взаимодействия современных инновационных технологий, применяемых при формообразовании объектов дизайна, и традиционных. Подобные вопросы особенно остро стоят перед отечественным дизайном, в частности образовательной сферой.

Целью данной работы является определение роли новейших технологий в современной дизайнерской практике и выявление особенностей их интеграции в традиционный процесс дизайнерского формообразования объектов промышленного дизайна. Предпринята попытка обозначить степень влияния инновационных технологий на образовательную дизайн-сферу.

Относительно направления и стратегии дальнейшего развития современной

проектной деятельности в промышленном дизайне в разных источниках довольно часто выдвигаются различные гипотезы и прогнозы. Разнообразие взглядов по этому вопросу объясняется тем, что этот многоуровневый процесс содержит в своем формате множество аспектов, среди которых одним из основных, наряду с понятиями категорий формообразования, композиционной выразительности, образности, функциональности и эстетики, выступает инновационный, связанный, в частности, со стремительным развитием автоматизированных систем проектирования (САПР).

Понятийно-терминологический экскурс.

Анализ понятия «инновация» выводит на терминологическое поле, где это явление связывают с созданием радикально новых технологий и продуктов, которые призваны произвести революцию на потребительском рынке. Поскольку стремительность развития этих процессов характерна для экономики развитых стран, то целесообразно прислушаться к их трактовке понятия инновация. Так, по мнению западных ученых, наиболее значимыми характеристиками инноваций является их прорывной характер, революционность, масштабность, особая важность. Инновация в широком смысле представляет собой единство процесса и результата, воплощенных в качественно новом состоянии системы. Более конкретно, инновация – процесс прохождения нововведения в рамках какой-либо системы от этапа зарождения идеи до получения результатов реализации этой идеи в виде существенных изменений состояния рассматриваемой системы [3]. Для нашего исследования уместно обратиться к определению, которое дано в современном экономическом словаре [8]. Там под инновацией понимается «нововведения в области техники, технологии, организации труда и управления, основанное на использовании достижений науки и передового опыта, а также использование новшеств в различных областях и сферах деятельности».

Синкретизм инновации и традиции в условиях реального производства. Последняя из приведенных выше дефиниций относится к теме, которая достаточно часто обсуждается: конкурентирования инновационных и традиционных методов проведения проектного процесса. Особую окраску эта тема приобретает в случае, когда речь заходит о производстве, где масштабные нововведения в определенной степени могут противоречить устоявшимся производственным традициям. Так, в свое время для немецкого автопроизводителя BMW, который всегда отличался своим выдающимся инжинирингом и смоделированным вручную совершенным дизайном, новации как, например, использование САПР, на определенном этапе шли несколько в разрез с устоявшимися традициями. Среди таких

традиций было создание трехмерных физических глиняных моделей – длительный и дорогостоящий процесс. Но рыночные условия побудили компанию BMW, как и большинство автопроизводителей, для ускорения процесса обновления модельного ряда автомобилей внедрять САПР – computer-aided design (CAD), а впоследствии и computer-aided styling (CAS). Уже в начале 90-х гг. прошлого века использование системы CAD при разработке новой модели в компании BMW рассматривалось как средство традиционного процесса проектирования. Внедрение данной системы CAD стало переходным этапом в становлении новых подходов к ведению дизайн-процесса. На этом этапе доля физического макетирования оставалась еще весьма значительной. Можно говорить, что в то время системы CAD были интегрированы в традиционный процесс, который предусматривал выполнение большого количества физических макетов дизайнерами компании с целью достижения приемлемого проектно-образного решения. Впоследствии новые рыночные условия заставили автопроизводителя перейти к использованию еще более совершенных систем САПР – computer-aided styling (CAS). Доля физического макетирования вновь сократилась, но, как выяснилось впоследствии, – множество нюансов и сложностей дизайна в виртуальных CAS-моделях раскрываются не до конца. Это могло привести к изменению традиционного позиционирования продукта BMW на рынке, что было неприемлемым. Выходом из ситуации было обращение к выполнению физического макета новой модели автомобиля, где предусматривалось применение ручной «доводки» поверхностей и деталей корпуса [7]. Из вышесказанного видно, что такие известные бренды как BMW в значительной степени даже пропагандируют использование средств макетного поиска в проектно-процессе, поскольку в данном случае это определяет корпоративную культуру производителя и его стратегическое позиционирование на потребительском рынке.

Поэтому, очевидно, что информационные технологии позволяют в значительной степени «механизировать» процессы дизайн-проектирования любой промышленной продукции. Это позволяет сократить определенные этапы проектирования, в частности, макетный поиск. Впрочем остаются сферы, где пока без физических макетов, обойтись достаточно сложно. В первую очередь, это касается проектирования интерьера автомобиля, когда необходимо учитывать большое количество субъективных эргономических параметров. Для этого строят полноразмерные посадочные макеты.

Похожие подходы демонстрируют при проведении дизайн-процесса автопроизводители, которые специализируются

на выпуске культовых автомобилей таких, как Ford Mustang GT, Dodge SRT Viper, Bentley Continental GT V8S, Aston Martin V12 Vantage, Porsche 918 Spyder, Maserati Ghibli III, Lamborghini Huracán, Pagani Huayra. Исследования показывают, что каждый из указанных автопроизводителей в своей проектной деятельности широко использует цифровые технологии, но, вместе с тем, физическое макетирование все еще занимает видное место в этом процессе. Одновременно привлекает к себе внимание тот факт, что инновационная технология быстрого прототипирования – Rapid Prototyping (RP), как дальнейшее развитие компьютерных технологий трехмерного моделирования, пока не получил широкого использования при изготовлении продукции упомянутых выше брендов. Хотя, на первый взгляд, преимущество технологий быстрого прототипирования над традиционными методами проектного моделирования очевидны, ведь связаны, в частности, с возможностью быстрого изготовления физических образцов, позволяющие увидеть как вещь будет выглядеть в материале. Из упомянутых выше автопроизводителей только Ford Motor Company обнародовал информацию о том, что использует системы быстрого прототипирования различных типов, с помощью которых много уникальных деталей распечатываются на 3D принтере. Впрочем, с помощью этих деталей только проверяют точность подгонки отдельных деталей, в частности двигателя, и убеждаются в точности расчетов и никоим образом это не связано с серийным производством. Таким образом, даже в этом случае изготовленные с использованием инновационных технологий физические модели выполняют роль в определенной степени, иллюстративно-верификационного материала результатов высокотехнологичных виртуальных экспериментальных поисков.

Подводя итоги исследования по внедрению инновационных технологий в дизайн-процесс на примере известных автопроизводителей, можно утверждать следующее:

- существует необходимость согласования использования цифровых технологий со стратегическим позиционированием продукта на рынке. Для определенных категорий продуктов дизайн-процесс может приобретать гибридный характер, в котором сочетается преимущество во времени систем САПР с качеством пластилинового макетирования и других традиционных техник;

- комбинирование новых и традиционных технологий способствует в получении стратегического выигрыша по внедрению новых технологий изготовления продукта, поскольку потенциал новых технологий заключается в возможности производителей

перенастраивать свой производственный процесс и его организацию для их совместного использования с традиционными технологиями;

– следует осторожно относиться к человеческому фактору принятия новейших технологий. Через свой высокий потенциал новые технологии могут вызвать разногласия внутри организаций, а также привести к внутреннему сопротивлению. Цифровой дизайн нарушает хорошо отработанные приемы и требует инвестиций в обучение персонала и, соответственно, подготовку кадров.

Инновация в отечественном дизайн-пространстве. Обращаясь к реалиям отечественного дизайнерского настоящего, в частности образовательной сферы, можно констатировать, что, как и во многом, квалифицированные дизайнерские кадры демонстрируют неизменно высокий потенциал в тех сферах, где существует реальная возможность его проявить. На таком фоне происходит и формирование методики подготовки специалистов-дизайнеров. Перспективы отечественного дизайнерского пространства в значительной степени связано с осмыслением существующих инновационных тенденций и формированием четких представлений о технологических достижениях и новейших безаналоговых материалах. Новые тренды должны не только подчеркивать, что дизайнерская деятельность выступает неотъемлемой частью материальной культуры и влияет не только на образ жизни в социальном отношении, но и меняет парадигму мышления человека в целом. Для дизайнера важно осознание того, что механически-индустриальные технологии принципиально отличаются от информационных, которые непосредственно влияют на трансформацию парадигмы современного дизайна и ведут к изменениям в базовых принципах формообразования в промышленном дизайне. В частности, технологическая составляющая наиболее активно отражает тенденции инновационных разработок научно-исследовательских отраслей и транслирует их в плоскость проектной деятельности дизайнера на уровне концепций. Затем креативность, что способствует гибкости в подборе методов, формальных решений в процессе проектирования стимулирует творчество на уровне технологии и производства [9].

Поскольку знакомство с указанными тенденциями возможно для отечественных реалий в большей степени лишь в теоретической плоскости, остается актуальным подход в подготовке специалистов, который связан с эффективным использованием имеющегося ресурса: освоение компьютерных методов

визуализации проектно-образного решения задачи с последующим воплощением виртуальной модели в макетных материалах. Важным в этом плане является опыт общения с дизайнерскими школами других стран. Для сотрудников и студентов кафедры дизайна Черкасского государственного технологического университета такая возможность появилась при налаживании связей с Краковской академией искусств имени Яна Матейко.

Заключение. Внедрение инновационных технологий в проектную практику, в частности САПР, стало неотъемлемой реальностью сегодняшнего дня. Очевидно, что эффективное воплощение преимуществ при использовании этих революционных технологий проявляется в условиях умелого комбинирования их с традиционными методами ведения проектного процесса. Дальнейшее развитие самых цифровых технологий уже сейчас отличается невероятной стремительностью, в значительной степени базируется на осмыслении и учете очевидных достоинств методов проектирования, ведущих свои традиции с «доцифровой» эры. Идентификация этих достоинств также полезна в образовательной сфере, поскольку это помогает четко определить, какие знания необходимо освоить студенту-дизайнеру для того, чтобы создавать в будущем качественный дизайнерский продукт.

ЛИТЕРАТУРА

1. Базилевский, А. А. Дизайн. Технология. Форма / А. А. Базилевский, В. Е. Барышева. – М.: Архитектура-С, 2010. – 248 с.
2. Васіна, О. Дизайн і технології: перспективи розвитку // Дизайн-освіта 2015: концепція сучасної мистецько-дизайнерської освіти в умовах євроінтеграції: Всеукраїнська наукова конференція, м. Харків, ХДАДМ, 2015р: збірник матеріалів. – Харків: ХДАДМ. – 2015. – № 7. – С. 4–8.
3. Звенигородский, Л. А. Инновационные процессы в дизайне / Л. А. Звенигородский, А. В. Борзенков // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура. – 2014. – № 2. – С. 8–11.
4. Ульрих, Карл. Промышленный дизайн : создание и производство продукта [Текст] / Карл Ульрих, Стивен Эппингер; пер. с англ. М. Лебедева; под общ. ред. А. Матвеева. – М.: Вершина, 2007. – 448 с.
5. Медведев, В. Ю. Сущность дизайна: теоретические основы дизайна : учеб. пособие / В. Ю. Медведев – 3-е изд., испр. и доп. – СПб.: СПГУТД, 2009. – 110 с.
6. Шлёммер, Н. Применение технологий моделирования в современной проектной практике. / Н. Шлёммер, А. Шмидт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: – <http://www.marhi.ru/AMIT/2008/1kvart08/Shmidt/article.php>. – Дата доступа: 02.02.2017.
7. Мелехов, И. Управляя цифровым дизайном на BMW / И. Мелехов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://ilyamelekhov.com/thomke_bmw/. – Дата доступа: 15.03.2017.
8. Райзберг, Б. А. Современный экономический словарь / Б. А. Райзберг, Л. Ш. Лозовский, Е. Б. Стародубцева. – 2-е изд., испр. – М.: ИНФРА-М, 1999. – 289 с.
9. Альтшуллер, Г. С. Поиск новых идей: от озарения к технологии: теория и практика решения изобретательских задач / Г. С. Альтшуллер, Б. Л. Злотин, А. В. Зусман. – Кишинев: Картия Молдовеняскэ, 1989. – С. 4.

Поступила в редакцию 01.06.2017 г.

Музыкальность как характеристика эстетического качества произведений разных видов искусства

Чжан Сяньлян

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

В данной статье раскрывается взаимосвязь между музыкальностью и музыкальными способностями. На основе анализа сходства между музыкой и живописью, танцем и литературой, обобщаются музыкальные особенности произведений живописи, танца и литературы. Художественные произведения обладают некоторыми чертами музыкального искусства, в конечном счете это результат проявления музыкальности авторов, в процессе применения музыкальных способностей этими авторами в различных видах искусства их музыкальность оказала влияние на формирование художественного мышления, а также на их собственное художественное творчество, став характерной особенностью эстетического качества их произведений, и это не является случайным, частным явлением, она обладает весьма широкой основой и универсальным значением.

Ключевые слова: музыкальность, музыкальные способности, живопись, танец, литература, характеристика эстетического качества.

(Искусство и культура. – 2017. – № 4 (28). – С. 42–47)

Musicality as an Aesthetic Quality of Works of Different Types of Art

Zhang Xianliang

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

This article reveals the relationship between musicality and musical abilities. Based on the analysis of similarities between music and painting, dance and literature, the musical features of works of painting, dance and literature are generalized. Artistic works have some features of musical art; in the final analysis, this is the result of the author's musicality. The author comes to the conclusion that in the process of using musical abilities by these authors in various forms of art, their musicality influenced shaping of artistic thinking, as well as their own artistic creativity, eventually becoming a characteristic feature of the aesthetic quality of their works. This is not an accidental particular phenomenon; it has a very broad basis and universal meaning.

Key words: musicality, musical abilities, painting, dance, literature, aesthetic quality characteristic.

(Art and Cultur. – 2017. – № 4 (28). – P. 42–47)

Музыкальность нами понимается как чисто человеческое свойство, сложившееся в процессе общественной практики. Она изначально присутствует в человеческой природе, она как ключ, открывающий дверь к музыкальным способностям, начинает проявлять себя с самого рождения человека, помогая ему приобретать и проявлять какие-либо музыкальные способности. Иными словами, индивидуальная музыкальность как врожденный фактор оказывает влияние на процесс приобретения и проявления этим человеком музыкальных способностей в будущем.

Мы можем рассматривать музыкальные способности конкретной формой проявления музыкальности индивида, поэтому нашим фактическим объектом исследования при

изучении музыкальности являются музыкальные способности. Мы выделим три последовательных уровня музыкальных способностей согласно степени сложности:

– восприятие и копирование базовой музыкальной информации, т. е. возможность различать высоту звуков, тембр, силу и длительность, вплоть до мелодии, ритма, гармонии и прочей информации, а также возможность осуществлять ее запоминание и простое подражание, овладение основным настроением музыки;

– наслаждение музыкой на эстетическом уровне, иными словами возможность различать музыкальные стили и особенности, понимать чувства и содержание музыки, вплоть до использования художественного

Адрес для корреспонденции: Минск, ул. Рабковская, 13. – Чжан Сяньлян

воображения для восприятия внутреннего мира музыки;

– музыкальное творчество и исполнение в профессиональной области, иными словами возможность передавать сложные чувства, настроения и размышления при помощи музыкальных инструментов, музыкального языка и музыкальных выразительных методов.

Музыкальные способности первой группы являются практически врожденными, самыми основными, вплоть до того, что для их получения и использования не требуется подготовка. В целях более полного и глубокого исследования вопроса музыкальности мы перенесем акцент в анализе на музыкальные способности высокого уровня.

Музыкальные способности высокого уровня достигаются в процессе общего музыкального образования, т. е. изучения музыкальных дисциплин и участия в музыкальной деятельности, которое помогает учащимся овладеть базовыми знаниями по музыке, воспитывает их способности эстетического анализа и наслаждения. Известный швейцарский музыкальный педагог Эмиль Жак-Далькроз (1865–1950 гг.) считал, что «конечной целью музыкального образования является воспитание эстетических музыкальных способностей» [1, с. 45]. Вслед за развитием общества и цивилизации музыкальное образование продолжает распространяться все шире, практически пронизывая весь курс обязательного и высшего образования. Основным путем для проявления индивидуальных музыкальных способностей является участие в практической музыкальной деятельности, включая деятельность по прослушиванию и исполнению музыки в различных формах. Музыкальное образование и практическая музыкальная деятельность представляют собой процесс взаимного влияния и взаимодополнения. С одной стороны, с помощью музыкального образования люди приобретают способности к анализу музыки на определенном эстетическом уровне, а с другой – практическая музыкальная деятельность помогает им накапливать эстетический музыкальный опыт, и две эти области неразделимы.

Если отбросить влияние такого особого фактора, как музыкальный талант, мы можем утверждать, что люди, получившие музыкальное образование, с высоким уровнем художественной подготовки, легче приобретают и проявляют музыкальные способности более высокого уровня. Поэтому в данном исследовании деятели различных видов искусства (художники, танцоры, писатели и музыканты)

более соответствуют тому, чтобы рассматривать их в качестве конкретных субъектов для исследования вопроса музыкальности. Музыкальные способности и музыкальность художников, танцоров и писателей развиваются при наличии мышления, общности искусств, придав художественным произведениям живописи, хореографии и литературы некоторые характерные черты музыкального искусства.

Цель данной статьи – доказать, что благодаря музыкальным способностям представителей различных видов искусства формируется эстетическое восприятие искусства, а также их собственное художественное творчество.

Общие черты между музыкой и другими видами искусства. Литературный язык является основным способом обмена мыслями и чувствами между людьми, но не только он. Другим важным средством взаимодействия является искусство. «Искусство – это мост от одного сердца к другому, но материалы, из которых сделан этот мост, различны: можно использовать золото и драгоценные камни, дерево и камень (архитектура и скульптура), можно использовать краски и линии (живопись), можно простые на вид, но сложные в применении символы (музыка), а также можно использовать текст (литература)» [2, с. 105]. Хотя внешние формы, художественный язык и выразительные способы различных видов искусства отличаются друг от друга, но вместе с тем в сущности они существуют для выражения человеческих мыслей и чувств. При этом «чувственное содержание в художественном произведении можно обсуждать, анализировать и разделять между собой при помощи языка, но не может быть заменено языком» [3, с. 42]. Поэтому в каждом виде искусства существует ценность, в различных видах присутствуют общие сущностные особенности.

Поэтому мы можем утверждать, что существование различных видов искусства отнюдь не является независимым, между ними не существует четких границ. Музыка и живопись, танец, литература хотя и принадлежат к различным видам искусства, но зачастую переkreщаются, синтезируются проявляя очевидные общие черты.

Между музыкой и живописью существует множество общих черт. Линии и краски являются важнейшим художественным языком изобразительного искусства, но точно также они важны и для музыки. Линией в музыке является мелодия, которая обладает общими чертами передачи чувств с линиями в живописи. В музыке восходящая мелодия зачастую передает положительные, радостные чувства,

а нисходящая мелодия выражает постепенный спад настроения, ровная мелодия дает человеку ощущение мягкости, спокойствия. Точно так же в живописи линии из-под кисти художника выражают чувства схожим образом. Причем скорость мазков кисти обогащается значением ритма, а толщина линий считается изменениями в динамике. Все это подтверждает связь между музыкой и живописью.

Между колоритом в музыке и в живописи так же существуют тесные связи. В аспекте физике «колебания воздуха и света является основным фактором, формирующим сходство между колоритом, воспринимаемым на слух и зрительно» [4, с. 96]. И звуковые, и световые волны имеют частоту колебаний, наложение звуковых волн различной частоты воспринимается мозгом человека как колорит звуков, тогда как наложение световых волн различной частоты – как колорит живописи. С психологической точки зрения колорит в музыке и живописи играет схожую чувственную роль. «Чувственные особенности колорита в живописи могут быть сравнимы с музыкой» [5, с. 66]. Римский-Корсаков считал, что «лад в музыке имеет цвет, например, до-мажор – белого цвета, соль-мажор – желтого, ре-мажор – золотого, ля-мажор – розового...» [6, с. 102]. Русский художник и теоретик изобразительного искусства Василий Кандинский (1866–1944 гг.) в своей монографии «О духе искусства» писал: «В музыке светло-голубой цвет похож на флейту, синий – на виолончель, красный – на горн, фиолетовый – на английский рожок...» [4, с. 49]. Хотя точки зрения Римского-Корсакова и Кандинского являются слишком субъективными и не могут получить широкого признания, но, по меньшей мере, их результаты исследований доказывают обоснованность того, что колорит выступает носителем чувств в музыке и живописи. Яркий колорит помогает прочувствовать радость и оживление, темный колорит привносит ощущения подавленности и тяжести, сладостный и теплый, мягкий колорит похож на любовную песню. Из этого можно сделать вывод, что под колоритом в музыке и живописи понимается не только колорит в значении воспринимаемого зрением и слухом, но вместе с тем это и обозначение каких-либо общедоступных чувств, привнесенных психологическим фактором, являющимся связующим звеном между музыкой и живописью.

Музыка и хореография представляют собой «виды искусства, растущие на общих корнях» [7, с. 184]. Музыка может существовать самостоятельно, но танцу зачастую нужна

помощь музыки, чтобы полностью передать чувства. Поэтому танец постепенно тяготеет к музыкальным формам, в приемах развития основной идеи, принципах композиции танца, даже в творческом мышлении в некоторой степени выражается сходство с музыкой. Известный немецкий музыковед Курт Закс (1881–1959) в своей книге «Всемирная история танца» (1933 г.) выделил в практически пятистолетней истории европейского танца эпоху менуэта (1650–1750 гг.), эпоху вальса (1750–1900 гг.) и эпоху танго (1900–1930 гг.) [8, с. 2]. На основании такого разделения эпох мы можем по крайней мере свидетельствовать о тесных связях и общности музыки и танца.

Кроме этого, для музыки и хореографии присущи характерные черты временного искусства, они содержат ритм, который является их общим центральным элементом. И музыка, и хореография используют художественный язык, основанный на ритме, а также оказывают сильное влияние на друг друга в процессе своего собственного развития.

Между музыкой и литературой, помимо общности во внутренних чувствах, также существует сходство по формам композиции. Что касается музыки, ноты согласно определенным принципам формируют мотив, сочетание мотивов образует основную тему, основная тема развивается в музыкальную строфу, сочетание строф становится пьесой, а пьесы могут соединяться в еще большие композиционные формы (сонаты, симфоническую музыку и т. д.). В литературе также присутствует схожая логика композиции: отдельные слова согласно определенным принципам складываются в словосочетания, словосочетания образуют фразы, фразы развиваются в абзацы, сочетания абзацев формируют разделы, которые могут соединяться в более крупные литературные композиции (пьесы, романы и т. д.). В китайской музыке и древних четверостишиях присутствует та же логика композиции: зачин (вступление), изложение (раскрытие темы), поворот (противопоставление) и окончание (заклучение). В западной музыке, в особенности в опере, художественной песне (романсе) программной симфонической музыке и других тематических произведениях связь с литературой еще более тесная, музыканты и литераторы могут как воспринять чувства, так и получить вдохновение из произведений представителей другой стороны. В аспекте художественного языка в музыке присутствуют мелодия, ритм, полифония и т. д., а повествование в литературе – это своего рода мелодия, темп повествования – это ритм, а рассказ о нескольких героях или описание

сложного характера персонажа – это точно такая же полифония. Все это не может быть просто совпадением!

Именно благодаря существованию таких общих черт между музыкой и живописью, танцем и литературой деятели искусства в процессе наслаждения музыкой зачастую связывают эти общие черты, тем самым порождая психическое восприятие совместной реакции нескольких органов чувств, вызванное каким-либо одним физическим раздражителем, т. е. «художественную синестезию». Синестезия эффективно мобилизует различные органы чувств у слушателя музыки для совместной работы и раскрытия своих функций. Поэтому «наслаждение музыкой – это не просто пассивное действие по приему, но и активная деятельность по созданию» [9, с. 226]. Деятели искусства зачастую самостоятельно выбирают объект наслаждения, и в процессе наслаждения применяют свои собственные музыкальные способности, при помощи связной работы различных органов чувств, переключения между ними и синтеза выходя за рамки органов чувств, тем самым более всесторонне воспринимая чувства и накапливая богатый эстетический опыт.

Необходимо отметить, что чувственные переживания и эстетический опыт, принесенные музыкой, не могут быть созданы другими видами искусства. Материалом для музыки является звук, он не может быть похож на реалистичные образы людей или предметов, изображаемые и описываемые в танце и живописи, но и не может передавать четкие мысли и описывать конкретные детали, как искусство языка. Основная ценность музыки заключается в «обеспечении чувственного акустического переживания для людей, которое не может быть заменено прочими художественными формами, а также в получении крайне богатого эстетического восприятия, которое с трудом может быть описано знаками или визуальным восприятием» [10, с. 15]. Это подтверждает, что значение музыкального искусства для человечества незаменимо. Поэтому чувственные переживания и эстетический опыт, вынесенные из практической музыкальной деятельности, кажутся еще более важными, они не только могут стать источником вдохновения для деятеля искусства, но одновременно и составной частью их художественной эстетической психики. Также можно отметить, что их музыкальные способности оказывают влияние на формирование и развитие их эстетической психики.

Так называемая художественная эстетическая психика обозначает психическую

деятельность при относительно устойчивых эстетических склонностях, эстетическом отношении и эстетических привычках в процессе практической художественной деятельности. Формирование художественной эстетической психики является результатом накопления эстетического опыта, а также постоянной интенсификации практической художественной деятельности.

Что касается деятелей искусства, то художественная эстетическая психика не только оказывает влияние на их художественное восприятие, но точно так же влияет на их художественное творчество. Художественное творчество представляет собой практическую деятельность под управлением художественной эстетической психики, которая может быть разделена на два этапа. На первом этапе автор получает чувственные переживания и эстетический опыт из реальной жизни или прочих художественных произведений. На втором этапе автор выражает некие чувственные переживания при помощи определенной художественной формы. Например, художник в форме живописи передает свои собственные чувственные переживания посредством содержания картины, а музыкант при помощи комбинаций звуков передает свой внутренний мир посредством музыкальной формы. Однако этот процесс не является механическим, пассивным, автор под действием своей индивидуальной художественной эстетической психологии в соответствии с определенными художественными принципами использует профессиональные приемы в сочетании с духом времени для активной передачи собственных чувств.

Иными словами, у артиста вначале должны появиться некоторые чувственные переживания, и только после этого возможно их выражение. Поэтому в процессе художественного творчества чувственные переживания и эстетический опыт автора непосредственно оказывают влияние на эстетическое качество его произведений. Полученные из музыки чувственные переживания и эстетический опыт зачастую применяются в практике собственного художественного творчества различных авторов. Американский художник Джеймс Уистлер (James Whistler, 1834–1903) всю жизнь стремился к созданию цветной музыки¹, пытаясь соединить в единое целое живопись и музыкальное искусство. Известный теоретик искусства Ванслов (1923) сказал: «При помощи музыки с глубоким содержанием,

¹ Под цветной музыкой понимается мелодия, образованная красками, выраженная в живописи музыка, внутренние связи музыки и живописи, а также тонкие сочетания звуков и красок.

исполненной художественной ценности, мы можем обогатить хореографическое искусство, создать более широкое пространство для его развития» [11, с. 190]. Современный китайский писатель Шэнь Цунвэнь говорил: «Мой творческий метод не является прямой производной от литературных произведений, он опосредованно берет начало в музыкальных произведениях» [12, с. 25]. Поэтому художники, хореографы, писатели зачастую создают чувственный резонанс с музыкантами, сходятся в идеях и заимствуют выразительные приемы, а произведения живописи, танца и литературы обладают некоторыми характерными чертами музыкального искусства.

Музыкальные особенности других видов искусства. Цвет является мостом, связующим чувства в живописи и музыке, художники часто при помощи цвета используют музыку для выражения чувств, в чем заключается самая очевидная музыкальная характеристика живописи. Французский художник Поль Гоген (Paul Gauguin, 1848–1903) говорил: «Впечатление, создаваемое простой композицией из цвета, света и тени, похоже на музыку, исполняемую полотном. Еще когда зритель не знает конкретных образов на картине, он моментально притягивается музыкой ее колорита. В этом заключается превосходство живописи над другими видами искусства» [13, с. 47].

Хореографы используют в качестве отправной точки симфоническое мышление в музыке², применяя этот метод мышления к хореографическому творчеству, тем самым придавая танцу черты симфоничности. Советский хореограф Ф. В. Лопухов (1886–1973) настаивал на том, что создание танца должно начинаться с музыки, одновременно с поиском форм движений, соответствующих каждой музыкальной части, всеми силами следует стараться сформировать единое целое из музыки и танца. Под влиянием музыкального симфонического мышления музыкальный язык оказывает активное воздействие на хореографический язык, в большой степени обогащает выразительные приемы танца, что в основном отображается в развитии и вариациях основных тем танца, контрапункте, имитации и взаимодополнении в структуре танца, таких выразительных приемах, как сложные ритмы и полифония.

Полифоническое мышление в музыке

² Композитор в процессе симфонического творчества использует язык симфонической музыки, обобщенно излагает сложные музыкальные идеи и художественные концепции, это взаимосвязанный процесс изменений, уравнивания, развития симфонического музыкального языка, а размещение этого процесса в тонких принципах композиции позволяет полностью раскрыться сущностным музыкальным идеям.

оказало очевидное влияние на литературу, тем самым придав особенности музыкального полифонического мышления. Бахтин в своей монографии «Вопросы творчества Достоевского» (1929 г.) обобщил особенности «многоголосного диалога» в романах Достоевского³. Он предложил теорию «полифонического романа», т. е. романа многоголосных диалогов, образованного из голосов, каждый из которых имеет собственную законченную ценность, основной идеей такого романа является заимствование музыкального полифонического мышления, он разворачивает перед читателем различные самостоятельные идеи с равной ценностью [14]. Английский писатель Олдос Хаксли (Aldous Huxley, 1894–1963) также считал, что «музыкальность романа в большей степени заключается в музыкальности композиции» [15, с. 1]. Поэтому можно утверждать, что мелодичность и ритмичность литературного повествования является внешней характерной чертой формы музыкального романа, а создание композиции романа при помощи музыкального творческого мышления является внутренней чертой музыкальности романа.

Заключение. Как говорил английский критик искусства Вальтер Патер (Walter Pater, 1839–1894), «все виды искусства тяготеют к музыке» [16, с. 170]. Художественные произведения живописи, танца и литературы обладают некоторыми чертами музыкального искусства, так как авторы находятся под влиянием музыки, в конечном счете, это результат проявления музыкальности автора. Выше мы уже упоминали, что роль музыкальности заключается в получении и проявлении каких-либо музыкальных способностей. Путем применения музыкальных способностей деятели искусства получают из музыки чувственные переживания и эстетический опыт, и этот опыт становится важным элементом структуры их художественной эстетического сознания. В процессе художественного творчества авторы под действием собственного художественного мышления осознанно или бессознательно заимствуют музыкальное мышление и выразительные приемы для того, чтобы добавить чувственные переживания в художественное произведение, тем самым выражая в нем некоторые музыкальные черты. Поэтому мы можем сделать следующее заключение: хотя с точки зрения психологической теории музыкальность является лишь

³ Бахтин считал, что романы Достоевского обладают особенностями диалога между равноправными самостоятельными и не соединяющимися между собой голосами и идеями.

свойством человека, но в художественной практике музыкальность стала качественной чертой эстетики в произведениях различных видов искусства.

Хотя эта качественная характеристика эстетического восприятия формируется в процессе художественного творчества, тем не менее она должна быть признана в процессе наслаждения искусством. «Художественная практика представляет собой процесс реализации “эстетического восприятия другими”» [17, с. 96]. Иными словами, целью человеческого творчества является отнюдь не создание собственно произведения, а удовлетворение потребности эстетического восприятия другими людьми посредством произведения. Деятели искусства доверяют собственным произведениям свои чувственные переживания, без участия того, кто наслаждается ими, художественное творчество, исполнительство и произведения теряют свое значение и ценность. Как говорил китайский музыковед Юй Жунъян (1932–2015), «искусство не может самостоятельно существовать в отрыве от восприятия людьми» [18, с. 120]. «История любого искусства является не только историей творчества, но в большей степени и историей наслаждения искусством. Это история осознания людьми, история эволюции отношения людей к искусству» [19, с. 134]. Можно заметить, что наслаждение искусством является важным звеном практической художественной деятельности, эстетические возможности и ориентации того, кто наслаждается искусством, в определенной мере определяют ценность деятеля искусства и художественного произведения.

В данной статье мы выбрали в качестве объекта исследования писателей, танцоров, художников и композиторов – создателей произведений искусства, которые не являются представителями масс, обладающих музыкальными способностями высокого уровня. Большинство людей, получивших общее художественное образование, в некоторой степени обладают этими музыкальными способностями, а также могут применять эти способности для наслаждения художественными произведениями. Музыкальность авторов произведений придает этим произведениям характерные музыкальные черты, но эти черты могут быть полностью расшифрованы ценителями искусства, основываясь только на их музыкальности. Поэтому музыкальность как качественная характеристика эстетического восприятия произведений искусства не является случайным, частным явлением, она

обладает весьма широкой основой и универсальным значением.

Эта статья финансируется Советом Стипендий Китая.

ЛИТЕРАТУРА

1. Jaques-Dalcroze, Émile. Le rythme, la musique et l'éducation / Émile, Jaques-Dalcroze. – Paris: Librairie Fischbacher, 1920. – 252 p.
2. 沈从文. 沈从文全集 太原 北岳文艺出版社 = Шэнь Цунвэнь. Собрание сочинений Шэнь Цунвэня, / Цунвэнь Шэнь. – Тайюань: Изд-во «Литература и искусство Бэйюэ», 2002. – Ч. 14. – 301 с.
3. 多纳德·霍杰斯. 音乐心理学手册 长沙 湖南文艺出版社 = Ходжес, Д. А. . Справочник по музыкальной психологии / Д. А. Ходжес; пер. Лю Пэй, Жэнь Кай. – 2-ое изд. – Чаншан: Изд-во «Культура и искусство Хунани», 2006. – 595 с.
4. 康定斯基. 论艺术的精神 北京 中国社会科学出版社 = Кандинский, В. О духе искусства / В. Кандинский; пер. Ча Ли. – Пекин: Изд-во «Китайские социальные науки», 1987. – 223 с.
5. 德卢西奥·迈耶. 视觉美学 上海 人民美术出版社 = Делусио-Мейер, Ж. Ж. Визуальная эстетика / Делусио-Мейер, Ж. Ж.; пер. Ли Вэй. – Шанхай: Изд-во «Народные изобразительные искусства», 1990. – 227 с.
6. 管建华. 中国音乐审美的文化视野 北京 中国文联出版社 = Гуань Цзяньхуа. Культурный обзор китайской музыкальной эстетики / Цзяньхуа Гуань. – Пекин: Изд-во «Китай Вэньлянь», 1995. – 243 с.
7. Джон Мартин. Теория хореографии / Мартин Джон; пер. Оу Цзяньпин. – Пекин: Изд-во Культуры и искусств, 1994. – 394 с.
8. 库尔特·萨克斯. 世界舞蹈史 上海 上海音乐出版社 = Курт Закс. Всемирная история танца / Закс Курт, пер. Го Минда. – Шанхай: Изд-во Шанхайской музыки, 1992. – 396 с.
9. 张前、王次炤. 音乐美学基础 北京 人民音乐出版社 = Чжан Цянь, Ван Цычжао. Основы музыкальной эстетики / Цянь-Чжан, Цычжао Ван. – Пекин: Изд-во народной музыки, 1992. – 350 с.
10. 周海宏. 音乐的特殊性及音乐艺术的本质与功能 中央音乐学院学报 1995年第1期 = Чжоу Хайхун. Уникальность музыки, сущность и функции музыкального искусства / Хайхун Чжоу // Вестн. Центральной консерватории. – 1995. – № 1. – С. 11–19.
11. Ванслов, В. В. О музыке и о балете Москва / В. В. Ванслов // Памятники исторической мысли. – 2007. – 332 с.
12. 沈从文. 沈从文全集 太原 北岳文艺出版社 = Шэнь Цунвэнь. Собрание сочинений Шэнь Цунвэня, / Цунвэнь Шэнь. – Тайюань: Изд-во «Литература и искусство Бэйюэ», 2002. – Ч. 12 – 440 с.
13. 瓦尔特·赫斯. 欧洲现代画派画论 桂林 广西师范大学出版社 = Вальтер Хесс. Школы и теории современной европейской живописи / Хесс Вальтер, пер. Цзун Байхуа. – Гуйлинь: Изд-во Гуансийского педагогического университета, 2010. – 288 с.
14. Бахтин, М. Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин. – М.: Советская Россия, 1979. – 350 с.
15. Werner Wolf. Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality / Wolf Werner. – Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1999. – 272 p.
16. 瓦尔特·帕特. 文艺复兴 北京 外语教学与研究出版社 = Вальтер Патер. Возрождение культуры и искусства / Патер Вальтер, пер. Ли Ли. – Пекин: Изд-во «Преподавание и исследование иностранных языков», 2010. – 268 с.
17. 田耀农. 音乐教育应实施全面的美的教育-学校音乐教育改革方向的设想 中国音乐学 2002年第2期 = Тянь Чжонун. Музыкальное образование должно полностью реализовывать эстетическое образование – Концепция направления реформы музыкального образования в учебных заведениях / Чжонун Тянь // Китайское музыковедение. – 2002. – № 2. – С. 93–101.
18. 于润洋. 音乐美学、史学论文集 北京 人民音乐出版社 = Юй Жунъян. Собрание статей по истории музыкальной эстетики / Жунъян Юй. – Пекин: Изд-во народной музыки, 1986. – 452 с.
19. 卓菲亚·丽莎著. 音乐美学新稿 北京 人民音乐出版社 = Зофия Лисса. Новый курс музыкальной эстетики / Лисса Зофия. – Пекин: Изд-во народной музыки, 1992. – 282 с.

Поступила в редакцию 31.08.2017 г.

Формообразование в экологической архитектуре

Зенькова К. В.

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

В современном мире принципы экологической архитектуры стали неотъемлемой частью создания искусственной пространственной среды. Экологическая архитектура – современная тенденция проектирования зданий и сооружений, которая согласуется с принципами экологии, такими как использование экологически безопасных материалов и технологий, альтернативных источников энергии, низкого энергопотребления, рациональной организации жизненного пространства, удовлетворение эстетическим и функциональным требованиям человека в данной среде. Одним из наиболее важных эстетических свойств экологической архитектуры является ее форма, которую во многом определяют экологические тенденции. Автор статьи определяет экологические основы формообразования в архитектуре, классифицирует типы форм, характерные для экологической архитектуры.

Ключевые слова: экологическая архитектура, формообразование, окружающая среда, эстетика, экологические тенденции, архитектурная форма.

(Искусство и культура. – 2017. – № 4 (28). – С. 48–51)

Form Building in Ecological Architecture

Zenkova K. V.

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

In today's world, the principles of ecological architecture have become an integral part of creating artificial spatial environment. Ecological architecture is a modern trend in the design of buildings and facilities that is consistent with the priorities of the environment, such as: the use of environmentally friendly materials and technologies, alternative energy sources, low energy consumption, proper organization of living space, satisfaction of aesthetic and functional requirements of the person in this environment. One of the most important aesthetic properties of ecological architecture is its form, which is largely determined by ecological trends. The author of the article defines the ecological foundations of form building in architecture, classifies the types of forms characteristic of ecological architecture.

Key words: ecological architecture, form building, environment, aesthetics, ecological tendencies, architectural form.

(Art and Cultur. – 2017. – № 4 (28). – P. 48–51)

Человек долгое время формировал свою среду обитания, «вторую природу», которая меньше бы зависела от непредсказуемых природных явлений, отвечала его комфортным и эстетическим потребностям. В архитектуре жилых и общественных зданий отражаются идеалы, вкусы и предпочтения своего времени. Современные проблемы архитектурного формообразования связаны с выбором энергосберегающих технологий, использованием возобновляемых источников энергии, учетом различных аспектов взаимодействия архитектуры и природы. Актуальность предлагаемого исследования связана с тем, что, несмотря на то, что технический аспект играет важную роль в формообразовании экологической архитектуры, не менее важным остаются вопросы эстетической организации ее форм, поиск и анализ возможных пластических и пространственных структур.

Цель данной статьи – анализ и классификация существующих архитектурных форм, характерных для экологической архитектуры.

Вопросам формообразования в экологической архитектуре посвящены многие исследования А. В. Баженова, А. Г. Раппапорта, В. И. Иовлева. «Актуализация экологических проблем акцентировала принципы экологической эстетики, которые влияют на современное архитектурное формообразование [1]», – В. И. Иовлев анализирует архитектурную форму в контексте эстетики и экологии. Далее он определяет, что «источник образности – мир природы и человека. Композиционные приемы – гармонизация с использованием классических средств композиции (ритма, масштабности, пропорций, тектоники, статики и динамики)». Последующий анализ формы архитектуры ориентируется на геометрию и мир техники, а «...форма в этом случае приобретает подчеркнутую искусственность,

Адрес для корреспонденции: e-mail: kseniya.zenkova@gmail.com – К. В. Зенькова

рациональность, геометричность – качества, альтернативные классическим идеалам».

Рассмотрим типы форм, которые характерны для экологической архитектуры:

- бионическая основа;
- конструктивная основа;
- формы, определяемые экотехнологией;
- формы, адаптированные под климатические особенности;
- формы, зависящие от выбора экоматериалов;

Бионическая основа формообразования экоархитектуры. Первые попытки использовать природные формы в строительстве предпринял А. Гауди, испанский архитектор XIX века, который создавал здания без прямых линий, с преобладанием криволинейных очертаний. На сегодняшний день природная основа формообразования архитектуры связана с архитектурной бионикой, в основе которой – объединение экологических аспектов, высоких технологий и внешнего, природного облика архитектуры.

В экологической архитектуре природные элементы могут быть использованы как в естественной своей форме (деревья, оранжереи, озеленение), так и в стилизованной манере через образы и символы, пластические линии, «подсмотренные» у природы. Можно упомянуть подражательные природе приемы архитекторов – полное копирование форм природы – «дом-ракушка» (рис. 1) и минимальное вмешательство архитекторов в природу – «дом-холм» (рис. 2) [2, 3]. Стоит заметить, что явный внешний образ таких сооружений может отсутствовать: существуют дома, которые практически полностью располагаются под землей – «дом-землянка» (рис. 3) [4].

Конструктивная основа формообразования экоархитектуры. Человек часто стремится к идеализации и обобщению природных форм, создавая свои творения на основе простых геометрических фигур. Любое архитектурное строение имеет ряд особенностей ее конструктивной основы: геометрические и физические свойства, несущие элементы, соотношения архитектурных масс. Задачи архитектурного формообразования тесно связаны с вопросами тектоники. Конструктивная основа создает образ здания с преобладанием простых геометрических форм и прямолинейной пластики. Архитектор использует плоскость, линию, простую геометрическую форму в контексте законов композиции для передачи необходимого образа здания [5]. Прямолинейность форм архитектуры контрастирует с природным пластичным окружением, однако не вызывает диссонанса (рис. 4).

Формы, определяемые экотехнологией, весьма разнообразны. Основой

архитектурного образа могут быть достижения энергоэффективных технологий – солнечные батареи различного дизайна, ветроэнергетические и гидроэнергетические устройства и другие [6]. Дизайн поверхностей здания (стен, крыш, окон) полностью зависит от выбора тех или иных инженерных достижений в этой области (рис. 5). В данном случае уместно создание динамических, мобильных построек, которые способны, ввиду своих конструктивных характеристик и технологического оснащения, быстро «реагировать» на внешние перемены среды. Для данного типа архитектурных форм характерны гибриды бионики и хай-тека, использующие возможности робототехники для реализации необходимых реакций оболочки здания на изменение состояния внешней среды.

Архитектурные формы, адаптированные под климатические особенности. Многие категории архитектуры, такие как объемно-пространственная композиция, планировочное и конструктивное решение зданий, внешний облик во многом предопределяются климатическими условиями. В архитектуре учет климатических условий – это создание искусственной среды с микроклиматом, параметры которого соответствуют оптимальным нормам жизнедеятельности человека. Взаимосвязь архитектуры и климатических условий, таких как интенсивность солнечного излучения, цветовое окружение, воздушная среда (температура, влажность, скорость и направление движения), осадки и звук нередко играет главную роль в формировании архитектурно-композиционных и конструктивных решений [7]. Современные технологии позволяют создать искусственный климат не только внутри здания, но и задействовать пространство снаружи, для увеличения функциональной площади жизнедеятельности и степени взаимодействия человека с окружающей средой. Примером такой архитектуры являются дома-теплицы, дома-оранжереи (рис. 6).

Основной формообразующей особенностью данной архитектуры является строение внешней конструкции вокруг жилого пространства. Ввиду своих теплоизоляционных свойств, такая конструкция обеспечивает жильцов необходимым теплым климатом, что позволяет повысить комфорт при строительстве и эксплуатации зданий в холодных климатических зонах. Дом оказывается в «оболочке», как правило, из стекла, внутри которой располагаются зоны озеленения и приусадебного хозяйства. В такой конструкции отсутствуют атмосферные осадки, что может существенно повлиять на дизайн дома, находящегося внутри «оболочки». Например, в нем может быть изменена конструкция ската крыши или крыши вообще может не быть. Отсутствие погодных явлений позволяет расширить спектр

используемых материалов и увеличить их эксплуатационный срок.

Вся архитектурная форма в данном случае имеет большую площадь остекления, формирует открытое визуальное пространство с обильным дневным светом, хорошо интегрирована в окружающую среду. Внешняя конструкция может быть различной по форме, но чаще всего используют квадрат, прямоугольник или полусферу. Примером формообразования с использованием полусферы является Биосфера Фуллера (рис. 7) – пространственная конструкция «геодезического купола», собранная из тетраэдров. Форма купола образуется благодаря особому соединению балок: в каждом узле сходятся ребра слегка различной длины, которые в целом образуют многогранник, близкий по форме к сегменту сферы.

Формы, зависящие от выбора экоматериалов. В архитектуре формообразование неотъемлемо связано с выбором материалов для строительства. Архитекторы, ориентированные на экологические ценности, используют такие материалы, которые не выделяют токсичных веществ, при производстве не оказывают негативного воздействия на окружающую среду, могут быть подвержены безопасной утилизации или повторному использованию. В экологической архитектуре дерево, стекло, солома, глина, камень или бетон используются как в конструкциях, так и с декоративными целями. Часто в данных материалах конструкционные и декоративные свойства объединяются: экологически-ориентированный архитектор старается избегать излишней декоративности.

Дерево хорошо подходит для небольших строений как конструкционный материал. Благодаря тому, что деревянные элементы легко сопрягаются друг с другом, из них можно получать разнообразные декоративные формы, отличающиеся строгой геометричностью и конструктивностью. В декоративном отношении древесина играет важную роль, так как деревянная плоскость фасада характеризуется такими художественными качествами, как ритмическая раскладка элементов, текстура и цвет. Древесина обладает природными художественными качествами, заложенными в ее текстуре. Каждая порода содержит множество живописных рисунков: от простых и мелких витиеватостей до сложных орнаментальных пятен (карельская береза) [8].

Глина – один из древнейших универсальных природных материалов применяемых в строительстве по сей день [9]. Свойство этого природного материала к затвердеванию позволяет использовать его при строительстве построек различного назначения. Из глины делают несущие конструкции (саманные стены), используют как раствор для кладки печей штукатурки стен. Формообразование из глины

различно: это пластичные цельные массы стен, пристроек и многих архитектурных элементов, а также делают бетонную смесь с армирующим наполнителем из органических волокнистых материалов (соломы, тростника, прутьев) и формируют из нее блоки для стен.

Солома – один из недорогих и доступных природных материалов, который легко возобновляется. Потребность в использовании местного сырья придали соломенным домам стабильный спрос в Америке, Канаде, Западной Европе и в отечественной архитектуре (рис. 8, 9).

При строительстве экодому используется прессованная солома, которая фактически является отходами сельскохозяйственной деятельности [11]. Тюки из соломы выполняют функции утеплителя. Для постройки соломенного дома не потребуется закладывать глубокий фундамент, поскольку общий вес дома будет значительно меньше от массы здания, построенного традиционным способом. Солома позволяет создавать стены разнообразных, пластичных форм. Чтобы стены соломенного дома смотрелись более привлекательно, их можно покрыть слоем штукатурки. Также в экоархитектуре часто можно встретить тростниковую кровлю, которая позволяет создавать формы от простых закругленных до сложных волнообразных, что, вместе с ее уникальным внешним видом, создает сказочную атмосферу (рис. 10).

Стекло всецело отвечает потребностям современной эстетики городского многоэтажного и частного малоэтажного жилища, допуская максимум разнообразия, многофункциональности, разномыслового наполнения. Ассоциации, которые соотносятся с таким материалом, как стекло – это современность, четкость, лаконичность, технология. Полированная поверхность стекла, применяемая в экоархитектуре создает ощущение официальности, строгости, бесконечности пространственных объемов. Здание, облицованное или выполненное из стекла, приобретает ощущение «невесомости», визуальную легкость конструкции. Гладкость, блеск, прозрачность и большое количество отражения окружения в стекле придает архитектурному объекту неоднозначную, постоянно изменяющуюся трактовку, различное восприятие, притягательность (примером экологических тенденций в архитектуре могут служить здания, полностью облицованные стеклянными панелями, такие как торговый центр «Континент», бизнес-центр МАРКО-СИТИ, г. Витебск).

Природный камень – один из древнейших конструкционных и отделочных материалов. Прочность и красота камня, разнообразие цветовых оттенков и богатство рисунка помогали архитекторам создавать подлинные шедевры. Для камня характерны сплошные, простые формы. Стремление придать сооружениям монументальность, массивность, выражение прочности

и вечности, подчеркнуть материальность — является одной из причин использования камня в архитектуре. Применение камня с высокими декоративными свойствами (естественным цветом и рисунком) позволяет при минимуме художественных средств (фактурная обработка) добиваться сильного эстетического воздействия архитектурного произведения. Использование естественного природного камня, добываемого в местности застройки, позволяет подчеркнуть национальные черты в архитектуре.

Железобетон — основной материал в архитектуре XX в. благодаря конструктивной гибкости, прочности, способности к созданию крупных сооружений. Наиболее ярким примером использования железобетона в архитектуре можно назвать «Дом над водопадом», построенного в 1936–1939 годах по проекту американского архитектора Ф. Л. Райта (рис. 11).

Основу конструкции составили железобетонные плиты перекрытия, которые выступают из центрального массива на разных уровнях и расходятся в различных направлениях. Таким образом, эти плиты перекрытия образуют террасы, повисшие прямо над водопадом, что внешне выглядит крайне необычно и производит на зрителя сильное впечатление. Часть утеса, на котором стоит дом, оказалась внутри здания и использовалась Райтом как деталь оформления интерьера. После завершения строительства дом назвали образцом органической архитектуры, задача которой максимально раскрыть свойства естественных материалов строений и органично вписать их в окружающий ландшафт.

Архитектурный бетон несет как опорную и конструктивную нагрузку, так и выполняет декоративно-прикладную задачу, имеющую художественную и эстетическую ценность: этот материал пластичен, многообразен по структуре, фактуре и цвету. Бетон не только функциональный и распространенный материал для городской застройки, но и материал, часто используемый в экоархитектуре. Яркий пример применения пластичных свойств железобетона — «Дом-раковина» в Японии [12], где стены имеют изогнутую овальную форму (рис. 12).

Бетонная поверхность часто используется архитекторами без облицовки или с добавлением мраморной крошки, гранита, гальки, мелкого стекла. Также для усиления декоративных качеств бетонных поверхностей применяются всевозможные оттиски, создавая различные фактуры, графические рисунки.

Заключение. Экологическая архитектура как современная тенденция проектирования зданий и сооружений должна быть

согласована с приоритетами экологии, такими как использование экологически безопасных материалов и технологий, альтернативных источников энергии, низкого энергопотребления. Рациональная организация жизненного пространства, удовлетворение эстетическим и функциональным требованиям человека — важные составляющие экологических принципов.

Автор данной статьи определил и классифицировал различные типы форм экологической архитектуры, которые могут применяться как самостоятельно, так и комбинированно. Формообразование в экоархитектуре может опираться на бионическую и конструктивную основу, учитывать климатические особенности и выбор строительных материалов. Современная архитектура в той или иной степени опирается на экологические принципы, что позволяет нам наблюдать экологический подход в формообразовании во многих зданиях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иовлев, В. И. Архитектурно-экологическое формообразование / В. И. Иовлев // Архитектон: Известия вузов, 2006. — № 15 (14).
2. GuroTurizma [Электронный ресурс] / Дом-ракушка в Мексике. — Режим доступа: <https://guruturizma.ru/dom-rakushka-v-meksike>. — Дата доступа: 12.04.2017.
3. Моя газета [Электронный ресурс] / Голландские архитекторы возвели дом на снежном холме. — 2012. — Режим доступа: <http://mygazeta.com/культура/голландские-архитекторы-возвел.html>. — Дата доступа: 12.04.2017.
4. Архивности — интернет-журнал об архитектуре и дизайне [Электронный ресурс] / Ультра-современная землянка. Швейцария. — 2015. — Режим доступа: <http://www.arhivnosti.ru/2009/12/12/ultra-sovremennaya-zemlyanka-shvejtsariya/>. — Дата доступа: 16.04.2017.
5. LEVEL80 | architects architecture is our passion [Электронный ресурс] / PRISM | house. — 2014. — Режим доступа: <http://level80.rocks/prismhouse/>. — Дата доступа: 12.04.2017.
6. SOLAR TIME эксперт в солнечной энергетике [Электронный ресурс] / Галерея. Наши объекты. — Режим доступа: <http://solar.time.by/gallereya.html/>. — Дата доступа: 15.04.2017.
7. Родовид [Электронный ресурс] / Семья обернула весь дом теплицей, чтобы защититься от холода. — Режим доступа: <https://rodovid.me/ecodom/naturhus.html>. — Дата доступа: 17.09.2017.
8. StudFiles Файловый архив студентов [Электронный ресурс] / Древесина в архитектуре. Состояние и перспективы развития. — Режим доступа: <https://studfiles.net/preview/1971419/page:12/>. — Дата доступа: 19.09.2017.
9. Белорусский экодом 3Е [Электронный ресурс] / Строительство энергоэффективных домов, производство домокомплектов, проекты, авторский надзор. — Режим доступа: <http://www.dom3e.by/>. — Дата доступа: 15.04.2017.
10. Этот удивительный мир. Фотографии со всего света [Электронный ресурс] / Соломенный экодом Е. Широкова с нулевым энергопотреблением. — 2011. — Режим доступа: <http://udivitelno.com/doma/item/77-solomennyy-jekodom-e-shirokova-s-nulevym-jenergopotrebleniem/>. — Дата доступа: 19.04.2017.
11. ECONET. Включи сознание [Электронный ресурс] / Хорошо забытое старое, или кровля из природных материалов. — Режим доступа: <https://econet.ru/articles/160487-horosh-zabytoe-staroe-ili-krovlya-iz-prirodnih-materialov>. — Дата доступа: 20.09.2017.
12. Newpix.ru — позитивный интернет-журнал [Электронный ресурс] / Японский дом раковина. — Режим доступа: <http://newpix.ru/yaponskij-dom-rakovina>. — Дата доступа: 21.09.2017.

Поступила в редакцию 03.10.2017 г.

Вариативность классического и романтического в Концерте № 2 для фортепиано с оркестром И. Н. Гуммеля

Стахевич Г. А.

Харьковская государственная академия культуры, Харьков

В предлагаемой статье определяются классические и романтические черты, их соотношение, взаимодействие и вариативность в этом жанре на примере Концерта № 2 а-минор (1816) для фортепиано с оркестром И. Н. Гуммеля. Анализ произведения, выявление особенностей фортепианных концертов, созданных на стыке стилей, представляется необходимым для более глубокого понимания эпохи, стремлений и творческих нововведений ее ярких представителей, подготовивших почву для расцвета концертного жанра эпохи романтизма.

Новизна статьи заключается в изучении и анализе жанра фортепианного концерта переходного периода на примере, созданном одним из выдающихся композиторов-пианистов указанного времени, а также обобщении и типизации особенностей, характерных для данных произведений.

Ключевые слова: жанр фортепианного концерта, концертное творчество И. Н. Гуммеля, стилевые особенности, произведения «переходного» периода, вариативность классического и романтического.

(Искусство и культура. – 2017. – № 4 (28). – С. 52–57)

Variability of the Classical and the Romantic in J. N. Hummel Concerto № 2 for Piano and Orchestra

Stachevich G. A.

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

The aim of this article is to identify the classical and romantic characteristics, their correlation, interaction and variation in the piano concert genre of the beginning of the XIX century, evidence from J. N. Hummel a-minor Concerto № 2 for piano and orchestra. Analysis of the piece of work, review of the piano concerts specific features, created across the styles, represent the necessary component for a better understanding the era, aspirations and creative innovations of its leading figures, who prepared the ground for the flourishing of the concert genre of Romanticism.

The novelty of the article is in reviewing and analyzing the genre of the concert of the transition period in the context of the piece of work, created by one of the greatest piano composers of the indicated period, as well as the identification and synthesis of the typical features of works of this type.

Key words: the piano concert genre, concert creativity of J. N. Hummel, stylistic features, works of the "transition" period, variability of the classic and the romantic.

(Art and Cultur. – 2017. – № 4 (28). – P. 52–57)

Смена двух стилей – классического и романтического, происходившая в музыке первой трети XIX ст., получила яркое выражение в произведениях концертного жанра. Взаимодействие и противоположность признаков как классического стиля, так и раннего романтизма особенно характерно выявились в фортепианных концертах композиторов-пианистов немецкой традиции – И. Н. Гуммеля, И. Мошелеса, Ф. Риса, Ф. Хиллера и др. Одним из наиболее ранних сочинений подобного, так называемого, «переходного» типа является Концерт № 2 а-минор для фортепиано с оркестром И. Н. Гуммеля. Написанный в 1816 году

он в то же время стал типичным образцом раннего творчества композитора.

Довольно широкий интерес к личности и творчеству Иоганна Непомука Гуммеля (1778–1837) проявлялся еще в XIX столетии: это рецензии Р. Шумана в лейпцигской Allgemeine musikalische Zeitung и его же статья об этюдах ор. 125 [1, 2], воспоминания (А. Калерт), некрологи (К. Монтага) и др. Наиболее полным, обобщающим трудом стала книга К. Бенёвски, изданная в 1934 году [3]. Помимо анализа произведений и характеристики творческого стиля композитора, в нее вошли часть его переписки и список сочинений.

Адрес для корреспонденции: e-mail: natuno88@gmail.com – Г. А. Стахевич

В последние десятилетия XX – начала XXI в. отмечается рост интереса музыковедов-исследователей к творчеству И. Н. Гуммеля. Прежде всего это работа С. В. Грохотова, посвященная исполнительскому искусству непревзойденного виртуоза, диссертация М. С. Чернявской [5], в которой выявляются особенности формирования фортепианной фактуры в творчестве композиторов-пианистов первой трети XIX столетия, исследования Е. В. Погоды [6], раскрывающие специфику и типологию фортепианных фантазий И. Н. Гуммеля, статьи Е. С. Адаевой [7] о стилизованных константах фортепианного творчества «переходного» периода (И. Н. Гуммеля, И. Мошелеса, Дж. Фильда) и др. Однако вопросы взаимодействия классического и романтического, их соотношения и функционирования в жанре фортепианного концерта – в частности, в творчестве И. Н. Гуммеля – до сих пор не получили достаточного освещения.

Цель статьи – выявить особенности фортепианных концертов И. Н. Гуммеля и рассмотреть соотношение классического и романтического на материале Концерта № 2 для фортепиано с оркестром.

Компаративный анализ произведения.

Как и большинство сочинений классического периода, Концерт № 2 И. Н. Гуммеля (1816) представляет собой трехчастный сонатно-симфонический цикл (*Allegro moderato*, *Larghetto*, *Rondo*). Но уже в самом видении и воплощении формы имеются отличия от классических образцов.

Тематизм экспозиции *Allegro moderato* Концерта не содержит явного конфликтного противостояния, присущего более поздним романтическим образцам, но очевиден и отход от классических устоев. Основой гармонического плана у Гуммеля являются, прежде всего, доминантовая и уменьшенная сферы. Использование неустойчивой гармонии в сочетании с синкопированным ритмом в сопровождении еще более подчеркивает взволнованность. Главная партия, исполняемая скрипками, по характеру лирическая, с тревожными интонациями просьбы и мольбы. Побочная партия имеет более светлый, жизнеутверждающий характер. Звучание темы у деревянных духовых инструментов придает легкость и подвижность.

Несмотря на различия, в обеих основных темах экспозиции имеются два существенных общих, сближающих их элемента: 1) использование пунктирного ритма в мелодике как объединяющее ритмическое звено; 2) короткий заключительный мотив, построенный на мелодическом опевании, присутствующий в

окончании как главной, так и побочной партий, а впоследствии перерастающий в заключительную. Так, что уже в одном из своих ранних произведений И. Н. Гуммель использует элементы монотематизма, продолжая в этом бетховенскую линию и предвосхищая характерные черты творчества композиторов-романтиков зрелого периода.

Следует отметить, что в конце оркестровой экспозиции I ч. композитор дает небольшую каденцию, которая подготавливает вступление солирующего фортепиано. После спокойной, лирической, классической по форме и характеру заключительной партии, звучащей в одноименном мажоре (A-dur), каденция-переход имеет очень драматический, напряженный и бурный характер, резко субдоминанты и двойной доминанты, использование отклонений (в том числе контрастируя с темами экспозиции. Ее изложение в основной тональности (a-moll) на гармонии и весьма далеких: a-moll – B-dur) еще более усиливает драматический эффект. Введение дополнительного раздела, нарушающего квадратную структуру классической формы, а также сопоставление столь различных в эмоциональном плане образов предвосхищает романтическую подачу тематизма в произведениях середины XIX ст. и способствует более пластичному соединению разных разделов формы.

В отличие от оркестрового проведения, экспозиция фортепианной партии начинается с небольшого пространного вступления задумчиво-созерцательного характера. К его классическим чертам можно отнести следующие: а) квадратность построения (форма периода); б) использование преимущественно доминантовой и тонической сферы. Обилие используемых украшений, небольших восходящих пассажей и триолей в мелодике заключительной фразы придает ей лиричный, взволнованный, а местами и задумчивый характер.

В гармоническом плане имеется и существенное отличие от классических образцов, т. к. третье предложение фортепианного вступления проводится в B-dur – тональности второй степени родства. В то же время завершающее предложение является ничем иным, как проведением заключения оркестровой экспозиции в основной тональности. Также особенностью изложения тематического материала в партии солиста является наличие связующих переходов разработочного плана. В них не только осуществляется смена тональностей, но и происходит развитие.

Переход к главной партии получает взволнованный, динамичный характер. Такая смена

настроения осуществляется за счет использования волнообразных пассажей, эффектов сфорцандо (*fz*), усиления динамики от *piano* к *forte* и хроматизации. Мелодика главной партии отличается проникновенным лиризмом, утонченностью, трепетностью, а специфика фортепианного изложения предвосхищает стиль шопеновского пианизма, включая использование трелей, форшлагов, хроматизации тематизма, виртуозных пассажей и т. п. Для темы характерно использование и сопоставление разнообразных ритмоформул, чередование дуолей, триолей, секстолей и т. д. Пунктирный ритм, преобладающий в оркестровом изложении, у солиста практически отсутствует.

Побочная тема у фортепиано не имеет существенных изменений в сравнении с оркестровым изложением. Виртуозные вставки и украшения прибавляют ей большую легкость, танцевальность и напевность. При этом изложение темы распределяется между солистом и оркестром.

Завершает экспозицию небольшая фортепианная кода, являющаяся одновременно переходом к разработке. Помимо пассажей, хроматизмов и мелизмов используются ходы терциями, ломаные арпеджио, цепочки разложенных квартсектаккордов. В гармоническом плане коды используются кратковременные отклонения в тональности первой степени родства (C-dur – F-dur – C-dur – a-moll – C-dur) и их сопоставления с более сложными (C-dur – As-dur – c-moll – C-dur). Гармонические наложения на *basso ostinato* доминанты и тоники придают ощущение завершенности.

В целом фортепианная партия в произведении имеет явно импровизационный характер, чему способствует использование разных видов техники: гаммообразные и фигурационные пассажи, арпеджио, виртуозные ходы в терцию, сексту, октаву, многочисленные украшения и т. д. Обилие столь богатого арсенала пианистической техники не характерно для классицизма, где все элементы должны были быть между собой уравновешены и гармоничны.

Одной из главных ритмических особенностей фортепианной партии является использование триолей. Если в произведениях классиков триольный ритм применялся эпизодически, то Гуммель прибегает к нему на протяжении всего концерта. Данный подход объясняется, с одной стороны, сильным увлечением композиторов и исполнителей того времени виртуозным началом, а с другой – изменением в музыкальном мышлении и желанием воплотить более яркие, многогранные и эмоционально наполненные образы.

В разработке, которую начинает оркестр, имитационное развитие получает начальный мотив главной партии. Мелодическая линия, изложенная у медных духовых инструментов, построена на пунктирном ритме. Постепенное общее восходящее движение, изменчивая динамика и фактурная насыщенность придают теме героический, мужественный и торжественный характер. Заключительная тема звучит после этого более игриво и танцевально за счет штрихового контраста (*legato-staccato*), облегченной фактуры и звучания в более высоком регистре. Небольшой драматически напряженный переход хорального типа, одновременно с тональным переходом от a-moll к E-dur, подготавливает вступление солирующего инструмента.

Начало разработки в фортепианной партии схоже с экспозицией. Но здесь музыка становится более виртуозной и динамичной. Затем взволнованный и драматический характер сменяется более лирическим и воодушевленным и вновь возвращается к первоначальному. Используя преимущественно уменьшенную и доминантовую гармонию (с разрешениями во II, VI и III ступени), а также эллипсы доминант-септаккордовых созвучий, композитор плавно переходит из одной тональности в другую, в конечном итоге выходя за пределы кварт-квинтового круга: C-dur – As-dur; d-moll – G-dur; d-moll – Es-dur – As-dur – b-moll – Ges-dur – Des-dur; fis-moll – as-moll – es-moll – a-moll.

Реприза начинается с проведения главной партии в оркестре, звучащей в первоначальном лирическом и взволнованном характере. В отличие от экспозиции, тут партия фортепиано как бы подхватывает заключительный мотив темы, вливаясь в общее музыкальное движение. Побочная партия звучит в одноименном мажоре (A-dur), что не характерно для классической музыки (хотя встречается у Бетховена). В изложении побочной партии Гуммель также, как и в экспозиции, прибегает к распределению между оркестром и солирующим инструментом. Возвращение основной тональности придает музыке задумчивое, несколько сентиментальное настроение. Следующая за ним каденция, основанная на классических принципах построения и гармонии, имеет целеустремленный, драматичный и виртуозный характер.

Вторая часть концерта *Larghetto* контрастирует с первой. Прежде всего, это тональность F-dur, которая является медиантовой (шестой ступенью) по отношению к a-moll – основной тональности произведения. Как и первая часть, *Larghetto* начинается небольшим оркестровым вступлением, особенностью

которого является использование пунктирного ритма (характерного и для тематизма I ч., особенно побочной партии). Это дает основание говорить о развитии лейтмотивности, которая возникла в творчестве Л. Бетховена и кульминацией чего стало творчество Р. Вагнера.

Оркестровое вступление, исполняемое tutti, имеет спокойный и величавый характер. На протяжении всей части оркестр поддерживает солиста, придавая большую наполненность звучанию. Мелодика фортепиано получает утонченный и несколько салонный характер за счет использования разных виртуозно-импровизационных и технических приемов. Большую мягкость и плавность придает ей триольное сопровождение.

Гармонический план второй части концерта И. Н. Гуммеля основан на тональностях первой степени родства (F-dur – C-dur – d-moll – F-dur – a-moll). Можно предположить, что композитор не прибегал к сложным тональным отклонениям и модуляциям, чтобы выдержать основной характер музыки, не внося в него большей эмоциональности и подвижности. Возвращение основной тональности (a-moll) привносит некоторую драматизацию, но не нарушает общей целостности и умиротворенности звучания.

Кардинальное отличие II ч. от соответствующих частей сочинений композиторов предшествующего периода – это изменение функционального назначения данного раздела. Эмоционально-образный строй этой части у Гуммеля, как и в классических образцах, имеет спокойный, созерцательный, несколько мечтательный характер. Однако в Larghetto нет четко выявленной структуры. Импровизационность и преобладание имитационности в развитии наделяют эту часть элементами разработочного плана и приближают ее строение к свободной форме. Таким образом, II ч. в большей степени является связкой, переходом между частями, приближаясь по характеру к интерлюдии.

III ч. – **Rondo (Allegro moderato)** также имеет нестандартную форму. Особенностью этой части является объединение формы родно с вариационной, при этом каждое проведение рефрена имеет структурные изменения, а развитие музыкального материала носит имитационно-вариационный характер. Структурная трансформация эпизодов рондо обусловлена и внедрением черт сонатной формы. В целом изменения в формообразовании способствовали симфонизации музыкального полотна.

Рефрен рондо имеет форму повторного квадратного периода (8 т. + 8 т.), и по характеру

схож с главной партией I ч., однако форшлаги и пунктирный ритм используются не так насыщено. Несмотря на двухдольный метр, тема получает вальсовый с сентиментальным налетом оттенок, а проведение в основной тональности – лиричность и мягкость. Постепенное усложнение и хроматизация фактуры, применение доминантовых и уменьшенных гармоний, подключение оркестра для гармонической поддержки солирующего инструмента создает большую цельность.

Во втором рефрене тема проходит единожды, практически не изменяясь. Вместо ее повторения проведения октавой выше звучит небольшая заключительная фраза. В целом форму второго рефрена можно определить как неполный период с заключительной каденцией (8 т. + 4 т.). Видоизменяется и фортепианная фактура: гармонические вспомогательные аккорды и движение октавами в партии левой руки в каденции переходят в непрерывное движение шестнадцатыми. Насыщение быстрыми длительностями и использование неустойчивых гармоний привносит в музыку драматизм и взволнованность.

В третьем проведении темы Rondo возвращается основная тональность и первоначальное эмоциональное состояние. Этот рефрен имеет форму повторного квадратного периода с заключительным повторением второй фразы (8 т. + 8 т. + 4 т.), объединяя, таким образом, черты и первого, и второго. Переход к эпизоду основан на материале перехода к третьему рефрену, но в данном случае расширяется и перерастает в каденцию, соединяющую разделы формы.

Как и рефрены, каждый эпизод рондо тоже имеет свое строение. Первый написан в форме квадратного периода, второй имеет трехчастную, а третий – трехчастную формы. Только в четвертом эпизоде вновь используется форма простого периода. При этом изменяется не только построение разделов, но их содержание. Практически в каждом эпизоде присутствуют разделы-связки между темами, а в конце каждого и эпизода, и рефрена, – небольшие переходы импровизационного характера. Усложнение формообразования и частичное применение лейтмотивной подачи материала, что сказывается на взаимопроникновении тем эпизодов в рефрене и их возвращении в заключительном разделе финала, усиливает симфонизацию III ч. концерта.

Самым необычным является второй, центральный эпизод рондо. Он имеет трехчастную форму с элементами вариационно-имитационного развития, что соотносится с разработкой в сонатной форме. Первый

раздел эпизода написан в двухчастной форме и состоит из небольшого вступления и фуги. Целеустремленное с трагическим оттенком маршеобразное вступление на *ff* у всего оркестра несколько напоминает бетховенские мотивы (например, связующую тему в увертюре «Эгмонт»). Его структура (классический квадратный период) в сочетании с тоническо-доминантовой гармонией и пунктирным ритмом еще больше усиливает маршевость.

Со вступлением резко контрастирует спокойная и напевная тема фуги. Она звучит в параллельном мажоре (*C-dur*) у деревянных духовых, что придает фуге большую мягкость и плавность. Проведение у разных инструментов, движение шестнадцатыми, наложение тем создает игривость, а постепенное усиление плотности в завершении – победоносный и героический характер.

Средний раздел центрального эпизода написан в свободной форме с имитационными элементами. Он начинается с изложения новой темы у фортепиано, а затем ее повторении деревянно-духовой группой в оркестре. Первое проведение ассоциируется с мягкими, женственными образами, что подчеркивает тональность *E-dur*, прозрачность фактуры и минимальное использование мелизмов.

Тематизм заключительного раздела средней части (каденции) построен на разнообразных виртуозно-технических формулах в триольном движении, трансформируясь в ее разработку. В гармоническом плане используются тональности первой степени родства. Общий эмоциональный настрой жизнеутверждающий и радостный. Реприза второго эпизода сокращена, представляя собой диалог оркестра и солиста, построенного на теме вступления. Благодаря тональности *C-dur*, маршевое звучание получает праздничный и торжественный характер, с ним салонной изысканностью контрастируют реплики солиста.

Нетипичным для рондо является также проведение четвертого рефрена. Его неполное изложение в оркестре утверждает тональность предыдущего эпизода (*A-dur*), после чего звучит тема фуги. Получив активное имитационно-полифоническое развитие, она становится центральной, разработочной частью финала. При этом, в отличие от предшествующих разработочных разделов, здесь используется движение от простых тональностей к имеющим большое число знаков: *F-dur – a-moll – C-dur – Es-dur – b-moll – f-moll – Fes-dur – es-moll – Des-dur – Bes-dur (A-dur) – as-moll – Ces-dur – B-dur – a-moll – E-dur – a-moll*.

Следует заметить, что включение фуги в финал сонатного цикла встречается и в

творчестве Л. Бетховена. В частности, в виолончельной сонате № 2, ор. 102, написанной как и концерт № 2 Гуммеля в 1816 году, Бетховен вводит в финал фугу как форму второго плана в сонатном *allegro* [7]. Использует он фугу также в Торжественной мессе (*Gloria* – классическая фуга, *Credo* – двойная фуга) и в финале Девятой симфонии (инструментальное фугато и двойная хоровая фуга). Однако следует отметить, что нововведения великого классика относятся уже к позднему периоду его творчества.

Rondo завершается бурной виртуозной кодой, демонстрация технических возможностей солиста в которой является классическим примером реализации замысла композитора. Насыщенность и разнообразие пианистической виртуозности выявляют романтический подход в трактовке инструмента. Как и в аналогичных предыдущих эпизодах, тут широко использованы гаммообразные, ломанные, хроматические, зеркально движущиеся пассажи, длинные арпеджио, скачки через октаву в левой руке в сочетании с мелкой техникой в правой и т. д. Партия оркестра носит вспомогательный характер.

Таким образом, в финале концерта И. Н. Гуммель в корне меняет классическое содержание жанра *rondo*, расширяя его трактовку относительно формообразования, строения эпизодов и соединения разных структур в целое. Нестандартным для концертного жанра этого времени является и введение фуги в финал (в центральном эпизоде *Rondo*). То есть, уже в одном из своих ранних сочинений композитор вышел за рамки классического понимания жанра и находился в поисках нового, уникального, что могло бы не только удивить публику, но и дать большую свободу и выразительность в создании образности. Данный прием в значительной степени углубляет и расширяет симфоничность музыкального полотна, которая станет определяющей чертой крупных произведений романтического стиля [8].

Заключение. Анализ Концерта № 2 *a-moll* И. Н. Гуммеля свидетельствует о том, что данное произведение в музыке первой трети XIX века является ярким примером сочетания классического и романтического начал. Из арсенала классической модели жанра использованы:

- 1) прозрачная, не перегруженная фактура;
- 2) гармоничное соотношение оркестровой и фортепианной партий (поочередность вступления, прием «диалога» в проведении тем, отсутствие конфронтации между оркестровой и солирующей партиями);

3) использование мелкой техники (гаммообразные пассажи, арпеджио, трели) и отсутствие насыщенной аккордовой фактуры (использование аккордов как элемента гармонического заполнения в сопровождении);

4) вариационное, мотивное и имитационное развитие тематизма.

Вместе с тем, при общей классической трактовке формы и тематического материала в этом своем раннем сочинении И. Н. Гуммеля выявляет совершенно иной подход к образно-эмоциональной и гармонической сферам. Черты зрелых романтических образцов в гуммелевском Концерте № 2 предвосхищают:

1) более целостная интерпретация структуры произведения (отсутствие повтора экспозиции в первой части; вторая часть переосмысливается как переход к финалу; трансформация формы и содержания финального рондо, наличие заключительных и переходных каденций в каждом разделе формы);

2) создание нового образного содержания через интонирование и эмоциональное наполнение тематизма, его хроматизации и обилия хроматических оборотов как выразительного средства для создания драматизма или напряжения, а не только виртуозного элемента сольной партии;

3) развитие музыкального материала в разрабаточных разделах как на основе главных тем экспозиции, так и на использовании элементов связующих переходов;

4) применение новых гармонических средств: широкого использования субдоминантовой сферы (особенно гармонии II ступени) и терциевого соотношения тоналностей, двойной доминанты, гармонических сопоставлений и отклонений, а также цепочек доминантовых и уменьшенных септаккордов (без разрешения либо с прерванным кадансом), что в дальнейшем служило средствами для создания гармонической красочности.

Общеизвестно, что Концерт № 2 a-moll И. Н. Гуммеля слышал Ф. Шопен во время гастролей австрийского композитора в Варшаве в 1828 году. Исследователи творчества Шопена (И. Белза, Я. Ивашкевич, М. И. Мильштейн и др.) считают, что мелодика

концерта И. Н. Гуммеля во многом послужила прототипом шопеновского тематизма и фортепианной фактуры в его Концерте № 1 e-moll.

Таким образом, сочетая традиционные и новаторские черты, фортепианный концерт № 2 И. Н. Гуммеля во многом предшествовал образцам жанра периода зрелого романтизма. Находки, сделанные композитором в области формы, гармонии, изложении тематизма, распределении фортепианной и оркестровой фактуры и др., безусловно, были восприняты последующим поколением романтиков и использованы ими при создании концертных произведений для фортепиано.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шуман, Р. О музыке и музыкантах: собр. ст.: в 2 т / Р. О. Шуман. – М.: «Музыка», 1975. – Т. 1 / сост., текстологическая ред., вступ. статья и коммент. Д. В. Житомирского.; пер. с нем. А. Г. Грабичевского и Л. С. Товалевой; ред. перевода Г. А. Балтер. – 407 с.: ил., нот.
2. Шуман, Р. О музыке и музыкантах: собр. ст.: в 2 т / Р. О. Шуман. – М.: «Музыка», 1978. – Т. 2-А / сост., текстологическая ред., вступ. статья и коммент. Д. В. Житомирского.; пер. с нем. А. Г. Грабичевского и Л. С. Товалевой; ред. перевода Г. А. Балтер. – 327 с.: ил., нот.
3. Benevsky, K. J. N. Hummel: der Mensch und Künstler / Karl Benevsky. – Bratislava EOS-Verl., 1934. – 393 s.
4. Грохотов, С. И. Н. Гуммель и фортепианное искусство первой трети XIX века: автореф. ...дис. канд. искусствоведения: 17.00.02 / С. В. Грохотов; Ленинград. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Л., 1990. – 25 с.
5. Чернявская, М. С. Л. ван Бетховен і фортепіанна культура кінця XIII – початку XIX ст.: автореф. ...дис. канд. мист.: 17.00.03 / М. С. Чернявська; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2001. – 19 с.
6. Погода, О. В. Фортепіанні фантазії відецьких класиків у контексті філософсько-художніх концепцій уяви на межі XVIII–XIX століть [Текст] : автореф. ...дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / О. В. Погода; Харківський держ. ун-т мистецтв ім. П. П. Котляревського. – Х., 2009. – 17 с.
7. Адаева, Е. С. Становление романтического фортепианного концерта в творчестве И. Н. Гуммеля, Дж. Фильда, И. Мошелеса / Е. С. Адаева // Теория и практика профессиональной исполнительской и педагогической подготовки в высшей музыкальной школе / сост. и науч. ред. В. Л. Яконюк; Научные труды Белорусской государственной академии музыки. – Минск: БГАМ, 2010. – Вып. 22. Сер. 5: Вопросы истории и теории исполнительского искусства. Музыкальная педагогика. – С. 172–181.
8. Завьялова, О. К. Виолончельные сонаты Л. ван Бетховена. Жанр, стиль, ансамблевый тип мышления: исследование / О. К. Завьялова. – К.: НМАУ им. П. И. Чайковского, 1999. – 85 с.
9. J. N. Hummel. Concert (a-moll) für das pianoforte, op.85. Mit unterlegtem 2. Pianoforte und Fingersatz. ED. Mertke. Steingraber-Verlag Leipzig. – 65 s.

Поступила в редакцию 07.06.2017 г.

Графическое выражение современного процесса проектирования одежды в соответствии с творческими методами проектирования

Повшик С. Я.

Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Харьков

Изменения, которые произошли в традиционном процессе проектирования, актуализировали потребность переосмысления вопросов визуализации, эскизирования, графического выражения процесса в целом, обнаружили необходимость их последующего обстоятельного исследования. В связи с этим актуальным является четкое очертывание видов и функций проектно-графических составляющих согласно этапам, методам проектирования, определения степени их стилизации, трансформации, модификации в процессе реализации проектных заданий. Интенсификация процессов проектирования, переориентирование на разукрупнение производства и индивидуальное проектирование ставят перед современным дизайнером сложные, многогранные задания. Постоянный поиск и отбор идей, как основа проектирования, вывели на первый план изучение и внедрение нетрадиционных эвристических методов – так называемых технологических приемов творчества.

Расширение методологического инструментария, новых творческих технологий привело к изменениям в графическом выражении процесса проектирования. Появление визуальных образцов (эскизов, схем) как в иностранных научно-популярных изданиях, так и в интерактивных базах данных демонстрируют неиспользуемые ранее смысловые наполнения, образные и технические приемы. Рассмотреть визуальное воплощение того или иного метода проектирования, выявить взаимосвязь применяемых приемов и характера графической составляющей представляется целесообразным.

Анализ графического воплощения современного процесса проектирования одежды с точки зрения творческих методов проектирования определил существенное расширение диапазона проектно-графической составляющей, взаимосвязь между используемыми приемами и ее характером.

Ключевые слова: дизайн одежды, процес проектирования, проектно-графическая составляющая, творческие методы проектирования.

(Искусство и культура. – 2017. – № 4 (28). – С. 58–62)

Graphic Expression of Contemporary Clothing Design Process in Accordance with Art Design Methods

Povshyk S. Y.

Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv

Changes which have happened in the traditional design process, have actualized the need to rethink the issues of visualization, sketching, graphic expression of the process on the whole and revealed the necessity in their further comprehensive study. The most urgent is issue of a clear delineation of the types and functions of design and graphic components according to stages, design methods, detection of the degree of its styling, transformations, modifications in the implementation of the project tasks. Intensification of the design processes, re-orientation on the decomposition of manufacturing and individual design require from a contemporary designer complicated and multifaceted tasks. Resident search and selection of ideas as the basis of design, brought to the fore studying and implementation of non-traditional heuristic methods, the so-called technological methods of creative work.

The expansion of methodological tools, new creative technologies has led to the changes in graphic expression of the design process. Multiple visual examples in both foreign scientific and popular publications as well as interactive database demonstrates previously unused semantic content, imagery and techniques. To consider the visual embodiment of a method of designing, to identify the relationship of techniques which are used and the nature of the graphics component seems appropriate.

The analysis of contemporary graphic clothing design process from the point of view of creative design techniques, revealed a significant expansion of the range of design and graphic component, the relationship between the methods which are used and its character.

Key words: clothing design, process of design, design and graphics component, creative design methods.

(Art and Cultur. – 2017. – № 4 (28). – P. 58–62)

Место и значение дизайна в современной культуре декларирует необходимость его углубленного теоретического осмысления. Одним из важных вопросов в этом направлении

является распространение нового формата графического выражения процесса проектирования в дизайне одежды. Для воплощения творческого замысла дизайнер использует

Адрес для корреспонденции: e-mail: povshykvitlana@gmail.com – С. Я. Повшик

разнообразные графические приемы и средства в соответствии с этапами дизайн-процесса. Изменения, которые произошли в традиционном ходе проектирования, актуализировали потребность переосмысления вопросов визуализации, эскизирования, графического выражения процесса в целом, обнаружили необходимость их последующего обстоятельного исследования. Актуальным стал вопрос четкого очерчивания видов и функций проектно-графических составляющих согласно этапам, методам проектирования, определения степени их стилизации, трансформации, модификации в процессе реализации проектных заданий.

Как показывает анализ степени научной разработки указанных вопросов, проблемы художественного проектирования костюма освещены во многих научных трудах, в частности, к вопросам теории и практики художественного проектирования костюма обращаются Е. Андросова, Т. Бердник, И. Гардабхадзе, Е. Ильичова, Т. Козлова, М. Коробцева, О. Косенко, И. Кузнецова, О. Лагода, Ф. Пармон, Г. Петушкова, З. Тканко, Л. Ритвинская, О. Самоненко, Р. Степучов, Н. Чуприна. Процесс проектирования в дизайне и его творческие методы рассматривают в своих трудах А. Бойчук, О. Генисаретский, В. Даниленко, Б. Клубиков, Г. Минервин; в дизайне одежды Н. Валькова, Г. Гусейнов, В. Ермилова, Д. Ермилова, И. Гардабхадзе, Дж. К. Джонс, В. Дутка, И. Элинер, М. Килошенко, Е. Рачинская, В. Сидоренко, З. Тканко, О. Коровицкий. Вопросам визуализации процесса проектирования посвящены труды Н. Архиповой, Н. Миргородской, Ф. Пармон, Г. Петушковой, Р. Степучева. Однако комплексного анализа изменений, произошедших в системе проектно-графических составляющих обусловленных распространением творческих методов проектирования, не произошло.

Цель данной статьи заключается в выявлении изменений, произошедших в графическом выражении современного процесса проектирования одежды, с последующим исследованием превращений проектно-графической составляющей в соответствии с творческими методами проектирования.

Методы и приемы в современном процессе проектирования одежды. Дизайн одежды тесно связан с развитием новейших технологий, непрерывным развитием науки. Интенсификация процессов проектирования, переориентирование на разукрупнение производства и индивидуальное проектирование ставят перед современным дизайнером сложные, многогранные задачи. Стало заметным,

что во время их решения, использование традиционных (эмпирических) методов проектирование не дают желаемого результата. Эти методы являются малоэффективными, когда речь идет о стимулировании творческого проектного мышления дизайнера и оптимизации самого процесса проектирования [1]. Постоянный поиск и отбор идей, как основа проектирования, вывели на первый план изучение и внедрение нетрадиционных эвристических методов – так называемых технологических приемов творчества. Научные исследования, начиная с конца XX столетия, содержат значительное количество теоретического материала, касающегося концепций методов и приемов дизайн-проектирования [2, 3]. Они дают возможность предположить, что расширение методологического инструментария, новых творческих технологий привело к изменениям в графическом выражении процесса проектирования. В свою очередь появление визуальных образцов (эскизов, схем) как в иностранных научно-популярных изданиях, так и в интерактивных базах данных (интернет, электронные базы данных) демонстрируют неиспользуемые ранее смысловые наполнения, образные и технические приемы, которые не подлежат традиционному типологическому анализу. Мало изученными являются и способы структурирования графической составляющей, такие как скетч-бук, портфолио, мудборд, их значение в формировании творческой идеи и визуализации процесса проектирования. Следовательно, рассмотреть визуальное воплощение того или иного метода проектирования, выявить взаимосвязь использованных приемов и характера графической составляющей, представляется целесообразным. Похожее наблюдение находим у Н. Гардабхадзе, которая, анализируя методы художественного проектирования костюма, отмечает, что разные подходы к поиску дизайнерских решений костюма имеют много общего, и отличие их (методов) заключается в подходах к стимулированию креативной идеи, в приемах превращения ассоциации в образ и в визуализации образов [4].

Способность четко формулировать задания, быстро продуцировать большое количество идей, принимать нетривиальные решения – качества, без которых современному дизайнеру тяжело эффективно воплощать творческий замысел. Эвристические методы, как и эмпирические, позволяют развить эти качества, активизировать и регулировать процесс творческого поиска. Методы стимулирования воображения, направленные на усовершенствования творческого процесса,

применяются в основном в прогнозировании, изобретательстве, системном инженерном проектировании. За рубежом, где проблемами прикладной эвристики занимаются с середины XX века, на данный момент накоплен значительный материал, созданы курсы и классы «творческого решения проблем», целью которых является развитие соответствующих особенностей мышления [5]. Рассмотрим их, акцентируя внимание на характерных особенностях графического выражения.

Особенности графического выражения эвристических методов проектирования в современном дизайне одежды. *Метод ассоциации* предусматривает оперирование разнообразными идеями, почерпнутыми из окружающей среды, и заключается в превращении предметных, абстрактных и психологических ассоциаций в графические поиски будущего объекта. Способность дизайнера к такому типу мышления является основоположной в творческой деятельности. Если рассматривать методику художественного проектирования как совокупность последовательных стадий (предпроектное исследование требований рынка индустрии моды; генерирование авторской творческой идеи; поиск, анализ, классификация и типизация элементов творческих источников и тенденций моды; визуализация дизайнерских решений в двумерных эскизах и материализация в трехмерных моделях; презентация, оценка и продвижение моделей одежды на рынок индустрии моды, визуализация [4], тогда графическое выражение процесса проектирования начинается уже на стадии поиска, анализа и классификации первоисточника, а не на стадии визуализации дизайнерских решений, как считалось раньше. В пользу этого утверждения говорит все более активное распространение относительно нового для нас вида графической составляющей – мудборда (от англ. *mood board* – доска настроения), целью которой является фиксация общего настроения и тематического направления коллекции (рис. 1). На этом же этапе происходит морфологический анализ, имеющий характерное графическое выражение. *Метод аналогий* – метод решения поставленного задания путем интерпретации первоисточника с последующей трансформацией в проектируемый объект. Поскольку этот метод предусматривает аналогичные первоисточнику решения, использование мудбордов является менее целесообразным, его замещает детализированное изображение первоисточника, которое часто микшируется с графическими морфологическими поисками. Также этот метод предусматривает использование не только

визуальных признаков первоисточника, но и одного из способов создания вещи, например, когда в основу трансформации ложится способ «упаковки» (рис. 2). Графические поиски в этом случае приобретут признаки технического рисования, где все внимание привлечено к деталям, конструктивным узлам, способам соединения и т. д. *Бионический метод* заключается в анализе конкретных объектов бионики и позволяет получить неординарные решения конструктивных узлов, новых свойств поверхностей и фактур. Здесь акценты смещаются в сторону конструктивного моделирования, а следовательно, и графическая составляющая будет дополнена схемами, развертками, увеличенными деталями (эффект лупы), рельефными изображениями фактуры. Похожим по графическому наполнению можно считать *метод передовых технологий*. *Метод неологии* предусматривает заимствование, использование передового отечественного и зарубежного опыта, поиск формы на основе пространственного перекомпоновки прототипа. Нам он знаком из традиционного процесса проектирования как усовершенствование существующего образца. Графические поиски здесь могут проводиться двумя путями: моделированием форм на базе технического рисунка и технического эскиза, или использованием цифровых изображений аналогов на фигуре или манекене с наложением графических поисков будущих вариантов. *Метод направляющих заданий* – метод, который состоит в детальном анализе преимуществ и недостатков уже существующих образцов и идей, поиске похожих решений (журналы мод, выставки, показы под, интерактивные источники). Следует заметить, что это традиционный и наиболее используемый из методов, и изменения в его графическом выражении коснулись только техники визуализации – использования цифровых изображений. В случае, когда этот метод применяется как вспомогательный, его графическое выражение расширяет информационное наполнение мудборда. *Метод декомпозиции* предусматривает системный подход, который заключается в разложении сложного задания на череду простых: выбор ассортимента, силуэта, конструктивного, тонально-колористического членения, масштабирования декора и накладных элементов, аксессуаров. Происходит так называемый морфологический анализ, который графически выражается морфологическим рядами. Поскольку целью является постепенное наполнение и усложнение базовой формы изделия, то к изображениям выдвигаются определенные требования: фронтальные

проекции фигур, сохранение пропорций при переходе от одного к другому уровню разработки, отсутствие образных поисков. Именно это обуславливает появление фотошаблонов в этом виде графической составляющей. Они упрощают работу дизайнера, позволяя сосредоточиться над выполнением более узких проектных заданий (рис. 3). *Метод гипербола* используется для создания наиболее выразительного образа. Графическая составляющая этого метода интересна тем, что выражает поиск образного решения, графическое моделирование одежды и его презентацию одновременно, поэтому может выступать как самостоятельный арт-объект. *Метод передовых технологий* применяется в случае проектирования изделий, которые способны менять свой внешний вид. Это зрелищные, эстрадные, цирковые костюмы (цвет, подсветка) или одежда, изготовленная из высокотехнологических материалов (жидкие кристаллы, нано-материалы), которая может менять свои свойства, цвет, текстуру и т. д. Поскольку проектные действия в этом случае смещены в сторону технологичности, легко предвидеть, что графическое выражение процесса начнется на стадии рабочего эскиза. *Метод эмпагии* – «вживание в роль» проектированного

изделия – просмотр традиционного решения изделия с целью усовершенствования существующего образца. Поскольку изменения касаются только усовершенствования функциональных характеристик изделия и будут относиться к конструктивному моделированию и конфекционированию, то и графические поиски будут базироваться на рабочих и технических эскизах. Очень похожим по содержанию на этот метод является *метод свободного выражения функции*, соответственно и графическая составляющая будет идентична. Новый подход к проектированию одежды предложили японские дизайнеры, суть которого заключалась в свободном манипулировании конструкцией и технологическими приемами, а также частичным отказом от традиционных приемов посадки на фигуру. Замена классических базовых конструкций на отстраненные методы объемного моделирования (начертательная геометрия, оригами) – характерная черта *метода деконструкции*. Метод-сателлит деконструкции – *инверсия* имеет целью разрушение привычных приемов моделирования: выворачивание и разнообразные перестановки. Все это наводит на мысль, что графическое моделирование в данном случае является малоэффективным и уступает место

Таблица. *Этапы проектирования одежды (по В. В. Ермиловой)*

спрос	планирование	прогнозирование	проектирование	производство	тиражирование	употребление
↓						
анализ						
предпроектный	социально-экономический	функциональный	функционально-стоимостный	технологический	анализ формы	
↓						
аналитическое моделирование		графическое моделирование			конструктивное моделирование	
мудборд, фор-эскиз			рабочий эскиз		технический эскиз	макет
						лекала
метод мозговой атаки	дельфийский метод	метод направляющего задания	метод ассоциации	импровизационный метод	метод стилизации	метод имитации
			метод интерпретации	метод гиперболы	метод аналогии	бионический метод
				метод передовых технологий	комбинаторные методы	метод неологии
					метод декомпозиции	метод трансформации
					метод инверсии	метод деконструкции
П Р Е З Е Н Т А Ц И Я						

конструктивному, начиная с разработки технического эскиза.

Детальнее стоит остановиться над группой методов под названием комбинаторные. Эти методы были базовыми в традиционном проектировании одежды. Впервые они были применены в начале XX столетия конструктивистами Л. Поповой, А. Родченком, В. Татлиным. Экспериментируя в разных отраслях искусства, они использовали основные принципы системного анализа при разработке новых образцов одежды. Социокультурная, экономическая и политическая ситуации, которые сложились в те времена, требовали внедрения программированных методов формообразования при проектировании, комбинации стандартных элементов из простых геометрических форм, трансформации одежды в процессе эксплуатации, компоновки унифицированных готовых изделий. Все эти условия стали основой появления промышленных коллекций и легли в основу современных САПР. Следовательно, комбинаторные методы базируются на вариативных изменениях пространственных, конструктивных, функциональных структур, и применяют приемы комбинирования элементов на плоскости, типичных модулей, пропорциональных членений формы, компьютерное моделирование готовых элементов. К ним принадлежат *комбинаторика, трансформация, кинетизм*. Очевидным является то, что вся проектная ситуация в данном случае будет разворачиваться в пределах конструктивного моделирования и будет выражена техническими эскизами с их последующим превращением в макеты и лекала. Соответствие творческих методов проектирования этапам проектирования одежды, а именно – анализу форм, как этапу, базирующемуся на графическом выражении [6], приведено в таблице.

Заключение. Анализ графического воплощения современного процесса проектирования одежды, с точки зрения творческих методов проектирования, определил

существенное расширение диапазона проектно-графической составляющей, взаимосвязь между применяемыми приемами и ее характером. Заметным стало ее неравномерное использование при применении того или иного метода – от полного спектра, включающего в себя как графическое моделирование, так и конструктивное, до выражения только в технических эскизах и графическом моделировании конструкции. Следовательно, проектно-графическая составляющая процесса проектирования, ее вид, технические и художественно-образные характеристики напрямую зависят от избранного метода и полностью подчинены заданиям, которые он решает. Четкое определение границ применения видов графической составляющей для графического воплощения выбранного творческого метода проектирования позволит оптимизировать работу дизайнера над решением проектных заданий, качественнее визуализировать проектный процесс. Также разрешит провести углубленный типологический анализ проектно-графической составляющей процесса проектирования в современном дизайне одежды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Клубиков, Б. И. Методы активации творческого поиска: дизайн-педагогический и проектно-практический аспект [Текст]: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06 / Б. И. Клубиков. – Л., 1978. – С. 211–226.
2. Килошенко, М. И. Психология моды [Текст]: учеб. пособие для вузов / М. И. Килошенко. – 2-е изд., испр. – М.: Оникс, 2006. – С. 316–318.
3. Самоненко, О. С. Ассоциативно-образный метод проектирования костюма [Текст]: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 18.10.11 / О. С. Самоненко. – СПб., 2011. – 18 с.
4. Гардабхадзе, И. А. Критерии построения морфологической матрицы в процессе поиска инновационных дизайнерских решений / И. А. Гардабхадзе // Культура и искусство в современном мире. – 2016. – № 17. – С. 138–146.
5. Валькова, Н. П. Эффективность применения методов эвристики в процессе обучения дизайнеров [Текст] / Н. П. Валькова // Вестн. С.-Петерб. ун-та. – 2015. – Сер. 15. – Вып. 1. – С. 165–175.
6. Ермилова, В. В. Моделирование и художественное оформление одежды [Текст]: учеб. пособие для студ. учреждений сред. проф. образования / В. В. Ермилова, Ю. Д. Ермилова. – М.: Мастерство, 2011. – С. 177–179.

Поступила в редакцию 16.06.2017 г.

Проявление языческих традиций в современной повседневной культуре белорусов: диффузионистский подход

Метько А. В.

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

В статье автором рассматриваются особенности взаимодействия и взаимовлияния языческих традиций и повседневной культуры белорусов. На примерах прослеживается генезис повседневной культуры от язычества до современности. Также выявлены некоторые ритуальные и обрядовые элементы и их трансформация в условиях смены религиозных парадигмальных установок. У современного человека достаточно трудно вызвать чувственный резонанс, однако в ситуациях, когда человек не может контролировать происходящее, он более восприимчив и прибегает к обрядам, которые должны его успокоить, дать ощущение контролируемости происходящего. В заключении делается вывод об утрате первоначального сакрального смысла многих ритуалов, обрядов и объектов повседневной культуры и ориентированности современного человека на стереотипное восприятие окружающей действительности.

Ключевые слова: обряд, повседневная культура, диффузия верований.

(Искусство и культура. – 2017. – № 4 (28). – С. 63–69)

Manifestation of Pagan Traditions in the Modern Everyday Culture of Belarusian People: Diffusional Approach

Metko A. V.

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

In the article, the author studies the interaction and mutual influence of pagan traditions and everyday culture of Belarusian people. Examples are given to trace the genesis of everyday culture from pagan to modern times. The author exposes some ritual and ceremonial elements and their transformation due to changing of the religious paradigm. It is rather difficult to get the contemporary person's sensual feedback. However, in situations which a person cannot control he is more perceptive and turns to rituals, which are to comfort him, make him feel that he controls events. The conclusion is that many rituals, ceremonies and objects of everyday culture have lost their initial sacral meaning, and that modern people are inclined towards a stereotyped look at the world.

Key words: ceremony, everyday culture, diffusion of beliefs.

(Art and Cultur. – 2017. – № 4 (28). – P. 63–69)

Современная повседневная культура наполнена отголосками языческих традиций, при этом простой человек не понимает по каким причинам он совершает то или иное обрядовое действие, или почему обращает внимание на приметы. Является утраченной как сакральность совершаемых действий, так и сама их суть. При этом, эпоха постмодернизма привнесла свои коррективы в виде формирования новых культов, через популяризацию которых в общество просочились синкретические магические элементы культуры разных народов. Существует достаточное количество работ по этнографии, фольклору, культурологии известных ученых (Д. К. Зеленин, Б. А. Рыбаков, В. К. Соколова, П. В. Шейн, А. Л. Топорков, А. К. Байбурун и др.), которые

исследовали славянские традиции, при этом в настоящее время можно говорить о недостаточности комплексных культурологических исследований, относящихся к современной повседневной культуре белорусов.

В связи с этим, целью статьи является выявление и изучение диффузии элементов языческих верований в повседневной культуре белорусов.

Двойственная сущность объектов. В славянской культуре особым смыслом наделялись объекты, явления, действия имеющие двойственную сущность, так свадьба, похороны, рождение, гроза, вода, зеркало, веник, подкова, порог, дуб, береза, осина, ель, яблоня были наполнены определенным смыслом, сейчас они приобрели форму стереотипа.

Бытовые предметы выступали как в роли некого оберега, так и могли навредить человеку. Именно представления о предметах или явлениях с двойственной сущностью глубоко укоренились в сознании народа и сохранились до наших дней, несмотря на то, что в большинстве случаев сакральный смысл (предметов, явлений, действий) утрачен. Например, до сих пор считается, что не стоит бить кого-то веником, особенно детей, а в баню лучше брать дубовые веники, при этом смысл современному человеку не известен. Данное убеждение основывается на том, что ранее веник воспринимался как оберег в доме, и с его помощью очищали пространство не только от бытового мусора, но и от неких магических негативных элементов, то есть он являлся предметом нечистым, и при этом веник «сухой», и его относили к «мертвому» миру. Славяне верили, что ударив ребенка веником, можно его погубить. При этом считалось, что битье может исполнять магическую функцию дарования физических сил: в Вербное воскресенье били пучком из веток вербы приговаривая: «Расти, как верба»; использовали дубовые веники в бане для очищения тела от негативных воздействий.

Дуб в традиционной культуре славян был самым почитаемым деревом, символизировал силу, крепость и мужское начало, в практической магии и фольклоре фигурировал как мировое древо. В белорусском фольклоре Дуб и Перун являются героями сказок и заговоров. Воду после купания новорожденного мальчика выливали под дуб; когда невесту вводят в дом будущего мужа, она первой входит туда и говорит про себя: «Около двора дубочки, а в дом – сыночки», если хочет, чтобы у нее рождались мальчики; о дуб терлись спиной при первом громе или затыкали за пояс дубовую ветку, что бы спина была крепкой. Поляки вешали на рога коровам дубовые венки, чтобы коровы были сильными и чтобы рога не ломались при бодании; на Витебщине повитуха обрезала мальчику пуповину на дубовой плахе, чтобы он вырос крепким [1]. Священным считался не только дуб, славяне почитали многие деревья и считали священными рощи, приписывая им волшебные силы, полагали, что в деревьях живут духи-хранители человека. С деревьями связано множество примет, поверий и обрядов. Традиции поклонения сохранялись на протяжении веков и после христианизации. Эти верования дожили до XXI в., нередко обрядность приспособлялась к требованиям новой религии, и в священной роще ставили крест или часовню и формально подношения сносились туда, однако в отдаленных местах прежние языческие обычаи

сохранялись веками в первозданном виде, несмотря на христианизацию.

В Беларуси с женским божеством ассоциировалась липа. В липу не бьет молния, в славянских поверьях она наделяется большой охранной и целебной силой, защищает дом от пожара и прогоняет любую нечистую силу. После христианизации у ряда славянских народов это дерево оказалось тесно связано с культом Богородицы. Поляки, словаки и частично белорусы считают липу «деревом Богородицы». Считается, что она появляется, живет или отдыхает на липе, сходя с небес на землю, и потому накажет того, кто срубил или повредит это дерево. Со сверхъестественными женскими персонажами фольклор связывает также яблоню и вербу [2, с. 78]. До наших дней сохранился славянский обычай сажать дерево при рождении ребенка, но в современной повседневной культуре оно не всегда плодородное, чаще это ель. Славяне с особым трепетом относились к плодовым деревьям, поскольку в народной традиции они являлись средоточием плодоносящей силы и сажали именно плодородное дерево при рождении ребенка, чтобы он рос и развивался как дерево, а дерево, в свою очередь принесет богатый урожай фруктов. В случае болезни ребенка по этому дереву гадали о его судьбе: если дерево начинало сохнуть, ребенок мог умереть и наоборот. Вывороченная с корнем яблоня в саду предвещала смерть хозяину или хозяйке [2, с. 64].

Ель же являлась деревом, используемым в похоронных и поминальных ритуалах. Белорусы не сажали ель возле дома, так как считали, что ничего не будет родить, особенно это касалось домов молодоженов, в противном случае, они могли остаться бездетными. Также считалось, что ель относится к демонологии: на еловых ветках, подвешенных в доме, живет домовая, дети лесных духов лежат в люльках, висящих на елях, под ели леший укладывает спать заблудившихся детей. Еще одна прочно укоренившаяся традиция – стучать по дереву, чтобы не сглазить, не накликать беды. Своими корнями она уходит в представление славян о том, что в деревьях живут духи или души и актом стука человек просил у них защиты, либо же отгоняет злых духов, что бы они не подслушивали и не пакостили.

В представлениях славян духи населяли не только леса и воды, но и домашнее пространство. Главным среди домашних духов считался домовый. До наших дней сохранилась традиция задабривать домового молоком, «переносить» домового из старого жилья в новое, приговаривая: «Домовой, домовый, пойдем со мной». Раньше местом обитания

домового была печь, поэтому переносили его на углях, со временем печь из обихода исчезает, и теперь перенос осуществляется на венике. До сих пор принято «посидеть на дорожку», данное действие базируется на том, что раньше боялись, что домовый уйдет вместе с человеком, и минутное сидение должно было обмануть домового. В современной массовой культуре образ домового чаще заменяется «барабашкой» или «полтергейстом», которые пугают домочадцев и наносят вред дому, при этом действия данных персонажей соответствуют представлениям славян о разгневанном чем-то домовом. Вера в домового тесно переплеталась с верой в то, что умершие родичи помогают живым. В сознании людей это подтверждается связью домового с печью. В древности многие народы верили, что именно через дымоход в семью приходит душа новорожденного и так же уходит дух усопшего. До наших дней сохранилось выражение «Чур, меня!», которое базируется на традиции вырезать фигурки домовых из дерева, данные фигурки назывались «чурами», и связывались так же с предками, то есть, буквально, данная фраза означает «храни меня, предок». До наших дней дошло поверье, что нельзя убивать ужей, оно основывается на вере белорусов в то, что домового почитали так же и в образе настоящего ужа, живущего под печью, его называли «господариком» и подкармливали молоком. Обычай держать в домах ужей с глубокой древности известен всем славянам: ужи считались хранителями посевного зерна, потому что их боятся мыши. Изображения ужей археологи встречают на многих предметах, например на сосудах с зерном [3].

Несмотря на длительный процесс христианизации, языческие представления о сакральности деревьев на уровне народной традиции сохранились до наших дней. Культ «малых божеств» также не исчез с приходом христианства – почитание мелких духов не было столько явным, как почитание богов, им не строили святилищ, все обряды в их честь проводились в доме. Основной причиной живучести данного культа можно считать непосредственную близость человека к подобного рода существам. Люди сталкивались с ними ежедневно, и в попытке обеспечить благополучие своей семье, несмотря на запреты церкви, все равно продолжали почитать духов. Важно отметить, что представления о мифологических персонажах, связанных с покровительством природных пространств или дома сохранились до наших дней. Даже сейчас можно услышать рассказы о домовом, лешем, русалках, особенно сильна вера в подобных существ в сельской

местности. Однако в наши дни, особенно в городской культуре, представления о низших персонажах мифологии славян, в результате диффузии верований, видоизменяются или вытесняются новыми образами, домового заменяет «барабашка» или «полтергейст», леший видится «снежным человеком», водяного заменяют хтонические чудовища.

Еще одним предметом с двойственной сущностью является зеркало, именно с ним связано больше всего суеверий и обычаев, дошедших до наших дней. Несмотря на то, что зеркало вошло в обиход с XVI века, оно вписывается в языческие представления. Система отражений была известна славянам с давних времен: в озере, реке, сосудах с маслом, водой, вином – отражение считалось границей между жизнью и смертью, и по ту сторону отраженного предмета начинался другой мир. И в наши дни, в случае смерти, принято закрывать зеркала в доме тканью. Основывается этот обычай на том, что раньше полагали, если не закрыть зеркало, в нем отразится покойник или вернется через зеркало. Так же зеркала выносили из дома, что бы смерть в доме не удвоилась, выливали всю воду – чтобы не удвоились несчастья. Если в доме человек был при смерти, также завешивали зеркала, считалось, что они не дают человеку покоя. Обычай закрывать глаза покойнику связан не только с эстетическими особенностями, но и с убеждением, что глаза это тоже зеркало души, ушедшей в другой мир. На этом же основывается запрет смотреться в зеркало детям до года, а в современных реалиях многие родители не фотографируют младенцев, либо на фотографиях в социальных сетях закрывают им чем-либо глаза или полностью лицо. Множество гаданий до сих пор связано с отражающими поверхностями: гадающий всматривается в зеркало или в чашу с водой, маслом. Раньше считали, что подобные гадания должны происходить в «нечистом» месте: бане, перекрестке дорог, месте, где рубят дрова, и гадающий заглядывает таким образом по ту сторону бытия. Выбор места, судя по всему, был связан с попыткой облегчить процесс гадания, пометив себя изначально в то место, где грань между мирами тоньше. Смотреть нужно было как бы сквозь зеркало, на «тот» свет, чтобы увидеть жениха или свою дальнейшую судьбу. Считалось, что подобное действие рискованное, и как только видение появится – зеркало нужно сразу же закрыть, иначе видение «придет да задавит». Для усиления гадания иногда брали два зеркала, так же можно было положить зеркало под подушку, чтобы увидеть суженого во сне. Удвоение славянами не

всегда воспринималось негативно, в отдельных случаях зеркало сознательно использовали для защиты от нечистой силы. Считалось, что нечистая сила при отражении в зеркале утрачивает свои магические способности. В Полесье зеркало использовали как оберег для хлева от ведьм [4].

Таким образом, предметы с двойственной сущностью являлись для славян наиболее значимыми объектами в доме, к ним относились с особым трепетом и настороженностью. Веник, метла наделялись особыми свойствами и могли даровать как здоровье и очищение, так и принести несчастье. Потусторонний мир представлялся чем-то неподвижным, перевернутым (отраженным), царством молчания, все эти особенности восприятия накладывались на зеркало, даже само отражение в зеркале могло грозить раздвоением между миром людей и потусторонним, при этом эффект удвоения работал и на защиту от темных сил. Благодаря повышенной концентрации народа на протяжении веков на подобных бытовых предметах, и в наше время существуют связанные с ними обряды и суеверия.

Обряды перехода. Похороны. Славяне насторожено относились к пограничным состояниям – свадьбе, похоронам, родам, и сопровождали данные события целым комплексом обрядовых действий и поверий. До крещения был специальный праздник, в который вспоминали умерших. Так до нас дошел день Радуницы, или по-церковному – Поминовения усопших. В древнейшие времена радуницей называли тризну по умершим, которую справляли на их могилах или на месте сжигания трупов. Поминовение усопшего связывалось с представлением о том, что мертвые испытывают такие же потребности, как и живые, именно поэтому в ритуал похорон включалось обязательное угощение для покойника. И в наше время для умершего на поминках ставят отдельные приборы, стакан водки, накрытый хлебом. После принятия христианства Радуница праздновалась во вторник второй недели после Пасхи. В этот день умерших поздравляли с Пасхой, принося на могилу яйца и освященные куличи. Там их съедали, а остатки закапывали в могильный холмик или клали поверх него [5, с. 10]. Сейчас яйца красят в разнообразные цвета искусственными красителями, покрывают наклейками с христианской символикой и данная традиция у широких масс ассоциируется исключительно с Пасхой. Однако стоит отметить, что традиция красить яйца существовала до крещения. Они различались на писанки (ропись на невареном яйце) и крашенки (вареном), покрывались

разнообразными обереговыми символами, защищающими от различных бед – болезней, зависти, разлуки, наговора. Значение так же имел цвет, выбор рисунка, травы в составе краски. Красить их начинали весной, как символ пробуждения природы, возвращения солнца. Такие яйца клали в колыбели, дарили на свадьбу, ими поминали усопших, катали по земле для увеличения плодородия.

После принятия христианства появился обычай отмечать девятый день со дня смерти. Однако не менее распространен обычай устраивать поминки на сороковой день, поскольку считается, что именно через это время душа умершего прибывает на тот свет. В древности справляемые в сороковины поминки были направлены и на то, чтобы помешать умершему найти дорогу домой. Для этого устраивали угощение не дома, а на ближайшем перекрестке дорог или непосредственно на могиле. Сохранился по сей день обычай рассыпать на могилах зерно – он связан с древнейшим представлением о душе, как о птице. Съедая это зерно, птицы как бы помогали душе подняться в небо. Так же до наших дней сохранился древний обряд причитаний на похоронах, отдельно плакальщиц уже не нанимают, но религиозный способ мышления прочно закрепил данную традицию в повседневной культуре: «Основная причина оплакивания умершего заключается не только в том, чтобы дать родственникам возможность проститься с умершим и выразить свои чувства. Плачи и причитания имеют важное сакральное значение. Они основаны на представлении о том, что умерший может слышать все, что говорится вокруг него. Поэтому наряду с упреками в преждевременной кончине обязательным элементом плача является восхваление покойного (отсюда: “О покойном либо ничего, либо только хорошее”), а также просьба взять под свою защиту оставшихся живых родственников» [5, с. 11]. В наше время незамужних девушек негласно принято хоронить в подвенечном платье, эта традиция также имеет языческие корни. В народе считалось, что человек, не вступивший в брак, не мог попасть на «тот свет», причислялся к «нечистым» покойникам, и в посмертии мог вредить: «...родственники внебрачных умерших при их похоронах устраивали видимость “свадьбы”: обряжали покойника в свадебный наряд; плели венки и украшали свадебное деревце; пекли такой же каравай, как на свадьбе; на похороны приглашали музыкантов и гостей, которые пели свадебные песни» [6, с. 214].

Похороны и в настоящее время считаются самым мистическим и трагическим событием

в жизни общества, поэтому очевидно стремление человека прибегать ко всем доступным в культуре традициям и обрядам, что бы облегчить данное событие для родственников, и неким образом помочь покойному, выполнить перед ним долг. Христианские похоронные традиции подразумевают опосредованное участие присутствующих, и представляют собой не до конца внутренне понятное действо, именно поэтому, до наших дней дошли языческие похоронные обряды, пусть и десокрализированные.

Обряды перехода. Свадьба. К обрядам перехода относился и свадебный обряд, который являлся своеобразной инициацией во взрослую жизнь. Данный обряд означал окончание прежней жизни и начало нового периода, в этом смысле очевидно сходство погребальной и свадебной обрядности. Вплоть до конца XIX века причитания были составной частью традиционной свадьбы. В современной повседневной культуре до сих пор считается хорошим знаком, если невеста поплачет перед свадьбой, это обещает ее замужеству стать счастливым. Стоит отметить, что славянская свадьба была собирательным обрядом, в него входят римские, греческие, скандинавские и восточные элементы. Так, например, к греческой и римской традиции относятся венки, обручальные кольца, свечи, соединение рук и свадебные дары. Такой атрибут свадьбы, как каравай, пришел из Рима. Традиции разламывать каравай изначально не было – молодые должны были только трижды его поцеловать. После этого каравай разрезали (обычно это делал ребенок) и угощали гостей. Караваи пекли, как правило, многослойными и делили в соответствии с установленным порядком. Молодые получали верхушку, середина доставалась гостям, а низ отдавали музыкантам, игравшим на свадьбе (причем в этот низ часто запекали монетки). Если кто-то из молодоженов вступал в брак не в первый раз, то каравай уже не выпекали. Как известно, в настоящее время существует традиция отламывать от караваев по кусочку. Эта традиция пришла из Англии, где было принято, чтобы молодожены целовались через горку маленьких пирожков. Интересна традиция кражи и выкупа невесты. Так, покупка невесты выражается в обряде выкупа невесты, в символической продаже ее косы и даже в словах, с которых начинается сватовство: «У вас – товар, у нас – купец». Обряд кражи невесты сохранился до сих пор, он уходит корнями в те времена, когда древние славяне воровали понравившихся им девушек, которые затем жили с ними в качестве жен [7]. В наши дни даже те пары, которые

живут до свадьбы вместе, предпочитают не видится в ночь перед свадьбой, этот обычай объясняется тем, что раньше жених не видел невесту с момента сговора и до самой свадьбы, порой не участвовал в ее выборе или был с ней не знаком. Предположительно, это делалось для того, что бы невесту не сглазили. Нынешняя традиция осыпания молодых зерном, деньгами, цветами в старые времена представляла собой жертвоприношение (чаще хмелем) для высших сил с просьбой о достатке для молодой семьи. И в наши дни молодые проходят к праздничному столу через «ворота» выстраиваемые гостями, это действие исходит из традиции разжигания костров, через которые проезжали молодые, что бы отпугнуть злых духов. У славян принято было задабривать домового, для этого невеста перед домом мужа выпускала черную курицу, считалось, что если его не задобрить, то домовый будет устраивать молодой жене всякие козни. Перенос невесты через порог дома, так же был основан на попытке избежать неприятностей от домового. Сейчас молодую жену принято выносить на руках мужу из ЗАГСа или вносить в дом для того, что бы защитить новобрачную от неприятностей. На современной свадьбе принято бить посуду на счастье. Из Италии пришла традиция выпускать белых голубей, это должно способствовать счастливой семейной жизни. Оттуда же корни традиции запирать замок на решетках моста, что должно способствовать долгому браку. Из западной культуры пришли традиции бросать букет и подвязку, раньше это делалось для того, чтобы гости не порвали невесте платье, так как считалось, что кусочек платья поспособствует скорому замужеству. Традиция медового месяца пришла из Германии, там после свадьбы гости должны были пить медовые напитки, пока не начинала убывать луна.

Для славян суть свадебного обряда – ритуальная смерть и совместное возрождение новобрачных, соединение двух начал, которые при вступлении в брак формируют свой микрокосмос и новую жизнь. Таким образом, современный свадебный обряд далеко ушел от славянских традиций, и представляет собой смешения обрядовых элементов разнообразных культур и временных периодов. Свадебные обряды с течением времени во многом утратили свое первоначальное значение в результате христианизации, влияния времени и утраты связи с земельными циклами и сменой религиозного мировоззрения стали восприниматься как некая обязательная, но не подкрепленная сакральным смыслом часть свадьбы, а некоторые из традиций

получили новое значение. Так, например, теперь суть обряда с караваем заключается в определении, кто будет хозяином в доме – тот, кто отломит или откусит от пирога большой кусок, будет главой семьи, так же этот обряд символизирует истинное согласие на брак, и готовность делиться друг с другом даже крохами хлеба. Традиция кричать «горько», теперь подразумевает призыв к поцелую новобрачных, раньше же крик «горько» означал, что невеста преподнесла гостю положенную стопку с хмельным напитком, а не воду. В связи с некоторым отходом от магического мировоззрения, смягчаются причины действий, вынос невесты на руках из ЗАГСа не трактуется, как попытка защитить ее от злых духов, сейчас говорится о защите от неприятностей. Отход от традиционной свадьбы характерен как для городского, так и для сельского населения, сейчас свадьба не воспринимается как ритуальная смерть и перерождение, присутствует желание исключить трагический компонент, поэтому большая часть элементов свадебного обряда принимает игровую увеселительную форму.

Бытовая сфера. В современной повседневной культуре сохранилось множество бытовых обрядовых действий и поверий, которые не связаны с пороговыми состояниями. В доме не держат побитую посуду, в древности посуда символизировала благополучие и достаток в доме. Запрет на сидение на углу является следствием, а не причиной – сажали на угол стола приживалок, бесприданниц, бедных родственниц, у которых было мало шансов выйти замуж. Боязнь черных кошек базируется на легендах о том, что они являются проводниками в мир духов и прислужниками ведьм. Запрет на подметание и мытье пола после ухода человека из дома в дальнюю дорогу основывается на вере славян в то, что таким образом можно замести мистические следы, выгнать его из дома. Несмотря на утерянный смысл, подобные обряды остались в современном обществе, причиной тому продукты подсознательного знания, которые выражаются в символах. Фактически, обряд формируется как попытка борьбы со случаем, с тем, что человек не может контролировать и что вызывает у него сознательный или подсознательный страх. И совершая те или иные обрядовые действия, человек считает, что таким образом обезопасивает себя.

Благодаря популяризации культов и синкретических верований в современном мире, бытовая сфера наполняется дополнительным множеством различных магических действий. Для очищения дома, его окуривают различными травами, благовониями; для защиты в

доме хранят разнообразные полудрагоценные и поделочные камни, которым приписываются магические свойства, создают или покупают «ведьмины бутылки» и «ведьмины шары», наполненные травами и маслами, шьют обереговых кукол, травяные подушки и саше; для различных целей покупают или изготавливают свечи, разных цветов с травами, самодельное мыло с тематическими добавками, настойки и масла на травах теперь имеют не утилитарную функцию, а обретают сакральность и используются с определенными целями и намерениями. Отмечаются праздники колеса года со своими ритуалами, обрядами, специальными блюдами и созданием разнообразных изделий, подходящих для конкретного праздника. Так, например, на Литу (летнее солнцестояние) пекут специальный летний хлеб, плетут «ведьмины лестницы» на удачу и для защиты, коврики и венки из определенных трав. Последователи северных культов в дань богам за исполнение какой-то просьбы или в благодарность разделяют с ними «пир», выливая часть пива на землю и оставляя под деревьями мясо. Сторонники современных культов часто носят украшения, которым приписывается сакральный смысл, наполняют пространство дома культовыми предметами, в некоторых случаях устанавливают своеобразные алтари. Здесь можно говорить о видоизмененном возрождении языческого мировоззрения в современной культуре. Причиной тому послужила утрата христианством возможности с помощью своего учения давать ответы на вопросы о духовности и мироздании, при этом наука также не дает ответов на вопросы людей о смысле жизни и не удовлетворяет стремление личности к духовным поискам. Это формирует мировоззренческий вакуум, что приводит к кризису личности, которая в свою очередь, с помощью обращения к более свободным, интуитивно понятным культам, пытается решить проблемы духовного поиска и внутреннего кризиса.

Заключение. Таким образом, элементы языческих верований четко прослеживаются в повседневной жизни современного человека, это касается как отношения к предметам быта, окружающему миру, так и к таким важным событиям, как свадьба и похороны. Чаще сами обычаи и обряды с течением времени утрачивают изначальный смысл, либо он забывается, и исполняются по наитию, потому что «так положено», что говорит об укоренении стереотипов в народе. Причина сохранения самих действий кроется в подсознательном желании человека обезопасить себя в стрессовых ситуациях, и степень

развитости ритуала или обряда зависит от уровня контроля над природными или социальными процессами. При этом стоит отметить, что процесс диффузии языческих верований продолжается до настоящего времени, по средством формирования разнообразных культов, которые базируются на синкретизме традиционных верований и в результате внедряются в культуру повседневности белорусов. Причиной является кризис функционирования традиционных религиозных институтов, отчуждение личности. Примитивное мышление стремится формировать символы, наделяя каждое свойство объекта функциями, даже если человек не до конца понимает данные символы, подсознание все равно реагирует на них, это объясняет живучесть обрядов. У современного человека достаточно трудно вызвать чувственный резонанс, однако в ситуациях, когда человек не может контролировать происходящее, он более восприимчив и прибегает к обрядам, которые

должны его успокоить, дать ощущение контролируемости происходящего.

ЛИТЕРАТУРА

1. Деревья в жизни древних славян [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://voldemort.ru/diplom/10/grifon/glava5.htm>. – Дата доступа: 02.03. 2017.
2. Серяков, М. Л. Богини славянского мира / М. Л. Серяков. – М.: Вече, 2014. – 416 с.
3. Баркова, А. Л. Верования древних славян [Электронный ресурс] / А. Л. Баркова. – Режим доступа: <http://mith.ru/alb/slavic/slav1.htm>. – Дата доступа: 04.02.2017.
4. Толстая, С. М. Зеркало в народных приметах и поверьях [Электронный ресурс] / С. М. Толстая. – Режим доступа: <http://slawa.su/nasledie/zagovory/2987-zerkalo-v-primetakh-i-poveryakh.html>. – Дата доступа: 03.02. 2017.
5. Георгиева, Т. С. Русская повседневная культура. Обычаи и нравы с древности до начала Нового времени / Т. С. Георгиева. – М.: Ломоносов, 2014. – 50 с.
6. Виноградова, Л. Н. Свадьба – похороны. Славянская мифология. Энциклопедический словарь / Л. Н. Виноградова. – 2-е изд. – М.: Междунар. отношения, 2002. – 512 с.
7. Иванова, С. Русская свадьба – традиции и современность [Электронный ресурс] / С. Иванова. – Режим доступа: <http://www.historicus.ru/799/>. – Дата доступа: 04.02.2017.

Поступила в редакцию 02.09.2017 г.

УДК 069:7(476.5)“2010/2015”

Выставочная деятельность как один из способов сохранения культурного наследия Витебска второй половины XX века

Кот С. В.

Учреждение культуры «Витебский областной краеведческий музей», Витебск

Одной из форм выставочной деятельности Витебского художественного музея является презентация зрителю творчества местных художников, чьи имена в силу многих обстоятельств забыты, а количество их работ в коллекциях музея ничтожно мало. Такие выставки приобретают форму персональной истории, позволяют проследить творчество художника в его развитии, благодаря разнообразному материалу (живопись, графика, скульптура, коллаж и др.). Чаще всего предметы на такие выставки предоставляют родственники художников. В статье анализируется выставочная деятельность музея с 2010 по 2015 г., обосновывается значимость и необходимость проведения персональных художественных выставок, которые являются одним из способов комплектования коллекции белорусского искусства второй половины XX века в собрании Витебского областного краеведческого музея. Обзорно рассматриваются биографии, индивидуальные особенности творчества отдельно взятых художников Беларуси.

Ключевые слова: Витебский художественный музей, художественная выставка, художники Витебска, искусство XX века, культурное наследие Беларуси.

(Искусство и культура. – 2017. – № 4 (28). – С. 69–74)

Адрес для корреспонденции: e-mail: kot_s77@bk.ru – С. В. Кот

развитости ритуала или обряда зависит от уровня контроля над природными или социальными процессами. При этом стоит отметить, что процесс диффузии языческих верований продолжается до настоящего времени, по средством формирования разнообразных культов, которые базируются на синкретизме традиционных верований и в результате внедряются в культуру повседневности белорусов. Причиной является кризис функционирования традиционных религиозных институтов, отчуждение личности. Примитивное мышление стремится формировать символы, наделяя каждое свойство объекта функциями, даже если человек не до конца понимает данные символы, подсознание все равно реагирует на них, это объясняет живучесть обрядов. У современного человека достаточно трудно вызвать чувственный резонанс, однако в ситуациях, когда человек не может контролировать происходящее, он более восприимчив и прибегает к обрядам, которые

должны его успокоить, дать ощущение контролируемости происходящего.

ЛИТЕРАТУРА

1. Деревья в жизни древних славян [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://voldemort.ru/diplom/10/grifon/glava5.htm>. – Дата доступа: 02.03. 2017.
2. Серяков, М. Л. Богини славянского мира / М. Л. Серяков. – М.: Вече, 2014. – 416 с.
3. Баркова, А. Л. Верования древних славян [Электронный ресурс] / А. Л. Баркова. – Режим доступа: <http://mith.ru/alb/slavic/slav1.htm>. – Дата доступа: 04.02.2017.
4. Толстая, С. М. Зеркало в народных приметах и поверьях [Электронный ресурс] / С. М. Толстая. – Режим доступа: <http://slawa.su/nasledie/zagovory/2987-zerkalo-v-primetakh-i-poveryakh.html>. – Дата доступа: 03.02. 2017.
5. Георгиева, Т. С. Русская повседневная культура. Обычаи и нравы с древности до начала Нового времени / Т. С. Георгиева. – М.: Ломоносов, 2014. – 50 с.
6. Виноградова, Л. Н. Свадьба – похороны. Славянская мифология. Энциклопедический словарь / Л. Н. Виноградова. – 2-е изд. – М.: Междунар. отношения, 2002. – 512 с.
7. Иванова, С. Русская свадьба – традиции и современность [Электронный ресурс] / С. Иванова. – Режим доступа: <http://www.historicus.ru/799/>. – Дата доступа: 04.02.2017.

Поступила в редакцию 02.09.2017 г.

УДК 069:7(476.5)“2010/2015”

Выставочная деятельность как один из способов сохранения культурного наследия Витебска второй половины XX века

Кот С. В.

Учреждение культуры «Витебский областной краеведческий музей», Витебск

Одной из форм выставочной деятельности Витебского художественного музея является презентация зрителю творчества местных художников, чьи имена в силу многих обстоятельств забыты, а количество их работ в коллекциях музея ничтожно мало. Такие выставки приобретают форму персональной истории, позволяют проследить творчество художника в его развитии, благодаря разнообразному материалу (живопись, графика, скульптура, коллаж и др.). Чаще всего предметы на такие выставки предоставляют родственники художников. В статье анализируется выставочная деятельность музея с 2010 по 2015 г., обосновывается значимость и необходимость проведения персональных художественных выставок, которые являются одним из способов комплектования коллекции белорусского искусства второй половины XX века в собрании Витебского областного краеведческого музея. Обзорно рассматриваются биографии, индивидуальные особенности творчества отдельно взятых художников Беларуси.

Ключевые слова: Витебский художественный музей, художественная выставка, художники Витебска, искусство XX века, культурное наследие Беларуси.

(Искусство и культура. – 2017. – № 4 (28). – С. 69–74)

Адрес для корреспонденции: e-mail: kot_s77@bk.ru – С. В. Кот

Exhibition Activity as a Way to Preserve Cultural Heritage of the Late XX Century Vitebsk

Kot S. V.

Establishment of Culture "Vitebsk Region Museum of Local Lore", Vitebsk

One of the forms of Vitebsk Art Museum exhibition activities is presenting the art of local artists whose names are forgotten due to several reasons and the number of their works in the Museum collection is scarce. Such exhibitions acquire the form of a personal story; they make it possible to trace the artist's creative activity in its development due to diverse material (painting, graphic arts, sculpture, collage etc.). The exhibits are often presented by the artist's family. The exhibition activities by Vitebsk Region Art Museum between 2010 and 2015 are analyzed in the article. Significance and necessity of personal art exhibitions which are one of the ways of shaping the late XX century Belarusian art collection within the collection of Vitebsk Region Museum of Local Lore is substantiated. Overview of biographies and individual features of some artists' creative activities are presented.

Key words: Vitebsk Art Museum, art exhibition, Vitebsk artists, arts of the XX century, cultural heritage of Belarus.

(Art and Cultur. – 2017. – № 4 (28). – P. 69–74)

Художественная выставка является важным элементом современного культурного процесса, выполняя разнообразные культурно-эстетические (актуализация современного искусства, актуализация художественного наследия прошлого) и социальные (организация культурного досуга) функции, являясь неотъемлемой частью деятельности музея [1].

Среди многообразия современных выставочных проектов, проводимых в Витебском художественном музее, одной из форм выставочной деятельности является презентация творчества витебских художников второй половины XX века, творчество которых не известно широкому кругу зрителей, но является неотъемлемой частью развития художественной культуры Витебска. Сохранение творческого наследия «ушедших» художников – одна из задач деятельности многих художественных музеев, в том числе и Витебского.

Персональные выставки художников, чьи имена в силу многих обстоятельств забыты, всегда получают уникальными, но зачастую при создании таких выставок музейные работники сталкиваются с проблемой поиска предметов. Количество произведений многих художников, которые активно творчески работали в городе в 1950–1990-е гг. в коллекции Художественного музея, зачастую ничтожно мало и построить экспозицию из предметов, хранящихся в фонде музея невозможно. Чаще всего предметы на такие выставки предоставляют родственники художников, музей при наличии художественных произведений дополняет экспозицию. Такие выставки приобретают форму персональной истории, предметный ряд в основном состоит исключительно из произведений художника. Разнообразный

материал (живопись, графика, скульптура, коллаж и др.), представляемый на выставке, помогает посетителю составить представление о творчестве, а фотографии разных лет показывают жизненный путь художника в целом.

Цель данной статьи – рассмотреть роль и значение персональных художественных выставок и творчество витебских художников в формировании коллекции в Витебском художественном музее с 2010 по 2015 г.

«Владимир Смерединский. Образы пятидесятих». В 2011 году состоялась выставка художественных произведений «Владимир Смерединский. Образы пятидесятих». Владимир Алексеевич Смерединский (1897–1984) – выдающаяся личность в культурной жизни Витебска [2]. Он был одним из тех профессиональных художников, кто в первые послевоенные годы (с 7 сентября 1946 года) возрождал художественную жизнь города, преподавал на художественно-графическом факультете Витебского пединститута (с 20 августа 1949 года). Был награжден почетным знаком «Отличник народного просвещения» (15 января 1958 года). На выставке были представлены живописные произведения, акварели, рисунки, которые хранятся у дочери В. А. Смерединского Веры Владимировны Гернец и родственников мастера. В основном это портреты, несколько натюрмортов. Из фонда Витебского областного краеведческого музея было представлено только одно произведение – «Портрет Заслуженного учителя БССР А. Н. Салохи» (КП 18381). В. А. Смерединский получил художественное образование в Одесском художественном институте, учился у выпускников Академии художеств Петербурга, профессоров Бершадского, Шавкуненко и др. Его живописной манере

свойственна высокая культура, колористическая изысканность, стремление передать неповторимое психологическое состояние модели. После закрытия выставки, согласно желанию дочери художника, которая выступила инициатором выставки, фонд музея дополнили два уникальных портрета «Портрет жены в цветном платье» 1950-е гг. (НВ 11130/1) и «Портрет жены с книгой», 1950-е гг. (НВ 11130/2). Дары от наследников художников, ушедших из жизни, всегда становятся прекрасным пополнением музейного фонда. Эти портреты уникальны. Один из наиболее удачных портретов, написанных в 1950-е годы, «Портрет жены в цветном платье». В нем достаточно полно проявились черты южнорусской школы. Точность рисунка, композиционная и конструктивная выразительность, непринужденность позы модели, свежесть колористического решения позволяют данному произведению занять особое место в творчестве Владимира Смерединского. «Портрет жены с книгой» (середина 1950-х) решен в теплой гамме с использованием охристо-коричневых и фиолетово-розовых тонов, достаточно аскетичен по диапазону живописных интонаций, но подтверждает умение художника создавать цельные образы.

«Исаак Боровский. Ретроспектива». В 2011 году проходила ретроспективная выставка И. Ю. Боровского, работы на которую предложила вдова художника Моисеева Антонина Максимовна. Исаак Юльевич Боровский (1921–1991) был настоящим виртуозом живописи, который многократно подтвердил это в написанных им портретах, пейзажах и натюрмортах [3]. Высокий профессиональный уровень Исаака Боровского в области живописи и рисунка в значительной степени был обусловлен обучением в Витебском художественном училище у Л. Лейтмана, А. Мозолева, В. Хрусталева. И. Ю. Боровский от природы обладал «хорошо поставленным глазом», кроме того, с детства много рисовал, что и поспособствовало в свое время его заинтересованности портретным жанром. Жанром, который был созвучен художественному темпераменту И. Боровского и особенно сильно порастил молодого художника в творчестве его первого учителя – Ю. М. Пэна. Экспозиция включала живописные и графические произведения из собрания семьи, а также из коллекций музея, демонстрируя разнообразие и уникальность произведений художника. Комплектование собрания произведений И. Ю. Боровского в фонде музея осуществляется благодаря А. М. Моисеевой – хранителю творческого наследия живописца. Фонд музея

в 2012 году пополнился графическими листами-набросками, выполненными легко и свободно в 1960–70-е гг. «Сидящая на скамье», «Мужчина», «Девочка рисует» и др. (КП 26398/3-11), а также живописной работой «Портрет учительницы» (КП 26398/01). Данные произведения стали замечательным дополнением собрания произведений И. Ю. Боровского.

«Геннадий Лебедев. Образы прошлого». Выставка «Образы прошлого в творчестве Г. П. Лебедева», предоставленная племянницей в 2012 году Лавровой Ириной Владимировной стала своеобразным «возвращением» творчества художника. Лебедев Геннадий Петрович (1938–1999) – белорусский искусствовед, краевед, историк искусства, художник [4]. Окончил Витебское художественно-графическое педучилище (1959), факультет теории и истории искусств Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Академии художеств СССР (1980). Исследовал творчество Ф. Скорины, древнебелорусское искусство, автор статей в «Белсате» Ф (изд. 1970-х), «Сборы памятников истории и культуры. Витебская область» (1985), в сборнике «Белоруссия» (кн. 1), в журналах «Известия АН РБ», «Памятники истории и культуры Беларуси», «Искусство», «Неман», «Пламя». Автор ряда статей в периодической печати о белорусском искусстве второй половины XX века и творчестве художников Витебщины. Художник оставил в своем архиве много зарисовок архитектурных фрагментов, орнаментов. Среди них выделяются пейзажи Витебска исторического и Витебска 1970-х годов: виды центральных улиц города, административных зданий и промышленных объектов. Чтобы показать связь времен, Лебедев делал зарисовки со старых фотографий города, изучал изобразительные материалы прежних времен. Некоторые рисунки были изданы в наборе историко-этнографических открыток (1996), но большинство осталось неопубликованной частью иллюстративного материала к рукописи книги «Тысячелетний Витебск». После выставки 34 предмета поступило в фонд УК «ВОКМ», 15 из них живописные и графические работы, изображающие архитектурные памятники Витебска (КП 26154/1-15). Ранее в фонде музея находились два живописных пейзажа, которые были частыми экспонатами на многих выставках краеведческого характера. Благодаря дару наследников творчества в музее появилась возможность обогатить выставочные проекты пейзажными работами Г. П. Лебедева.

«Любовь Дукальская. Душевное настроение». Витебскому зрителю до 2014 года было

совсем незнакомо имя художницы, преподавателя ХГФ Дукальской Любви Константиновны (1924–2003). Родилась в 1924 г. в семье коренных витебчан – доктора по специальности, выпускника медицинского факультета Московского университета Константина Александровича и Натальи Николаевны – воспитанницы Мариинской гимназии. Прадед Любви – Иосиф Александрович Туржанский, был самодеятельным художником, некоторое время занимался у Ю. М. Пэна и позировал ему. В 1940 году Л. К. Дукальская поступила в Витебское художественное училище. Но проучилась там совсем недолго, так как началась война. В 1941 г. эвакуирована с госпиталем в тыл, в Волоколамск. Там, в бывшей усадьбе Гончарова, историческом месте, связанном с именем А. С. Пушкина и расположилась военный госпиталь, который стал местом работы и убежища для всей семьи Дукальских. В 1943–1944 гг. училась в Красноярском государственном пединституте, на отделении русского языка и литературы. В 1945 году Л. К. Дукальская работала в красноярских художественных мастерских, там же состоялась первая скромная персональная выставка. В 1947–1951 гг. – учеба на художественно-педагогическом отделении Свердловского высшего художественного училища, переезд в Витебск и начало работы в Витебском художественно-графическом педагогическом училище. Л. К. Дукальская преподавала рисунок, живопись, композицию, а позже и историю искусств. С 1968 года возвращается в Витебск из Мозыря, и начинает работать на кафедре рисунка и живописи на художественно-графическом факультете. Сначала преподает технику живописи, изображение, а потом полностью специализируется на масляной живописи. При этом не оставляет и акварели, работает творчески, принимает участие в городских и областных художественных выставках. «Душевное настроение» так называлась выставка, на которой выставались многочисленные пейзажные этюды, портреты. Дочь, Корнеева Наталия Николаевна, подарила 47 живописных и графических картин (КП 26731/1-47), выполненных в 1940–1980 гг. Ранее в фонде музея работ Л. К. Дукальской не хранилось. Переданные в дар предметы стали уникальным пополнением художественных коллекций музея, на основе которого, в дальнейшем, станет возможно проводить персональные выставки художницы, а также включать эти произведения в разнообразные выставочные проекты.

«Людмила Воронова. Полет в мире грез». Вспоминая имена «забытых» художников посредством выставки нередко бывают случаи,

когда предметы для экспозиции собираются из разных источников. Примером может служить выставка художественных произведений Вороновой Людмилы (1944–1997) «Полет в мире грез». В процессе подготовки выставки в 2015 году, куратор М. Л. Цыбульский, близкие знакомые Л. П. Вороновой [5], сотрудники Витебской областной библиотеки предоставили предметы для экспозиции, а затем часть из них передали в дар музею (КП 26781/1-14, НВ 11385). Нужно отметить значение этого дара: ранее в Витебском художественном музее находились на хранении в основном акварельные листы с изображениями реалистических натюрмортов и пейзажей. Сюжетных композиций, которые художник создавала в последние годы жизни, до этого поступления в коллекции не было.

Воронова Людмила Петровна окончила художественно-графический факультет Витебского педагогического института имени С. М. Кирова (1967). Работала в техниках пастели и акварели. Участие в художественных выставках принимала с 1965 года. Кроме всесоюзных и республиканских выставок, участвовала в коллективных выставочных проектах в Азербайджане, Германии, США, Канаде, Польше, России, Франции, Швеции. Член Белорусского союза художников с 1975 г. Жила в Витебске. Людмиле Вороновой для жизни и творчества было отведено немного времени. Она тяжело заболела, когда ощущение свободы и вольности мышления достигла в ее гуашевых и акварельных листах довольно высокого уровня. Нередко композиции Людмилы Вороновой воспринимаются как своеобразная авторская философия, в которой средства художественной выразительности играют вспомогательную роль. В произведениях художницы первенство принадлежит аллегорическим образам, образам-символам. Многие из них, в той или иной степени, связаны с произведениями литературы. Художественный язык ее произведений чрезвычайно экспрессивный, иногда создает впечатление спонтанности художественного решения композиции. Многомерность образности сближает произведения Л. Вороновой с традициями символизма, четкость и лаконизм пластических форм, поэтическая взволнованность – со стилистикой инсита искусства. В композициях художницы преобладают крупные изобразительные элементы, волнообразные линии и ритмы, напряженное сочетание иногда диссонансных цветов. В лице Людмилы Вороновой многие любители искусства, зарубежные коллекционеры, галеристы видели в какой-то степени потомка традиций шагаловской поэтики, искали в ее произведениях аналогии с

другими представителями авангарда. Но сама Людмила Воронова очень обижалась за подобные поверхностные сравнения. К сожалению, сохранилось небольшое количество произведений художника. На сегодняшний день коллекция работ Л. П. Вороновой в музее составляет 25 произведений и иллюстрирует все периоды ее творчества.

«Валерий Дуров. Эхо». Выставка графических произведений витебского художника, члена БСМ, Валерия Дурова «Эхо», созданная сыном художника, Игорем Дуровым, проходила в музее весной 2015 года. В экспозиции было представлено 37 художественных произведений и 27 фотографий из семейного архива.

Дуров Валерий Павлович (27.03.1942, г. Дзержинск Горьковской обл., Россия – 20.06.2003, г. Витебск), белорусский график [6]. Окончил Павловское художественно-ремесленное училище (1962). Участник художественных выставок с 1974 г. Член Белорусского союза художников (1991).

Для потомков память о творчестве художника, который завершил свой земной путь, продолжает «жить» в его произведениях. Она, словно то эхо, возвращает к нам мысли и чувства творца, его уникальный взгляд на мир. Обычно это эхо многократное, как любое эхо, возникающее при каком-нибудь громком звуке, ярком событии, неординарном явлении, что порождает не одну, а несколько звуковых волн, идущих одна за другой. «Эхо» Валерия Дурова обладает именно такими свойствами. На выставке можно было увидеть как традиционные формы графики – офорт, гравюра, всевозможные эксперименты художника с техниками печати, так и графику, воплощенную в форме арт-объекта, или ассамбляжа. В печатной графике Валерия Дурова впечатляет лаконизм композиционного построения, авторский минимализм в применении художественных элементов, довольно хрупкое обращение художника с пространством листа и цветом. Величавость тем и образов, к которым обращался В. Дуров, символичность и знаковость образов, совершенно не мешают их подчеркнuto камерному и поэтическому звучанию. Хочется надеяться и верить в то, что «эхо жизни», «эхо творчества» Валерия Дурова останется витать навсегда, принося наслаждение от свидания с ним все новым и новым поколениям любителей искусства графики. По окончании выставки музей в дар получил 6 графических произведений В. П. Дурова, пополнив собрание экслибрисов (10 предметов), тем самым расширив жанровый диапазон произведений в коллекции «Графика».

«Феликс Кузнецов. Дар бесценный». Интересен и тот факт, что персональные выставки становятся поводом для художника

подарить не только свои картины, но и пополнять музейную коллекцию произведениями других художников, давно ушедших из жизни. Так, в 2015 году Ф. М. Кузнецов передал живописные этюды 1960-х гг., выполненные старейшими витебскими художниками: Михайловым Михаилом Дмитриевичем (1922–1993) «У пруда», 1963 г. (КП 26782/2) и Толкачем Анатолием Илларионовичем (1929–2004). Легкие и свободные в исполнении этюды явились великолепным дополнением коллекций этих художников в фонде музея.

В 2015 году, после проведения выставочного проекта «Великая Отечественная война в художественных произведениях», дочь М. Д. Михайлова подарила живописное полотно отца «Весна», 1967 г. На открытии выставки «Художник В. К. Дзежиц» в 2015 году витебский художник Вольнов Владимир Николаевич передал в дар картину В. К. Дзежица «Река Витьба», 1950-е гг. (КП 26620/1) из собственной коллекции.

«Александр Алонцев. Траектория творчества». В память о своих родителях некоторые наследники активно занимаются организацией выставок и преподносят в дар музеям художественные произведения. Дочь белорусского художника Алонцева Александра Александровича (1941–2013) в 2015 году привезла из Бреста выставку «Траектория творчества». А. А. Алонцев – один из первых выпускников художественно-графического факультета Витебского педагогического института им. С. М. Кирова (1964) [7]. Той известной витебской школы, которая оказала влияние на всю художественную культуру Беларуси. Он является как бы связующим звеном между традициями Витебщины и Брестчины. А. А. Алонцев был талантливым акварелистом, имевшим характерную и неповторимую манеру художественного письма, безупречно владел рисунком и всегда поражал удачно найденным цветовым решением своих композиций. Художник обогатил белорусскую живопись разнообразием тем и образов, все его искусство отличается национальным колоритом. Он в совершенстве освоил технику письма акварелью по влажной бумаге и продемонстрировал полный авторский контроль над этой трудно управляемой краской. На открытии выставки состоялась презентация альбома об А. А. Алонцеве, в дар музею дочь передала графический лист «Дыхание весны», 2000 г. (КП 26737/1).

Заключение. Сохранение творческого наследия художника и обеспечение ему достойного места в памяти потомков, во многом зависит от его родственников, которые зачастую обращаются в музей как учреждение, деятельность которого обусловлена необходимостью сохранения

исторического, культурного, природного общественного наследия. Презентация творчества художников посредством выставки составляет большую часть выставочной деятельности Витебского художественного музея. На примере выставок художественных произведений И. Ю. Боровского, Г. П. Лебедева, Л. П. Вороновой, В. П. Дурова и др. можно утверждать, что сегодня выставка – это не просто способ демонстрации предметов художественной культуры и средство художественной коммуникации, а способ сохранения художественного наследия для будущих поколений, возможность проследить развитие художественного метода и подхода к творчеству отдельно взятого художника (творческого объединения художников), а также возможность пополнения художественных коллекций музея.

ЛИТЕРАТУРА

1. Разгон, А. М. Музееведение как научная дисциплина / А. М. Разгон. – М., 1984.
2. Подлипский, А. М. Художник Владимир Смердинский / А. П. Подлипский, М. Л. Цыбульский. – Витебск: Витеб. обл. тип., 2008. – 32 с. – (Жизнь замечательных людей Витебщины).
3. Исаак Боровский [Изоиздание]: [альбом репрод.] / сост. А. М. Моисеева; ред. А. Шульман. – Минск: Геопринт, 2007. – 64 с.
4. Лебедзеў Генадзь Пятровіч // Сучасныя мастакі Віцебшчыны: біябібліягр. слоўнік / ДУ «Віцебская абласная бібліятэка імя У. І. Леніна», аддзел літаратуры па мастацтве; склад. В. І. Аліева. – Віцебск, 1994. – С. 58–59.
5. Воронова, Л. Цветущий зверь и наркотическая привязанность / Л. Воронова; беседовала С. Залесская // Народное слово. – 1993. – 2 сент.
6. Цыбульский, М. Л. Дуров Валерий Павлович / М. Л. Цыбульский // Регионы Беларуси: энцикл.: в 7 т. / редкол.: Т. В. Белова (гл. ред.) [и др.]. – Минск: Беларус. Энцикл. імя П. Броўкі, 2010. – Т. 2: Витебская область. Кн. 1. – С. 414.
7. Алонцев, А. Акварель: альбом-каталог / сост. А. Алонцев. – Брест, 2010.

Поступила в редакцию 18.10.2017 г.

УДК 008(476.1-25)

Особенности трансформации культурного пространства Минска после 1991 года

Князева Е. Д.

Государственное учреждение образования
«Республиканский институт высшей школы», Минск

В статье раскрывается специфика изменений в культурном пространстве Минска, связанная с обретением Республикой Беларусь статуса суверенного государства. Становление Минска в роли столицы повлекло за собой существенные преобразования в городской среде, отразилось на культурной жизни минчан и гостей столицы. Проведенный анализ исторического пути города и современных реалий позволил выявить основные особенности трансформации столичного культурного пространства и сделать вывод о его значительной реорганизации в Минске на протяжении последних 25 лет. Правомерным в контексте данной статьи стало использование культурологического подхода, а остро назревшая актуальность заявленной проблематики обусловила необходимость осмысления этапов развития культурного пространства белорусской столицы после 1991 года.

Ключевые слова: культурное пространство, Минск, постсоветская столица, культурологический подход, трансформация.

(Искусство и культура. – 2017. – № 4 (28). – С. 74–78)

Transformational Features of the Cultural Space of Minsk after 1991

Kniazeva E. D.

State Educational Institution "National Institute for Higher Education", Minsk

The article reveals the specifics of the changes in the cultural space of Minsk, which is connected with the acquisition of the status of a sovereign state by the Republic of Belarus. The emergence of Minsk in the role of the capital has brought significant transformations into the urban environment, reflected in the cultural life of Minsk residents and guests of the capital. The analysis of the city's historical path and of the contemporary realities helped to identify the main features of the transformation of the capital's cultural space and to conclude its major restructuring in Minsk over the last 25 years. The use of the cultural approach became valid in the context of this article, while the urgency of the stated issues caused the need to comprehend the development stages of the cultural space of the Belarusian capital after 1991.

Key words: cultural space, Minsk, post-Soviet capital, cultural approach, transformation.

(Art and Cultur. – 2017. – № 4 (28). – P. 74–78)

Адрес для корреспонденции: e-mail: kate.kniazeva@gmail.com – Е. Д. Князева

исторического, культурного, природного общественного наследия. Презентация творчества художников посредством выставки составляет большую часть выставочной деятельности Витебского художественного музея. На примере выставок художественных произведений И. Ю. Боровского, Г. П. Лебедева, Л. П. Вороновой, В. П. Дурова и др. можно утверждать, что сегодня выставка – это не просто способ демонстрации предметов художественной культуры и средство художественной коммуникации, а способ сохранения художественного наследия для будущих поколений, возможность проследить развитие художественного метода и подхода к творчеству отдельно взятого художника (творческого объединения художников), а также возможность пополнения художественных коллекций музея.

ЛИТЕРАТУРА

1. Разгон, А. М. Музееведение как научная дисциплина / А. М. Разгон. – М., 1984.
2. Подлипский, А. М. Художник Владимир Смердинский / А. П. Подлипский, М. Л. Цыбульский. – Витебск: Витеб. обл. тип., 2008. – 32 с. – (Жизнь замечательных людей Витебщины).
3. Исаак Боровский [Изоиздание]: [альбом репрод.] / сост. А. М. Моисеева; ред. А. Шульман. – Минск: Геопринт, 2007. – 64 с.
4. Лебедзеў Генадзь Пятровіч // Сучасныя мастакі Віцебшчыны: біябібліягр. слоўнік / ДУ «Віцебская абласная бібліятэка імя У. І. Леніна», аддзел літаратуры па мастацтве; склад. В. І. Аліева. – Віцебск, 1994. – С. 58–59.
5. Воронова, Л. Цветущий зверь и наркотическая привязанность / Л. Воронова; беседовала С. Залесская // Народное слово. – 1993. – 2 сент.
6. Цыбульский, М. Л. Дуров Валерий Павлович / М. Л. Цыбульский // Регионы Беларуси: энцикл.: в 7 т. / редкол.: Т. В. Белова (гл. ред.) [и др.]. – Минск: Беларус. Энцикл. імя П. Броўкі, 2010. – Т. 2: Витебская область. Кн. 1. – С. 414.
7. Алонцев, А. Акварель: альбом-каталог / сост. А. Алонцев. – Брест, 2010.

Поступила в редакцию 18.10.2017 г.

УДК 008(476.1-25)

Особенности трансформации культурного пространства Минска после 1991 года

Князева Е. Д.

Государственное учреждение образования
«Республиканский институт высшей школы», Минск

В статье раскрывается специфика изменений в культурном пространстве Минска, связанная с обретением Республикой Беларусь статуса суверенного государства. Становление Минска в роли столицы повлекло за собой существенные преобразования в городской среде, отразилось на культурной жизни минчан и гостей столицы. Проведенный анализ исторического пути города и современных реалий позволил выявить основные особенности трансформации столичного культурного пространства и сделать вывод о его значительной реорганизации в Минске на протяжении последних 25 лет. Правомерным в контексте данной статьи стало использование культурологического подхода, а остро назревшая актуальность заявленной проблематики обусловила необходимость осмысления этапов развития культурного пространства белорусской столицы после 1991 года.

Ключевые слова: культурное пространство, Минск, постсоветская столица, культурологический подход, трансформация.

(Искусство и культура. – 2017. – № 4 (28). – С. 74–78)

Transformational Features of the Cultural Space of Minsk after 1991

Kniazeva E. D.

State Educational Institution "National Institute for Higher Education", Minsk

The article reveals the specifics of the changes in the cultural space of Minsk, which is connected with the acquisition of the status of a sovereign state by the Republic of Belarus. The emergence of Minsk in the role of the capital has brought significant transformations into the urban environment, reflected in the cultural life of Minsk residents and guests of the capital. The analysis of the city's historical path and of the contemporary realities helped to identify the main features of the transformation of the capital's cultural space and to conclude its major restructuring in Minsk over the last 25 years. The use of the cultural approach became valid in the context of this article, while the urgency of the stated issues caused the need to comprehend the development stages of the cultural space of the Belarusian capital after 1991.

Key words: cultural space, Minsk, post-Soviet capital, cultural approach, transformation.

(Art and Cultur. – 2017. – № 4 (28). – P. 74–78)

Адрес для корреспонденции: e-mail: kate.kniazeva@gmail.com – Е. Д. Князева

Возрастание научного интереса к проблеме столичного культурного пространства в течение последних нескольких лет объясняется просто. Значительные масштабы урбанизации в современной Беларуси: интенсивный рост Минска за счет прироста населения, а также присоединения к нему близлежащих населенных пунктов-спутников; широкое повсеместное распространение городского образа жизни, столичных культурных образцов и, как следствие, возрастание роли столицы в культурных процессах страны требует своевременного культурологического анализа. В настоящее время необходимость такого научного осмысления назрела достаточно остро. Прошло двадцать пять лет с момента обретения Республикой Беларусь статуса суверенного государства. За это время культурное пространство Минска пережило трансформацию, за которой последовала эпоха самостоятельного развития без идеологического диктата советской Москвы.

Необходимо отметить, что свою роль в стремительном развитии культурного пространства современной белорусской столицы сыграл и так называемый «минский феномен»¹. В настоящее время наблюдается усиление роли Минска на мировой политической арене (предоставление площадки для проведения встреч Трехсторонней контактной группы и «нормандской четверки», ежегодное пополнение базы межправительственных соглашений в области науки, культуры и образования). Минск все чаще становится местом проведения массовых культурных мероприятий международного значения (Чемпионат мира по хоккею, кинофестиваль «Лістапад» и др.), доброй традицией стала организация в центре города Дней культуры зарубежных стран, а городская среда приобретает новые культурные смыслы (примером может служить реализация художественных арт-проектов на заборах парков им. Челюскинцев и им. Горького, выставки под открытым небом на площадях Я. Коласа и Свободы и проч.). Достижение этого уровня развитости столичного культурного пространства детерминировано причинно-следственными связями разного порядка, наиболее существенными из которых стали структурные сдвиги в культурном пространстве города, связанные с политическими преобразованиями 1991 г.

Целью данной статьи является выявление специфических черт, присущих современному культурному пространству Минска на основе

анализа исторического прошлого и выделения основных этапов в его развитии.

Исторические предпосылки формирования современного культурного пространства столицы Республики Беларусь. Для того, чтобы выявить особенности трансформации культурного пространства Минска после обретения Республикой Беларусь суверенитета, необходимо определить и проанализировать предпосылки формирования текущего состояния городской среды. Так, сложный исторический путь Минска З. В. Шибeko, исследовавший город не один десяток лет, тезисно сформулировал в шести парадоксах. Первый, политический, заключается в том, что Минск долгое время находился в тени Вильнюса, «но это как раз и создало благоприятную почву для политичного возвышения Минска» [1, с. 292]. Этому способствовало, помимо выгодного географического положения, стремление царской России реконструировать Минск в соответствии со своими стратегическими планами. Также, в начале XX века большую популярность среди минчан получила социалистическая доктрина – Минск превратился в один из самых социалистических городов Российской империи, «что ощущается и поныне. В конце концов, культура Минска всегда несла на себе сильный отпечаток политики. В столицах, в общем, культура наиболее политизированная» [1, с. 292].

Второй парадокс – экономический. Из довольно провинциального города, удаленного от морских портов и крупных городов, Минск превратился в один из ведущих промышленных центров после проведения железной дороги. Этот факт послужил толчком для формирования отечественного рынка и уже в начале XX века Минск являлся крупнейшим городом Беларуси по уровню экономического развития. «Концентрация в Минске больших денежных средств обусловила его главную роль в управлении фактически всей экономикой белорусского края и способствовала его культурному подъему. В условиях нарастания индустриализации в городскую культуру рядом с аграрными капиталами все больше вливались торгово-промышленные. Эта культура приобретала индустриально-модернистский характер, ставилась на конвейер, превращалась в массовую» [1, с. 292].

Нужно отметить, что Минск, отличающийся довольно высокими темпами прироста городского населения, рос не за счет белорусской деревни и потому не стал преимущественно белорусским. Процесс урбанизации имел скорее политические, чем экономические корни. «Небелорускость города существенно

¹См. об этом подробнее в книге Томаса М. Бона «Минский феномен». Городское планирование и урбанизация в Советском Союзе после Второй мировой войны / Т. М. Бон [пер. Е. Слепович]. – М.: РОССПЭН, 2013. – 414 с.

сдерживала формирование белорусской национальной интеллигенции и культуры» [1, с. 292] – в этом, по мнению З. В. Шибeko, заключается демографический парадокс.

Парадокс четвертый – общественно-муниципальный – можно пояснить как отсутствие эффективных демократических органов городского самоуправления при необычайной общей толерантности и весьма мощных традициях общественной жизни. «И общественно-культурная жизнь города держалась преимущественно на частных инициативах» [1, с. 293].

Архитектурный парадокс связан с включением Минска в состав Российской империи и последовавшими затем переменами в архитектурном облике города. Приоритетное использование элементов классицизма и псевдорусского стиля, соответствующее изменение названий улиц, перестройка зданий под текущие нужды – сделали современный Минск еще более разносторонним. Кроме того, в отличие от других белорусских поселений, Минск формировался как полицентричный город (Низкий рынок, Высокий рынок и др.). «Царский город сосуществовал с городом великих князей литовских и городом Рюриковичей, каменная архитектура – с деревянной» [1, с. 293].

И, наконец, шестой парадокс – культурологический – отвечает на вопрос как небелорусский город стал центром белорусской культуры. Взаимовлияние русской, польской, еврейской и других культур привело к тому, что их тесное соседство положительно сказалось на развитии города, а Минск стал поликультурным центром Беларуси с акцентом на национальную самобытность. «В дальнейшем это существенно поспособствовало тому, что Минск в XX веке получил статус белорусского столицы» [1, с. 293].

Таким образом, противоречивость, сопровождающая историю развития Минска наложилась заметный отпечаток на формирование актуального культурного пространства.

Еще одним фактором существенно повлиявшим на состояние современного столичного культурного пространства стала активная борьба минчан за Победу советского народа в годы Великой Отечественной войны. Отсюда, *репрезентация Минска как «город-патриот», «город-воин», «город-герой» поныне занимает важное место в структуре настоящего культурного пространства.*

Необходимо отметить, что среди прочих постсоветских столиц, только в Минске можно наблюдать такую *концентрацию сочетания*

национальной самодостаточности с почтением наследия советского периода, следы которой легко обнаруживаются в архитектурных ансамблях, многочисленных памятниках, современной топонимике города и даже в привычных алгоритмах поведения минчан.

Этапы становления культурного пространства Минска после 1991 года. Если рассматривать развитие культурного пространства Минска в течение последних двадцати пяти лет, то согласно классификации культурной динамики, обнаруживается свойственный столице Беларуси фазовый (или этапный) тип. Это подтверждается наблюдаемым в данный период целенаправленным поступательным движением культурных форм, планомерным развитием столичного общества, отраженным в результатах его материальной и духовной деятельности. Фундамент фазового типа культурной динамики – социокультурное преобразование. Оно имеет место, когда иное состояние возникает в результате изменения прежнего под влиянием интенсивных процессов общественного обновления [2, с. 146].

Так, период с 1991 по 1994 г. определен нами как *этап генезиса*, когда понадобилось некоторое время на зарождение новых принципов работы в культурной сфере города, получившего статус столицы суверенной страны. В это время состояние культурной жизни характеризуется инерцией разворачиваемых процессов, слабой инициативностью в развитии культурной среды города, а также остановкой в функционировании многих культурных проектов. В первую очередь, это связано с политической обстановкой в стране, которая переживала в этот период время смятения и неопределенности.

Этап эскалации – с 1994 по 2000 г. – озаменовался проведением первых выборов Президента Республики Беларусь и последовавшее за этим наращивание культурной инфраструктуры, которое выразилось, прежде всего, в осмыслении новых возможностей, поиске нестандартных решений. При этом Минск, как и другие постсоветские столицы, столкнулся с проблемой сочетаемости известных культурных кодов и расширения культурных границ в непростых условиях глобализации. Однако избрал для себя уникальную стратегию совмещения советского прошлого и атрибутов новой реальности² [3].

Необходимо отметить, что на данном этапе наблюдается общий рост расходов

² В отличие, например, от стратегии построения «глобального города» (Москва, Астана, Баку) или стратегии возврата к европейским корням (столицы Прибалтийских республик, принявшие к руководству лозунг «Назад в Европу»).

государственного бюджета на культуру: с 0,8% – в 1990 году, до 1,7% – в 2000 году. Существенную помощь в решении проблемных вопросов финансирования творческих проектов оказал фонд Президента Беларуси по поддержке культуры и искусства, созданный в 1998 году. Сохранена и укрепляется сеть учреждений культуры и научный потенциал учебных заведений культуры и искусства, возникли новые направления в развитии театра, живописи и других видов искусства [4, с. 85]

Этап относительной константности с 2000 по 2010 г. характеризуется стабильностью, устойчивостью, а также способностью культурного пространства существовать, избегая значительных амплитудных скачков в ритмике культурных процессов столицы. Из наиболее существенных тенденций данного десятилетия необходимо отметить начало интенсивного процесса интеграции столичных учреждений культуры в мировое культурное пространство, а также стремление к обеспечению доступности культурных услуг всем слоям населения города.

Повышение уровня образованности столичных жителей и общего качества жизни минчан, продолжающийся рост профессионального мастерства деятелей культуры и искусства, обмен опытом с зарубежными коллегами в сфере культуры обеспечили заметные успехи в дальнейшем формировании культурного пространства современного Минска и закономерно привели к следующему этапу в его развитии. *С 2010 г. по настоящий момент* культурное пространство Минска переживает *этап ускоренной модернизации*. «Законодательная, политическая и экономическая поддержка позволила белорусской культуре стать более мобильной и открытой. В новых условиях развиваются разные литературные и художественные направления и школы, растет национальное самосознание, происходит демократизация духовной жизни. Общество привыкает к свободе творчества и вероисповедания. Разнообразнее становятся формы и методы культурно-массовой работы, создаются и восстанавливаются памятники, строятся новые объекты культуры, совершенствуются сложившиеся формы образования, верующим возвращаются культовые здания, возрождаются национальные традиции» [5, с. 8].

Особенности трансформации культурного пространства Минска после 1991 года наиболее наглядно проявляются в архитектурном облике города. Приверженность монументализму в архитектуре города, присущая советской эпохе, постепенно стала разбавляться

синтезом пластических искусств и разнообразием сюжетов на национальную тематику (архитектурно-скульптурный знак «Беларусь партизанская», памятники Ф. Скорине, Евфросинии Полоцкой, А. Мицкевичу, Т. Шевченко), сценами бытового жанра и городского фольклора (скульптуры в Михайловском сквере, возле рынка «Комаровский» и многие другие), скульптурные композиции профильной направленности (у Белгосцирка, Большого театра, ЦУМа, бани № 7). Так, постепенно избавляясь от идеологической нагрузки в оформлении городского пространства, культурная среда Минска стала наполняться элементами современного искусства и отражать разнообразие столичной повседневности.

Можно утверждать, что в настоящее время в Минске наблюдается стремление соответствовать глобальным урбанистическим тенденциям: строительство фешенебельных гостиниц, бизнес-центров, оснащенных спортивных сооружений, и вместе с тем копирование западных образцов времяпрепровождения и проч. [6].

Примечательно, что 1991 год стал для культурной жизни Минска отправной точкой на пути к освоиванию новых форм в музыкальном и театральном искусстве. Так, именно с этого года в столице проводится фестиваль современной музыки, с 2006 г. – Международный фестиваль Юрия Башмета, с 2010 г. – Минский колядный оперный форум, в 2013 г. – фестиваль «Минская весна», а также конкурс пианистов «Минск», конкурс вокалистов имени Л. П. Александровской и другие. Именно в период суверенной Беларуси разноплановым репертуаром наполняется творчество оригинальных столичных театров таких, как Минский театр сатиры и юмора «Христофор», Белорусский поэтический театр одного актера «Зніч» и др. Вместе с тем, успешно продолжают работать государственные столичные театры, крупнейшим из которых (по площади и количеству посещений) является Национальный Академический Большой театр оперы и балета Республики Беларусь.

Художественная и литературная жизнь Минска после 1991 года также претерпела значительные изменения. В столице суверенной Республики Беларусь начинает проходить множество профессиональных выставок и выставок народного творчества на самые разнообразные тематики: «Жыве Беларусь», «Мясціны старога Мінска», «Чернобыль, боль, надежда», «Искусство гобелена», «Белорусская акварель», «Спорт в нашей жизни» и др. Новый этап в истории города отмечен открытием в Минске в 1995 году

Музея современной белорусской скульптуры, в 1997 – Музея современного изобразительного искусства, а также деятельностью творческих коллективов «Пагоня», «Няміга-17», «Верасень», «Сонечны квадрат» и работой в сфере изобразительного искусства многих других минчан [7].

Столичное художественное слово опирается на весомый опыт и глубокие корни, поэтому новый период в истории страны был принят с уверенностью в способность не только сохранить литературные традиции Беларуси, но и верой в создание новых форм творчества и организации работы. Так, достаточно популярными в настоящее время стали встречи белорусских писателей и поэтов в столичных литературных клубах, самый заметный среди которых «GRAPHO» под руководством Ю. В. Чернявской. Как правило, в подобных клубах проходят мастер-классы и вечера, посвященные творчеству местных литераторов.

Заключение. Для Минска более других видов преобразований характерна трансформация. От революции трансформация отличается спокойным, чаще всего, поэтапным характером осуществления радикальных преобразований, совершаемых под влиянием чаще всего внешней необходимости; а в сравнении с реформами трансформация имеет более широкую сферу охвата и большую глубину воздействия на общество [9, с. 167].

На текущем этапе развития культурного пространства Минска как развивающегося мегаполиса в глобализованном мире стали цениться уникальность, оригинальность, неповторимость культур, начали актуализироваться идеи толерантности и межкультурного диалога. Данная стратегия становится ответом на угрозы информационной эпохи, религиозного радикализма, размывания государственных и культурных границ. Нужно отметить, что на пути формирования культурного пространства Минска как столицы суверенного государства удалось избежать таких негативных явлений в сфере культуры, как инверсия, культурлаг, нигилизм. По прошествии двадцатипятилетнего периода в истории белорусской столицы

можно утверждать, что в культурной жизни Минска удалось избежать культурного кризиса или культурного застоя.

При этом трудно поспорить с умозаключением социолога, культуролога П. А. Сорокина, которое правомерно и для культурного пространства Минска – «если в обществе существует именно такой порядок, а не какой-либо другой, то это значит, что при нынешних условиях другой более совершенный порядок трудно осуществим... либо ему суждено стать менее совершенным» [9, с. 294]. Представляется, что сложная связь настоящего и прошлого в культурном пространстве Минска – это и есть его потенциал, индивидуальность и главный ресурс для построения оптимистичного будущего.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шыбека, З. В. Минск сто гадоў таму / З. В. Шыбека. – Мінск: Беларусь, 2007. – 304 с.: іл.
2. Скворцова, Е. М. Теория и история культуры / Е. М. Скворцова. – М.: ЮНИТИ, 1999. – 406 с.
3. Титаренко, Л. Г. Городское развитие на постсоветском пространстве: теоретические модели и реальность / Л. Г. Титаренко // Постсоветские столицы: Минск, Вильнюс, Баку / Й. Терборн [и др.]; под общ. ред. Й. Терборна. – Минск, 2009. – С. 25–39.
4. Устремленность в будущее (Беларусь: 1995–2000 годы. Цифры и факты) / М-во стат. и анализа Респ. Беларусь. – Минск, 2001. – 96 с.
5. Культура Беларуси: 20 лет развития (1991–2011): монография / С. П. Винокурова [и др.]; под. общ. ред. О. А. Галкина, И. Г. Голубевой. – Минск: Ин-т культуры Беларуси, 2012. – 332 с.: ил.
6. Князева, Е. Д. Ценностные основания формирования культурного пространства Минска как современного столичного мегаполиса / Е. Д. Князева // Культура Беларусі: рэаліі сучаснасці: Трансфармацыя традыцыйных каштоўнасцей у інфармацыйным грамадстве : матэрыялы V Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 27 верас. 2016 г. / Ін-т культуры Беларусі; рэдкал.: І. Б. Лапцёнак (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2016. – С. 328–332.
7. Культура Беларусі : энцыклапедыя ў 6 т. / рэдкал.: В. В. Калістратава (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск: Беларус. энцыкл. імя П. Броўкі, 2014. – Т. 5. – Л-М. – 664 с.: іл.
8. Князева, Е. Д. Методологические аспекты исследования культурного пространства Минска / Е. Д. Князева // История и культура на стыке эпох и цивилизаций: историко-культурное наследие как ресурс и результат развития общества: материалы междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 250-летию М. К. Огинского, Минск, 25–26 сент. 2015 г. / Белорус. гос. ун-т; редкол.: И. И. Калачева [и др.]. – Минск, 2015. – С. 166–169.
9. Сорокин, П. А. Человек. Цивилизация. Общество / П. А. Сорокин. – М.: Политиздат, 1992. – 542 с.

Поступила в редакцию 22.06.2017 г.

Алгоритм проектирования геокультурного потенциала городов Беларуси

Коваленя Е. Г.

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

В статье предложен авторский алгоритм проектирования геокультурного потенциала для больших, средних и малых городов Республики Беларусь. Он представляет собой системное исследование состояния городской культуры Беларуси, направленное на определение перспектив развития кросс-культурных отношений с представителями других городских культур. Алгоритм включает три основных этапа: предварительный (определение исходных данных), основной, состоящий из исследовательского (сбор и систематизация данных, диагностика ситуации) и практического (мониторинг, контроль и управление динамикой геокультурного потенциала), а также заключительного. Проектирование геокультурного потенциала городов направлено на сохранение самобытности и разнообразия городских культур Беларуси. Алгоритм может применяться в культурной политике города и разработке программно-планировочных документов по развитию городской культуры.

Ключевые слова: алгоритм проектирования геокультурного потенциала города, геокультурный потенциал города, города Беларуси, городская культура, интеграция, интеграционный комплекс, культурная политика города, межкультурные взаимодействия.

(Искусство и культура. – 2017. – № 4 (28). – С. 79–83)

Algorithm of Geocultural Potential Design of Belarusian Cities

Kovalenia E. G.

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

The author's algorithm of designing geocultural potential for big, average and small size towns of the Republic of Belarus is presented in the article. It is a system study of the state of Belarusian urban culture which is aimed at the identification of the development prospects of cross-cultural relations with other urban cultures representatives. The algorithm includes three stages: the inception (identification of basic data), the main, which consists of the research (collection and systematization of data, situation diagnostics) and the practical (monitoring, control and management of geocultural potential dynamics), as well as the final stage. Design of Belarusian city geocultural potential aims at preservation of the originality and diversity of Belarusian urban cultures. The algorithm can be applied to urban culture policy as well as the development of computer design documents on urban culture.

Key words: algorithm of designing geocultural potential of the city, geocultural potential of the city, Belarusian cities, urban culture, integration, integration complex, city cultural policy, cross-cultural interaction.

(Art and Cultur. – 2017. – № 4 (28). – P. 79–83)

Сегодня города Беларуси активно включаются в разнообразные формы межкультурного сотрудничества. Культурная динамика в условиях современных интеграционных процессов характеризуется интенсивными контактами между представителями как схожих, так и отличающихся культур. Большие, средние и малые города Беларуси вовлечены в кросс-культурные взаимодействия с представителями городских культур ряда межгосударственных интеграционных структур (Союзного государства России и Беларуси, Содружества Независимых Государств, Евразийского экономического сообщества, Шанхайской организации сотрудничества и др.). В условиях интенсификации межкультурных контактов появляется необходимость в репрезентации и позиционировании городов Беларуси с использованием их геокультурного потенциала.

Изучение проблемы геокультурного потенциала города опирается на теоретико-методологические подходы Д. Н. Замятина [1], Е. Д. Игнатъева [2], В. М. Проскуракова [3], О. В. Терещенко [4], В. Л. Цымбурского [5], которые обосновывают необходимость формирования геокультурного потенциала для современных интеграционных структур. С позиции деятельностного подхода Е. Г. Коваленя геокультурный потенциал города определяет как сложная, целостная, многоуровневая система компонентов (включающая культурные ресурсы, геокультурные образы), созданная субъектами культуры в процессе культуротворческой деятельности, детерминированной динамикой компонентов антропогеографического, социально-экономического и культурного факторов; и активно используемая в актуальном времени для налаживания

Адрес для корреспонденции: e-mail: helenekov@gmail.com – Е. Г. Коваленя

Таблица 1. *Факторы, формирующие геокультурный потенциал города*

<i>Антропогеографический фактор</i>	
географическое положение	
размеры территории и плотность населения	
наличие водных ресурсов регионального и международного значения	
характер местности	
особенности климата, почвы, флоры и фауны	
<i>Социально-экономический фактор</i>	
логистическая система города (коммуникационно-информационная система)	
наличие в городе заинтересованных производителей и потребителей культурных благ	
наличие финансовых ресурсов, обеспечивающих социокультурную деятельность жителей города	
инфраструктура сферы культуры и туризма (состояние существующей сети учреждений культуры и искусства (гостеприимства) и возможности создания новой, отвечающей современным требованиям городского населения)	
<i>Культурный фактор</i>	
этноконфессиональный состав населения города	
нормативно-ценностная система жителей города	
лингвокультурологические компетенции городского населения	
положение науки в системе ценностей городского населения	

продуктивных социокультурных партнерских отношений, а также репрезентации городского центра в интеграционном комплексе [6, с. 83]. В условиях наращивания межкультурных связей между городами Беларуси и населенными пунктами, находящимися как в территориальной близости, так и удаленными друг от друга, актуальным становится создание условий для формирования, развития и реализации геокультурного потенциала белорусских городов, а также определение наиболее продуктивных способов использования культурных ресурсов в контексте современных кросс-культурных отношений.

Цель статьи заключается в анализе основных этапов проектирования геокультурного потенциала городов Беларуси и разработке авторского алгоритма данной проектной деятельности.

Планирование геокультурного потенциала городов современной Беларуси. В соответствии со стратегической целью Национальной стратегии устойчивого социально-экономического развития Республики Беларусь на период до 2030 года (НСУР-2030) в области культуры, которая направлена на

сохранение и приумножение культурного потенциала страны, его рациональное использование; внедрение нестационарных форм культурной деятельности, культурных индустрий и многофункциональных социокультурных кластеров; расширение межкультурного диалога и создание культурных продуктов, репрезентирующих образ Беларуси [7, с. 31, 59], перспективным видится формирование центра проектирования и эффективной реализации геокультурного потенциала городов Беларуси в контексте развития продуктивных межкультурных отношений с представителями городских культур, участвующих в интеграционных процессах.

Алгоритм проектирования геокультурного потенциала города направлен на сохранение самобытности городских культур Беларуси; выявление, систематизацию и представление информации о культурных ресурсах территорий. Системное исследование позволяет диагностировать уровень социокультурного развития города, определять целесообразность межкультурного сотрудничества с конкретным городом-партнером, прогнозировать вектор развития отношений

с субъектами других городских культур в пространстве интеграционного комплекса. Исследование должно проводиться на этапе выбора города-партнера с целью создания теоретико-прикладной модели реализации и развития потенциала культуры белорусских городов.

Алгоритм проектирования геокультурного потенциала города.

Предварительный этап (определение исходных данных)

- очертить пространство интеграционного комплекса;
- определить структуру политико-экономического объединения (центры, второстепенные города, обеспечивающие развитие основных и относительно спокойных зон периферии) и установить взаимосвязи;
- выделить городские центры, широко участвующие в межкультурных контактах, которые могут рассматриваться в качестве потенциальных или уже действующих субъектов взаимодействия;
- обозначить временные рамки для исследования текущего состояния геокультурного потенциала;
- уточнить потребности заинтересованных в исследовании лиц (субъектов городской культуры: органов государственного управления, организаций культуры, международных организаций, граждан и т. д.)

– сформулировать цели и задачи исследования в соответствии с ожидаемыми результатами;

– оценить наличие необходимых для осуществления исследования материальных, трудовых и финансовых ресурсов;

– разработать методологию и методы исследования;

– обосновать выбор источников, предоставляющих достаточную, достоверную и своевременную информацию по структурным компонентам геокультурного потенциала города, факторам его формирования и т. д. (базы данных государственных структур, аналитические и статистические отчеты, справочники, энциклопедические издания, социологические и культурологические исследования, материалы конференций, текстовые и визуальные материалы средств массовой информации, выступления официальных лиц, произведения искусства, электронные источники удаленного доступа и др.).

Основной этап

А. Исследовательский (сбор и систематизация данных, диагностика ситуации)

1. Субъекты (города-партнеры) межкультурного взаимодействия (реализуемого или планируемого)

– охарактеризовать субъекты межкультурного процесса (потенциальных или действительных городов-партнеров): географическое

Таблица 2. *Геокультурные образы города*

<i>По репрезентирующему источнику</i>	
культурно-географические образы, создаваемые или реконструируемые в СМИ	
культурно-географические образы, создаваемые или реконструируемые в повествовательных текстах	
культурно-географические образы, создаваемые или реконструируемые в произведениях искусства	
<i>По специализации и принадлежности к определенному виду деятельности</i>	
культурно-географические образы	
историко-географические образы	
политико-географические образы	
социально-географические образы	
экономико-географические образы	
<i>По масштабу</i>	
географические образы микроуровня	
географические образы мезоуровня	
географические образы макроуровня	

положение города относительно столицы и крупных городов внутри страны, а также относительно экономических, политических и геокультурных центров интеграционного комплекса; позиция города в структуре политико-экономического объединения, функциональная специализация и т. д.;

- сравнить субъекты по заданными критериям (географическое положение, уровень социально-экономического развития, состояние городской культуры, позиция в интеграционном комплексе и т. д.);

- обозначить наличие или отсутствие предпосылок для эффективного межкультурного взаимодействия;

- описать возможные или уже возникшие проблемы в межкультурном взаимодействии.

2. Факторный анализ состояния геокультурного потенциала белорусского города

- охарактеризовать влияние антропогеографического, социально-экономического и культурного факторов на текущее состояние геокультурного потенциала города (табл. 1);

- выявить компоненты факторов, оказывающих положительное и отрицательное влияние на формирование геокультурного потенциала города;

- предложить пути улучшения компонентов, входящих в группу антропогеографического, социально-экономического и культурного факторов.

3. Структура геокультурного потенциала белорусского города

- классифицировать субъекты городской культуры;

- охарактеризовать влияние субъектного измерения на формирование и реализацию геокультурного потенциала города;

- оценить степень вовлеченности субъектов городской культуры в культуротворческий процесс;

- картировать культурные ресурсы города (определить состав, перечень характеристик, количественные и качественные показатели; систематизировать; создать базу данных / реестр / графическую карту / геоинформационную систему пространственного распределения ресурсов);

- вычленив культурные ресурсы, актуальные для продуктивного межкультурного сотрудничества;

- определить состояние материального и нематериального культурного наследия города;

- выявить объекты наследия, в большей степени репрезентирующие самобытность городской культуры в контексте межкультурного сотрудничества с городом-партнером;

- дать оценку объектному измерению геокультурного потенциала города;

- систематизировать геокультурные образы города, представленные в средствах массовой информации (внутренних и зарубежных) и информационном пространстве;

- описать образ города (представления о его культуре, положении в интеграционном комплексе и т. д.) с позиции действующего или предполагаемого города-партнера (табл. 2);

- определить значение знаково-символического измерения потенциала в репрезентации города;

- составить портфель проектов (запланированных, реализованных) микро-, мезо и макроуровня;

- обозначить наличие или отсутствие зарубежных культурных центров, репрезентирующих самобытность городской культуры во взаимодействующих городах.

Б. Практический (мониторинг, контроль и управление динамикой геокультурного потенциала)

- осуществлять мониторинг за динамикой антропогеографического, социально-экономического и культурного факторов геокультурного потенциала белорусского города;

- фиксировать изменения в субъектном, объектном и знаково-символическом измерении потенциала городского центра;

- управлять оптимальным использованием аккумулированного и эксплуатируемого потенциала города;

- предлагать способы включения резервного потенциала в процесс репрезентации городской культуры в контексте межкультурного сотрудничества с городом-партнером;

- оптимизировать состав включенных и не включенных культурных ресурсов и объектов наследия города в межкультурное взаимодействие и формирование геокультурных образов города;

- планировать развитие инвестиционного геокультурного потенциала за счет создания перспективных культурных ресурсов и объектов наследия (или внедрения новации в использование существующих);

- определять критерии отбора международных, региональных и субрегиональных программ и проектов, направленных на развитие геокультурного потенциала и репрезентации города на микро-, мезо- и макроуровне;

- составлять отчеты о количественном и качественном уровне развития сетевых связей с городом-партнером (при их наличии) на основании партнерских соглашений, реализованных проектах и т. д. и их влиянии на геокультурный потенциал белорусского города.

Заключительный этап

А. Обобщение данных

– оценить тенденции развития межкультурных обменов с городом-партнером (в случае их наличия);

– выявить сильные и слабые стороны, открывающие возможности и представляющие угрозы будущему развитию межкультурного сотрудничества между субъектами (взаимодействующими городами);

– структурировать сильные и слабые стороны, возможности и угрозы межкультурной коммуникации (SWOT-анализ);

– определить способы использования аккумулярованного, эксплуатируемого, резервного и инвестиционного потенциала белорусского города в контексте сотрудничества с городом-партнером;

– сформулировать предложения по совершенствованию субъектного, объектного и знаково-символического измерения потенциала;

– разработать рекомендации по развитию геокультурного потенциала города;

– спрогнозировать направления развития эффективного сотрудничества в области политики, экономики и культуры;

– подготовить отчет с выводами и заключением по поставленным на предварительном этапе задачам, который будет представлять информационную базу для планирования устойчивого развития и определения приоритетных направлений культурной политики города Беларуси.

Б. Программно-планировочные документы

– разработать стратегию устойчивого развития города с учетом эффективного использования его геокультурного потенциала;

– подготовить портфель запланированных проектов, направленных на репрезентацию города и развитие его геокультурного потенциала.

В. Информационно-коммуникационные системы

– создать геоинформационную систему геокультурного потенциала города, всесторонне представляющую (через таблицы, графики, текстовые, визуальные и мультимедийные материалы) пространственное распределение субъектного, объектного и знаково-символического измерения геокультурного потенциала города;

– спроектировать веб-ресурсы и приложения для мобильных устройств, репрезентирующих геокультурный потенциал белорусского городского центра; а также предоставляющих возможности для включения в

культуротворческую деятельность жителей города-партнера (создание собственных маршрутов по белорусскому городу, календарей значимых социокультурных мероприятий; мультимедийного контента по объектам материального и нематериального культурного наследия и т. д.).

Заключение. Алгоритм проектирования геокультурного потенциала городов Беларуси включает в себя три основных этапа: предварительный (определение исходных данных); основной, состоящий из исследовательского (осуществляющего сбор и систематизацию данных, а также диагностику ситуации) и практического (направленного на мониторинг, контроль и управление динамикой геокультурного потенциала) и заключительный, на котором происходит обобщение данных и разработка программно-планировочных документов и информационно-коммуникационных систем. Разработанный алгоритм может применяться при планировании научно обоснованных мероприятий по обеспечению устойчивого развития городов Беларуси; при определении приоритетных направлений культурной политики органами городского управления, ориентированных на создание условий для поддержания культурного разнообразия, на сохранение самобытности городской культуры и формировании геокультурных образов, репрезентирующих белорусские города в пространстве региональных, субрегиональных и международных интеграционных комплексов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Замятин, Д. Н. Культура и пространство. Моделирование географических образов / Д. Н. Замятин. – СПб.: Знак, 2006. – 488 с.
2. Социально-экономический потенциал региона: проблемы оценки, использования и управления / Е. Д. Игнатьев [и др.]; Рос. акад. наук, Урал. отд-е, Ин-т экономики. – Екатеринбург: ИЗ УрО РАН, 1997. – 378 с.
3. Проскуряков, В. М. Экономический потенциал социальной сферы: содержание, оценка, анализ / В. М. Проскуряков. – М.: Экономика, 1991. – 157 с.
4. Терещенко, О. В. Потенциал городов / О. В. Терещенко. – Новосибирск: Изд-во Новосиб. ун-та, 1991. – 174 с.
5. Цымбурский, В. Л. Россия – земля за Великим Лимитрофом: цивилизация и ее геополитика / В. Л. Цымбурский. – М.: Едиториал УРСС, 2000. – 141 с.
6. Коваленя, Е. Г. Геокультурный потенциал города: сущность, структура и факторы формирования / Е. Г. Коваленя // Вес. Ин-та современных знаний. – 2017. – № 3. – С. 82–87.
7. Национальная стратегия устойчивого социально-экономического развития Республики Беларусь на период до 2030 // Экономический бюллетень Научно-исследовательского экономического ин-та М-ва экономики Респ. Беларусь; отв. за вып. Я. М. Александрович. – 2015. – № 4. – С. 6–99.

Поступила в редакцию 18.10.2017 г.

Научно-педагогическая школа методики преподавания основ технической графики

Беженарь Ю. П.

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

Статья посвящена описанию развития и основным результатам работы Белорусской научно-педагогической школы методики преподавания технической графики основателем и руководителем которой является известный ученый, профессор Виктор Никонович Виноградов. Автором рассматриваются основные направления научных исследований, общедидактические и методические требования к использованию в учебном процессе графических задач, раскрываются этапы истории разработки и роль учебника «Черчение» для 9-го класса, описываются приемы совершенствования графической деятельности учащихся в процессе изучения факультативных курсов и динамика формирования и взаимосвязь приемов графической деятельности у учащихся школ и студентов вузов.

Автор выделяет и анализирует круг проблем, связанных с основными тенденциями развития художественно-графического образования студентов и подготовки учителей черчения на современном этапе.

Ключевые слова: методика, учебник, исследование, черчение, техническая графика, графическая деятельность, научная школа, учащиеся, студенты, научные исследования, приемы, графическая подготовка.

(Искусство и культура. – 2017. – № 4 (28). – С. 84–90)

The Research and Academic School of Technical Graphics Teaching Methods

Bezhenar Yu. P.

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

The article focuses on the description of the development and basic findings of the Belarusian Research and Pedagogical School of Technical Graphics Teaching Methods the founder and leader of which is a prominent scholar, Professor Victor Nikonovich Vinogradov. The author considers basic research directions, general didactic and methodological requirements to application of graphic tasks in the academic process, reveals stages of the development history and the role of the Mechanical Drawing Textbook for the 9th year, describes ways of students' graphic activity improvement in optional classes as well as dynamics of shaping and interconnection of techniques of university and school students' graphic work.

The author singles out and analyzes contemporary problem area of the basic tendencies of art and graphic student training and mechanical drawing teacher training.

Key words: methods, textbook, research, mechanical drawing, technical graphics, graphic activity, research school, schoolchildren, students, scientific research, techniques, graphic training.

(Art and Cultur. – 2017. – № 4 (28). – P. 84–90)

В советское время графическое образование учащихся школ (бывшего СССР) обеспечивалось путем включения в учебный план средней школы учебной дисциплины «Черчение». Однако вплоть до 60-х годов прошлого столетия эта дисциплина оставалась малозначимой в системе графической подготовки учащихся, оторванной от практической деятельности человека.

Причин такого явления было несколько. Это неразработанность содержания графического образования школьников, слабая материальная база для преподавания предмета, низкая графическая культура учителей черчения, отсутствие научных исследований в области методики черчения и формирования

приемов графической деятельности учащихся и др. [1, с. 4].

В связи с этим, значительный интерес представляет собой опыт работы коллектива преподавателей Витебского педагогического института (теперь Витебского государственного университета имени П. М. Машерова) начиная с 60-х годов по настоящее время. Работа коллектива начиналась с исследования графической подготовки учащихся школ и студентов художественно-графических факультетов, переросшая затем в научно-графическую школу методики технической графики Беларуси. Результаты научной школы заслуживают рассмотрения и возможного их использования в

Адрес для корреспонденции: e-mail: hgfvitebsk@mail.ru – Ю. П. Беженарь

связи с совершенно нестабильным положением дисциплины «Черчение» в школе и недостатками в подготовке учителей этого предмета на педагогических специальностях вузов.

Цель данной статьи – проанализировать развитие и описать роль научно-педагогической школы по начертательной геометрии и технической графике на базе Витебского педагогического университета.

Возникновение научной школы «Методики преподавания технической графики» относится к 1963 году. Именно в этом году на должность заведующего кафедрой начертательной геометрии и черчения был избран будущий руководитель научной школы Виктор Никонович Виноградов. Тогда же им была создана научно-педагогическая школа и подобран коллектив преподавателей-исследователей.

С целью оптимизации методической направленности проводимых исследований для работы на кафедру были приглашены опытные учителя общеобразовательных школ и ПТУ – Е. А. Василенко (1964 г.), Е. Т. Жукова (1965 г.), А. Л. Терещенко (1968 г.) и др.

Отбор для преподавания и работы по теме исследования производился и за счет выпускников художественно-графического факультета Витебского государственного педагогического института (М. И. Овсяник, С. И. Малашенко, А. А. Альхименок и др.), а также окончивших другие вузы – Т. И. Рыбаковой, Л. Н. Коваленко и др.

С 1965 г. кафедра, при которой действовала научная школа стала экспериментальной площадкой, на которой за короткий срок научным коллективом были разработаны и апробированы программы вузовских учебных курсов «Начертательная геометрия», «Черчение», «Методика преподавания черчения в школе» и др. Некоторые из них позже были утверждены Министерством просвещения СССР в качестве союзных. Все это предоставило возможность целенаправленно организовать как теоретическую, так и профессиональную подготовку будущих учителей в области графических дисциплин.

Основные направления научных исследований. В процессе организации исследования перед коллективом школы решались следующие задачи:

- изучить состояние, специфику и роль графической подготовки учащихся на различных этапах развития школы;
- определить содержание, формы и методы графической подготовки учащихся и студентов педвузов, взаимосвязь и преемственность приемов графической деятельности

используемых в учреждении и других учебных дисциплинах, в факультативном и вузовских курсах;

- научно обосновать разработать и экспериментально проверить школьные и вузовские программы графической подготовки на дидактическом и предметном уровнях, раскрыть их сущность, место и функции;

- научно обосновать и разработать комплексное обеспечение графической подготовки, экспериментально проверить и внедрить его в школьную и вузовскую практику.

Преподавание черчения осуществлялось по учебному плану Витебского педагогического института. Однако с 1965 г. в связи с поступлением В. Н. Виноградова в годичную аспирантуру Института содержания и методов обучения АПН СССР (сектор дидактики, руководитель, известный ученый М. Н. Скаткин) эта работа стала координироваться АПН, а затем включаться в план сектора. В связи с этим, в разработке и обсуждении некоторых проблем научных исследований принимают участие известные ученые академии педнаук, учителя и преподаватели высшей школы.

В своей работе члены научного коллектива исходили из того обстоятельства, что черчение в школе должно являться той учебной дисциплиной, при изучении которой у учащихся формируются процессы оперирования различными видами графических изображений и графической деятельности. При этом графическая деятельность учащихся в школе должна выступать как общеобразовательное и воспитательное средство, как источник знаний, как средство овладения основами графической грамоты.

Через графическую деятельность реализуются одновременно такие познавательные процессы, как ощущение, восприятие, представление, мышление и др., благодаря чему у ученика создается общность многих психических функций. В построении чертежа эти процессы к тому же сочетаются и координируются с кинетическими и моторными функциями рук, что является, согласно данным психологии, важнейшим условием дифференцировки пространственных отношений объектов.

Проведенное исследование содержания графической подготовки учащихся в процессе изучения обязательного и факультативного курсов черчения в школе позволило дополнительно выявить ряд образовательных и воспитательных функций этого предмета, так было определено значение школьного графического компонента образования, заключающегося в:

- осуществлении связи обучения с техникой, производством, технологией, знакомства

учащихся с устройством деталей машин и механизмов;

- подготовке учащихся к конструкторско-технологической и творческой деятельности, различным видам моделирования;

- развитии пространственных представлений учащихся, их наблюдательности, глазомера, измерительных навыков;

- формировании художественного вкуса, эстетического развития, элементов общей трудовой культуры.

Для повышения авторитета школьного предмета «Черчения» использовались материалы, опубликованные в республиканских и областных газетах и журналах. Необходимо было определить приемы включения в учебный процесс предмета «Черчения» элементов историзма, занимательности, провести поиск различных форм внеклассной работы и др.

Например, в опубликованных статьях и пособиях по внеклассной работе ставилась задача показать воспитательное значение черчения в школе через привитие учащимся любви и интереса к этому предмету, указывая на роль черчения в практической деятельности людей, освещении истории развития чертежа и т. п.

В 1961 году было издано специальное пособие «Внеклассная работа по черчению в школе», в котором учителю представлены практические рекомендации по использованию внеклассной работы, исходя из уже накопленного опыта педагогов. В 1965 году вышло полностью переработанное, значительно расширенное и дополненное его издание.

Работа учителя в значительной степени осложнялась отсутствием специальной литературы по методике графической подготовки. На одном из этапов эксперимента было разработано и издано пособие для учителей «Организация и проведение уроков черчения в школе». Оно было первым в бывшем СССР методическим руководством, в котором в комплексе излагались общие и частные вопросы методики преподавания черчения в VII–VIII классах. В нем показано значение воспитательной работы в черчении, научно обоснованы и определены пути осуществления политехнического обучения в черчении и его связи с другими школьными предметами, рассмотрены вопросы комплексного методического обучения. Отдельный раздел посвящен организации учебной работы на уроке, типы уроков, самостоятельная работа учащихся, методы учебной работы, учет знаний и др.

Во второй работе – «Преподавание черчения в средней школе» намечены пути повышения уровня преподавания черчения в IX классе, определены формы связи обучения

с производительным трудом, указаны средства повышения эффективности уроков, описан передовой опыт преподавания.

В связи с отсутствием дидактического материала для школы было подготовлено и издано пособие «Задачи и упражнения по чтению и выполнению чертежей», где разработаны вопросы методики использования разнообразных упражнений на чтение чертежей и построение изображений.

Вопросы совершенствования методики обучения черчению в школе нашли отражения и в других публикациях. Названными работами школьная практика графической подготовки была в какой-то степени оснащена необходимым методическим материалом.

Общедидактические и методические требования к использованию в учебном процессе графических задач. Исследования уровня графической подготовки учащихся, проведенные путем эксперимента, контрольных работ, анкет и пр., еще по программе 1961 г., показали, что у многих учащихся не сформированы приемы чтения чертежа, они плохо овладевают умственными операциями (расчленяющая абстракция, соотнесение изображений и т. п.). В процессе чтения чертежа у обучаемых отсутствует такая контролирующая операция, как синтез изображений: им трудно перевести графические данные чертежа во внешнюю речь, произвести переосмысливание изображений. В связи с этим перед научным коллективом была поставлена цель – провести исследование состояния графической подготовки учащихся с целью определения содержания и разработки оптимальной методики его реализации.

В этой работе особое внимание уделили исследованию такой графической деятельности, в которой множительные операции проявляются особенно активно. Как показал эксперимент, этой цели служат различные учебные задачи, в которых процесс разрешения возникающий перед учащимися той или иной ситуации является мыслительной проблемой, а получение ответа связано с необходимостью использования графических изображений. Именно такие задачи позволяют научить учащихся осознанно переводить образы объектов в комплекс графической информации, и наоборот, извлекать из графического изображения заложенную в нем информацию об объекте, а значит, овладеть лаконичным и образным средством познания, каким является графический язык.

Проведенное исследование показало, что кроме общедидактической стороны – активизация познавательной деятельности,

применение знаний на практике, контроль и прочие задачи в черчении несут специфическую нагрузку: формирование графических умений учащихся, развитие пространственных представлений и т. п. Процесс решения графической задачи позволяет учащимся осмыслить используемые операции и усвоить структуру графической деятельности, соединить воедино логические и фактические построения. На этой основе был сделан вывод, что только использование учебных графических задач как средства активизации мыслительной деятельности учащихся позволяет уйти от репродуктивной деятельности и дает возможность сформировать у них тот объем знаний и умений, который необходим для успешного овладения основами графической грамоты [3].

Учебники «Черчение» для 9-го класса.

В настоящее время в школьной практике в России используется несколько учебников, которые выбирают учителя для своих учащихся. Одним из них является учебник А. Д. Ботвинникова, В. Н. Виноградова, И. С. Вышнепольского – ранее – для 7–8-х классов, теперь – для 9-х классов.

Некоторое время тому назад издательская группа АСТ (Москва) определила статус этого учебника как «...классический», хорошо известный многим поколениям учащихся, который выдержал 296 изданий. Общий тираж его только на русском языке составил свыше 50 миллионов экземпляров.

В 2006 г. учебник представлялся на экспертную проверку в Российскую академию образования (далее – РАО) и Московский институт открытого образования. Например, в заключение РАО отмечается: «...учебник соответствует требованиям, предъявляемым к структуре и методическому аппарату, возрастным особенностям обучающихся, действующим образовательным стандартам; логически выстроен, имеет четкую структуру, грамотно вводятся основные понятия» и др.

В связи с общей работой по оценке школьных учебников по заданию правительства Российской Федерации учебник «Черчение» прошел государственную экспертизу (научную, педагогическую и общественную) по новым правилам и признан соответствующим федеральному государственному образовательному стандарту (ФГОС). «Он рекомендован научно-методическим советом Министров образования и науки Российской Федерации для общеобразовательных организаций и включен в Федеральный перечень школьных учебников» (приказ Минобрнауки Российской Федерации от 31.03.2014, № 253, приложение 2, п. 2.2.8.1).

Данный учебник впервые был издан в 1969 г. для обеспечения графической подготовки учащихся в связи с введением нового учебного плана средней школы. На школьный предмет «Черчение» в то время в России выделялось 3 часа (как и во всех союзных республиках). Учебник утверждался Коллегией Министерства просвещения СССР.

Подготовке нового учебника предшествовала разработка и обсуждение новой школьной программы. В 1965 г. в Москве была создана Центральная комиссия по определению содержания образования в средней школе, при ней – несколько предметных комиссий по дисциплинам учебного плана, в том числе и по черчению. Председателем этой комиссии был назначен известный в стране ученый-геометр Н. Ф. Четверухин, заместителем – А. Д. Ботвинников, ученым секретарем – В. Н. Виноградов, проходивший тогда одногодичную аспирантскую подготовку в Москве при Академии педагогических наук СССР. Данная комиссия избрала рабочую группу по разработке программы, председателем которой был рекомендован В. Н. Виноградов.

Параллельно с подготовкой программы велась работа по написанию учебника. Рукопись учебника авторского коллектива была представлена в Министерство просвещения. Однако в процессе обсуждения отклонена и Президиуму АПН было предложено подготовить новый авторский коллектив.

В состав авторов учебника были включены: А. Д. Ботвинников (ст. научный сотрудник АПН СССР, доктор педагогических наук), С. И. Дембинский (заведующий кафедрой методики Государственного педагогического института им. В. И. Ленина, профессор), И. С. Вышнепольский (учитель профтехучилища № 30, г. Москва, в последующем заслуженный учитель РСФСР, лауреат Государственной премии СССР). В качестве титульного редактора и одним из авторов был В. Н. Виноградов.

Работа над учебником продолжалась с 1965 по 1969 год. После его утверждения в Министерстве просвещения СССР в 1969 г. он был издан сначала для 7-го класса – в связи с переходным учебным планом школы (авторы – В. Н. Виноградов и И. С. Вышнепольский), затем переиздан в 1970, 1971 и 1972 годах.

Одновременно в 1972 г. было осуществлено издание учебника для 8 класса (авторы – А. Д. Ботвинников и др.) и в 1973 г. – для 7–9-х классов (весь предыдущий коллектив авторов). Все издания выходили под редакцией В. Н. Виноградова (вплоть до 1986 г.). С 1970 г. учебник начал издаваться на национальных языках народов СССР (в Беларуси – с 1969 г.).

После доработки в 1973 г., 1977 г. (цветные иллюстрации), 1981 г. (переутверждение на коллегии Министерства Просвещения СССР, а затем в 1988 и 1992 гг.) учебник переиздавался без изменений в издательстве «Просвещение» (г. Москва). Всего в этом издательстве учебник выходил 32 раза. На национальных языках учебник издавался до 1991–1992 годов (в Беларуси – до 1995 г.)

С 2000 г. учебник ежегодно выходил в издательстве АСТ (г. Москва). С 2014 г. после государственной экспертизы учебник используется одновременно с новой авторской программой, рассчитанной как для одногодичного (9-го класса), так и для двухгодичного обучения черчению, в т. ч. при использовании дисциплины в качестве курса по выбору.

В учебник наряду с теоретическим материалом включены вопросы и задания к графическим и практическим работам, необходимым для закрепления материала. Иллюстрации двухцветные (267 шт.), через них формируется у учащихся ряд графических понятий. Приложения содержат информацию по применению компьютерных технологий при выполнении графических работ. На первый план в учебнике выдвинуты те направления обучения, которые развивают мышления учащихся с опорой на графическую деятельность, связанную с ясным пониманием средств и методов упражнений, принятых в практике.

Структура учебника включает: текст учебного материала – 39%, иллюстрации – 30,7%, задания – 17,6%, вопросы для повторения – 4%, графические и практические работы – 8,7%.

При отборе содержания учебного материала реализовывалась задача объединяющего начала графической подготовки с условиями повышения его научного уровня при овладении учащимися основами проектирования. Это обстоятельство позволяет развивать у учащихся умение оперировать различными способами изображения пространственных форм на заданной плоскости и их преобразованиями.

Идеи, заложенные в учебнике, определили содержание базового компонента графического образования учащихся и его обязательный минимум.

На основе учебника создан учебно-методический комплекс (УМК) по школьной дисциплине, включая и материалы по факультативной подготовке. В разработке элементов комплекса теоретических основ методики, графической подготовки учащихся и студентов кроме преподавателей ВГУ имени П. М. Машерова принимали участие многие ученые и методисты стран СНГ.

С 1987 г. учебник выходит без участия А. Д. Ботвинникова, с 1988 г. – С. И. Дембинского и

с 1999 г. – И. С. Вышнепольского (в связи с их кончиной).

Учебник «Черчение» стал базой для разработки в дальнейшем «Методики обучения черчению», «Карточек-изданий», «Словаря-справочника для учащихся», учебных таблиц; ряда учебных изданий для учителей – «Графические задачи на уроках черчения», «Черчение в средней школе», «Уроки черчения» и других пособий, изданных в Москве, Минске и др. городах.

В Беларуси с 2008 г. используется новый учебник «Черчение» В. Н. Виноградова для 9-х классов – на русском и белорусском языках (переиздан в 2014 г.), а также рабочая тетрадь для учащихся, таблицы для учителя и др. [2].

Развитие и совершенствование приемов графической деятельности учащихся в процессе изучения факультативных курсов. При разработке содержания факультативных курсов акцентировано внимание на идеи завершения единой системы школьного графического образования. Принципиальным в этом плане предложено комплексное решение проблемы межпредметных связей: введение новых понятий через предмет «Черчение», раскрытие приложений графики при решении задач пространственной статики, кинематики, оптики, сближение методов и приемов решения графических и математических, физических, технологических и других задач. Для реализации этой идеи отобран круг систематизированных знаний по изучению смежных дисциплин: геометрография, геометрические построения – математика, топография, картографические проекции – география; разметка, технические измерения – трудовое обучение и т. д. Это дало возможность расширить возможность применения графики в изучении общеобразовательных дисциплин в школе.

Производственно-технологическое направление содержания факультатива через практическое применение графических методов к решению технических задач обеспечило создание предпосылок для включения выпускников школы в производительный труд, возможность показа взаимной обусловленности графики и производства, углубления научных основ предмета.

Факультативные занятия включают три курса: начертательная геометрия, машиностроительное черчение; строительное и топографическое черчение. Элементы начертательной геометрии – один из этих курсов, изданное по нему пособие является первой попыткой дать учащимся средней школы систему основных понятий начертательной геометрии.

Пособие в значительной мере отличается как от известных учебников по начертательной

геометрии для вузов, так и от существующих учебных пособий по проекционному черчению. В издании в простой и доступной для учащихся форме изложены не только основные сведения из начертательной геометрии, но и приведены примеры применения графических методов к решению математических, физических и технических задач, даны основы геометрографии. Все теоретические методы в пособии проиллюстрированы техническими примерами.

Характер построения учебника, его структура и содержание, как показала проверка в школах, позволяет обеспечить последовательность перехода от одного понятия к другому, преемственность формирования приемов решения позиционных и метрических задач в курсе черчения и факультативном курсе; связь с другими школьными дисциплинами, выработку у учащихся навыков самостоятельной работы и творчества. Экспериментальная проверка пособия позволила внести в него некоторые исправления, которые учтены во втором издании.

Факультатив обеспечен сборником задач, содержание которого направлено на развитие у учащихся узловых компонентов творческого и логического мышления, воображения и т. п., на формирования умения осуществлять поиск наиболее рациональных решений способов решения задач.

При отборе задач преследовались цели осуществления тесной связи факультатива с обязательным курсом. Эта связь обеспечивается как определенной технической направленностью рекомендуемых графических работ, так и связью проекции фигур с конкретными геометрическими объектами.

По школьному факультативу опубликован ряд статей и пособий, посвященных организации учебной работы, в том числе, пособие для учителей «Методика факультативных занятий по черчению в школе», содержащее дидактический и методический материал по всем разделам факультатива.

Содержание графической подготовки учащихся в факультативном курсе направлено на углубленное развитие многих компонентов творческой личности человека – социальная активность, ответственность, инициативность, самостоятельность, бережливость, трудолюбие и др. Развитие их обеспечивается не только посредством специальных учебных приемов, но и через включение заданий на улучшение конструкции изделий, совершенствование их технологий, определение экономичности изделий и пр. В пособие включены также задания на развитие интереса к творчеству, устойчивости внимания, на углубление

таких психологических и эмоционально-волевых качеств учащихся, как целеустремленность, самоанализ и др.

Динамика формирования и взаимосвязь приемов графической деятельности у учащихся школы и студентов вузов. Результаты исследования проблем, связанных между школьным и вузовскими курсами черчения, использования в вузах графических знаний, умений и навыков, полученных учащимся в школе; недостатки обучения вузовским графическим дисциплинам в значительной степени раскрыты в различных статьях. Эти вопросы сейчас следует рассматривать в контексте общей задачи подготовки педагогических кадров для школы.

Технология подготовки учителя должна в полной мере отражать требования социально-экономического развития общества, элементы возрождения традиций культуры, просветительства, народной педагогики и пр. В связи с этим нам видится полезной реорганизация подготовки учителя, осуществляемая сейчас на художественно-графических факультетах с учетом новой личностно-деятельной концепции высшего педагогического образования.

Основные трудности в овладении будущими учителями вузовскими графическими дисциплинами порождаются не только и не столько неглубокими знаниями студентов школьного курса, сколько отсутствием у значительной части выпускников школы обобщенных приемов графической деятельности, а также преемственности в формировании и развитии этих приемов в школе и вузе.

Неудовлетворительная связь вузовских и школьных графических курсов обуславливалась несколькими причинами. Среди них – несовершенство учебных программ, отсутствие специальных учебников черчения и начертательной геометрии для художественно-графического факультета; недостатки методики обучения студентов графическим дисциплинам и др.

Исследования показали, что развитие у студентов сформированных ранее приемов графической деятельности и обобщенных способов решения задач в начертательной геометрии может происходить лишь при создании в вузе ряда оптимальных условий обучения, в том числе: наличие программы курса и специального учебника для студентов с учетом специфики факультета; особый подбор заданий; преемственность в рассмотрении материала в школьном учебнике черчения, учебном пособии «Факультатив» и др.

В связи с этим для повышения уровня графической подготовки будущего учителя была предпринята попытка разработки практически одним авторским коллективом программы, учебника, учебного пособия, практикумов, средств организации самостоятельной работы, методических рекомендаций, что составляет содержание УМК по графическим дисциплинам для вузов.

Основные результаты работы научной школы. Результаты разноплановой научной и дидактической деятельности коллектива научной школы содержат комплекс упорядоченных и взаимосвязанных между собой элементов педагогической системы, являющейся структурным, многофункциональным объектом, направленным на создание научных основ методики изучения художественно-графических дисциплин в учреждениях общего среднего и высшего образования.

В результате поиска и определения концепции и содержания графического образования исследованы все узловые вопросы теории и практики учащихся и студентов, средствами графической информации, как обязательного элемента системы образования. В опубликованных работах получили научное освещение основные принципы дидактики обучения, методы приемы и средства развития учащихся в процессе изучения графических дисциплин.

Накопленный исследовательский материал по совершенствованию графической подготовки учащихся и студентов позволили Министерству просвещения СССР провести в Витебске Всесоюзные совещания по методике преподавания черчения в школе, на котором присутствовали представители всех союзных республик СССР.

Учитывая значительный научно-графический опыт работы научной школы Министерство просвещения СССР провело на базе Витебского государственного педагогического института выездное заседание своего Научно-методического совета, а затем повышение квалификации заведующих кафедр начертательной геометрии и черчения педагогических вузов страны.

Позднее были проведены семинары заведующих кафедрами вузов Беларуси, республиканские курсы учителей черчения, семинары методистов и др.

В них участвовали российские ученые – С. А. Фролов, автор широко известных учебников для студентов, лауреат Государственной премии СССР; заслуженный учитель

профессионально-технического образования Российской Федерации И. С. Вышнепольский; профессора Московского педагогического государственного университета С. И. Дембинский и доктор наук Ю. К. Катханова; доктор педагогических наук, профессор, заслуженный работник высшей школы Российской Федерации Н. Г. Преображенская (г. Смоленск); профессор, заслуженный учитель Республики Саха (Якутия) Н. С. Николаев и др.

Опыт работы школы обобщался на Всероссийских совещаниях по художественно-графическим факультетам в Краснодаре и Ленинграде, на Всесоюзном слете учителей СССР и других форумах.

Заключение. В связи с новыми возрастными потребностями в изучении состояния графической подготовки учащихся и студентов существующая научная школа расширила свои исследовательские границы. Ею осуществляется переход к комплексному изучению проблем художественно-графического образования, включая искусство и дизайн. Работа проводится на базе действующей научной школы, и некоторых других кафедр Витебского государственного университета имени П. М. Машерова – Республика Беларусь (руководители – доктор педагогических наук, профессор В. Н. Виноградов и кандидат педагогических наук, доцент Ю. П. Беженарь).

Основные направления научных исследований, проводимых в рамках научной школы «Комплексное изучение проблем художественно-графического образования, искусства и дизайна», связаны и объединяют изобразительное и декоративно-прикладное искусство, дизайн, искусствоведение, педагогику и непосредственно влияют на развитие художественно-графического образования в Республике Беларусь.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беженарь, Ю. П. Состояние графической подготовки учащихся и пути ее совершенствования на современном этапе / Ю. П. Беженарь // Инновационные технологии в инженерной графике. Проблемы и перспективы: материалы Междунар. науч.-практ. конф., Брест, 21–22 марта 2013 г. / УО «Брест. гос. техн. ун-т». – Брест, 2013. – С. 10–13.
2. Виктор Никонович Виноградов: биобиблиографический справочник / сост.: Л. В. Потапова, Л. А. Климов; гл. ред. А. М. Мицкевич. – 2-е изд., доп. и перераб. – Витебск: Изд-во УО «ВГУ им. П. М. Машерова», 2007. – 60 с.
3. Виноградов, В. Н. Педагогические основы графической подготовки учащихся школ и студентов педвузов: дис... д-ра пед. наук / В. Н. Виноградов; БГПУ. – Минск, 1994. – 43 с.
4. Шабека, Л. С. Занимательное графическое моделирование на компьютере / Л. С. Шабека, Ю. П. Беженарь // Техналігічная адукацыя. – 2010. – № 3. – С. 47–52.

Поступила в редакцию 18.10.2017 г.

Преимущества новой системы подготовки учителей музыки в учебных заведениях КНР по специальности «Музыкальное образование»

Лю Цзин

Учреждение образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», Минск

В настоящее время основной целью музыкально-педагогического образования является подготовка квалифицированных педагогов, конкурентоспособных в сфере образования, свободно владеющих своей профессией, способных к эффективной работе на уровне мировых стандартов, готовых к постоянному профессиональному росту, обладающих социальной и профессиональной мобильностью. В статье раскрывается сущность обновлений в концептуальном обосновании, организации содержания музыкально-педагогической подготовки учителя музыки в условиях реформирования в Китае, начиная с первого десятилетия XXI века по программе «Долгосрочная реформа развития образования (2010–2020 гг.)». Указана география распространения и применения новой системы в учебных заведениях Китая.

В статье проведен анализ литературы по проблеме внедрения «новой системы подготовки учителей музыки», а также даны результаты изучения документации в сфере образования в Китае. Методологической основой данной работы явились исследования ученых в области теории и методики музыкального обучения и воспитания в области профессиональной подготовки педагога-музыканта.

Ключевые слова: профессиональная подготовка учителей музыки, содержание музыкально-педагогического обучения, реформирование музыкального образования в Китае.

(Искусство и культура. – 2017. – № 4 (28). – С. 91–96)

Advantages of the New System of Training Music Teachers Majoring in Music Education at Chinese Educational Establishments

Liu Jing

Educational Establishment "Belarusian State Maxim Tank Pedagogical University", Minsk

At present, the main goal of musical and pedagogical education is training qualified teachers who are competitive in the field of education and fluent in their profession, capable of effective work at the level of world standards, ready for permanent professional growth, possessing social and professional mobility. The article reveals the essence of updates in the conceptual justification, organization and content of musical and pedagogical training of the music teacher in the conditions of reforming in China, starting from the first decade of the XXI century under the program "Long-term Reform of the Development of Education (2010–2020)". The geography of distribution and application of the new system in the educational establishments of China is indicated.

The analysis of the literature on the problem of introducing a «new system for the training of music teachers», as well as findings of studying the documents in the education sphere in China, is presented in this article. The methodological basis of this work was the research of scientists in the field of theory and methods of music education and training as well as professional training of a music teacher.

Key words: professional training of music teachers, content of music and pedagogic training, reform of music education in China.

(Art and Cultur. – 2017. – № 4 (28). – P. 91–96)

Для общего и музыкального развития школьников в общеобразовательных учебных заведениях необходимы учителя музыки, обладающие целым комплексом соответствующих качеств личности, профессиональным опытом и музыкальными способностями, умеющие успешно осуществлять преподавательскую работу и организацию культурных мероприятий. На занятиях по музыке в общеобразовательной начальной и средней школе согласно учебному плану и содержанию

учебного курса учителя музыки должны осуществлять многопрофильную деятельность, включая пение, слушание композиций и другие виды художественной деятельности. Вместе с тем вследствие постоянного акцентирования «качественного образования», «эстетического воспитания», «всестороннего развития» и прочих руководящих положений в школе, организация и проведение всех без исключения музыкальных мероприятий, касающихся вопросов, связанных с «культурой

Адрес для корреспонденции: e-mail: music.l@outlook.com. – Лю Цзин

и искусством» (в том числе организация художественных концертов и различных конкурсов), возлагается на учителей музыки.

Однако на сегодняшний день существует разрыв между возрастающими потребностями общества в квалифицированных учителях музыки и содержанием учебных курсов музыкально-педагогических специальностей в вузах, что создает необходимость пересмотра проблемы профессиональной подготовки педагогов в новом формате. На стадии реформирования всей системы профессиональной подготовки педагога-музыканта отмечается готовность к развитию теории и практики по многим позициям, начиная с концепции, для чего необходимы специальные исследования данной проблемы. В ситуации открытости образовательного пространства изучение опыта путей обновления сферы музыкально-педагогической подготовки учителя музыки в разных странах, в том числе Китая, дает возможность сопоставления и сравнения результатов.

Цель данной статьи – представить основные отличия вузовских учебных курсов музыкально-педагогической подготовки в условиях модернизации образования в КНР по новой системе.

Новая концепция для реформирования специальности «Музыкальное образование». На протяжении последних лет в Институте музыкального образования Центральной консерватории Китая пытаются применить абсолютно новую концепцию для реформы специальности «Музыкальное образование». В течение более чем десяти лет для бакалавров и магистрантов дневного отделения в вузовском преподавании используется новая система, в рамках которой организация обучения нацелена на подготовку конкурентоспособных в сфере образования, обладающих социальной и профессиональной мобильностью учителей музыки: «Готовить специалистов, цель которых – реформирование национального музыкального образования, для удовлетворения потребности школьного музыкального образования нового столетия Китая, тем самым сделать вклад во всестороннее повышение образованности граждан» [1]. Также на этой основе были утверждены новые принципы формирования учебных курсов по специальности «Музыкальное образование» в вузах.

Приняв на себя миссию осуществления реформы музыкального образования в учебных заведениях Китая, Институт музыкального образования Центральной консерватории первым ввел в использование три важнейшие передовые системы музыкального образования в мире: З. Кодай (Венгрия), К. Орфа (Германия),

Э. Жак-Далькроза (Швейцария). В процессе постоянного заимствования известных передовых концепций и методов преподавания здесь на протяжении двенадцати лет осуществляется преподавательская практика. Проводятся исследования в области интеграции изучаемого содержания с китайской национальной культурой и обычаями, в результате чего была предложена комплексная, относительновершенная и эффективная концепция и методы преподавания, а именно «новая система музыкального образования в учебных заведениях», или сокращенно «новая система».

При формировании учебного плана и программ для обучения будущих учителей музыки первый этап в рамках новой системы основывается на преподавании пения и дирижирования. Одновременно вводятся ритмика, теория музыки, теория композиции, преподавание инструментальной музыки и прочих учебных курсов для развития всего необходимого комплекса способностей учащихся. На втором этапе акцент переносится на практику преподавания, где требуется закончить практический период ведения занятий и составить отчет по практике.

Основными отличиями учебных курсов и содержания новой системы являются:

1. Относительно традиционной программы учебного курса с отдельным проведением занятий по вокальной музыке, сольфеджио, хорошему пению, которая применяется на данный момент на специальности «Музыкальное образование», в рамках новой системы занятия по сольфеджио, пению в дуэте, хорошему пению, дирижированию хором, вокальным упражнениям объединены в единую серию занятий под названием «Преподавание пения». Во всех видах этих занятий по преподаванию пения акцентируется конечная цель, которая заключается в воспитании хороших певческих навыков у учащихся, изучении правильных приемов пения, причем в процессе пения одновременно улучшается эстетическое восприятие учащихся и их музыкальные способности. Занятия по сольфеджио повышают уровень музыкальной подготовки учащихся, а также на основе эффективных методик преподавания ускоряют прогресс в таких базовых навыках, как чтение нотного текста, восприятие на слух, пение. Во время занятий пением в дуэте или хоре учащиеся исполняют в большом количестве выдающиеся музыкальные произведения китайской и иностранной музыки для улучшения своих навыков слушания, пения и работы в группе среди нескольких голосов. На занятиях по дирижированию хором каждый учащийся может практиковаться и упражняться, принимать участие в репетициях хора, что закладывает хорошую основу для их

будущей работы по организации и репетициям хора во время преподавания в начальной и средней школе.

2. На специальностях музыкального образования вводятся занятия по курсу «Музыка и движение», основной задачей которых является улучшение гибкости и координации движений у учащихся посредством физических упражнений, а также овладение основными движениями и позами, необходимыми для танца. Акцент делается на положение тела в состоянии стоя, особое внимание уделяется упражнениям для головы, плеч, рук, поясницы и бедер, чтобы тем самым улучшить уровень физической и подготовки и степень артистизма. Что касается учащихся, у которых отсутствуют основы обучения танцу, некоторые упражнения во время занятий по курсу «Музыка и движение» представляют для них определенную сложность. Курс «Музыка и движение» в рамках новой системы основан на системе музыкального образования К. Орфа и Э. Жак-Далькроза. Основная часть программы включает исполнение небольших коллективных танцев разных народов мира. В процессе упражнений, связанных с вокалом, координацией и импровизацией движений учащиеся обостряют свои органы чувств. Их тело реагирует на время, пространство, динамику музыки, тем самым у учащихся формируется ощущение музыки, активизируется и воспитывается процесс сенсорного восприятия, умение выражать свои собственные чувства, выявляется степень их воображения и креативности, улучшается понимание музыки. Все эти навыки могут быть применены ими в будущем в различных комплексных мероприятиях по преподаванию музыки в начальной и средней школе. Данный курс занятий не требует от учащихся хореографической подготовки, не предполагает хорошего уровня физического развития для выполнения упражнений и не представляет сложности в плане хореографической техники.

3. Курс занятий по теории композиции в рамках новой системы объединяет в себе гармонию, полифонию и музыкальные формы в сочетании с практикой преподавания. Акцент делается на методическом творчестве, призванном служить целям преподавания, что в будущем может быть применено учащимися в преподавательской практике.

4. На занятиях по методике преподавания музыки в рамках новой системы не только включена теория преподавания, но также в аудиториях моделируются ситуации из преподавательской практики для учащихся 1–9-х классов в сочетании с изучением учебников для школы и материалов для учителя. Упор делается на гармоничном сочетании теории и практики преподавания.

5. В рамках преподавания инструментальной музыки по новой системе от учащихся требуется обязательное владение фортепиано и вторым музыкальным инструментом. При этом целью второго инструмента является не обучение учащегося в качестве исполнителя и не формирование оркестра учебного заведения, а возможность применения этого музыкального инструмента на уроках музыки в начальной и средней школе в будущем. Поэтому в качестве второго инструмента выбирается относительно легкий для овладения и переноски инструмент, например, гитара, продольная флейта и др. Максимально избегают инструментов с высокой входной стоимостью, требующих старательного обучения в течение длительного времени для достижения соответствия базовым профессиональным требованиям. Также избегают использовать обучение на инструментах большого объема, не подходящих для дальнейшего использования на занятиях в начальной и средней школе (виолончель, контрабас, губной органчик и др.).

География распространения новой системы в учебных заведениях Китая. Одновременно с применением новой системы в данном учебном заведении происходит ее постепенное распространение вовне. Начиная с 2008 года, Институт музыкального образования Центральной консерватории создает экспериментальные базы преподавания музыки по новой системе в различных начальных и средних школах и детских садах Пекина. Одновременно, начиная с 2010 года, новая система продвигается в общенациональных масштабах. На сегодняшний день экспериментальные базы преподавания музыки по новой системе были успешно созданы в Синхайской музыкальной консерватории, Сычуаньской музыкальной консерватории, Сычуаньском педагогическом университете, Сианьской музыкальной консерватории, Сямьинском университете, Нанкинском педагогическом университете, подразделении института Нанкинского педагогического университета в Тайчжоу, институте искусств Яньтайского университета и прочих вузах, а также в начальных и средних школах вблизи них, где были достигнуты хорошие результаты по музыкальному воспитанию.

Из этого следует, что формирование учебной программы новой системы обладает важным актуальным значением для подготовки будущих учителей музыки в учебных заведениях. Причем это предположение уже было проверено среди студентов. В своем исследовании Жун Хэн провел опрос о перспективах совершенствования системы профессионального образования музыкантов-педагогов

в подразделении института Нанкинского педагогического университета в Тайчжоу, институте искусств Яньтайского университета. Одним из вопросов был «Как Вы считаете, какие учебные курсы могут быть введены в вузе, способствующие осуществлению педагогической деятельности после его окончания?». В качестве вариантов ответа были перечислены специальные учебные курсы, основанные на программе Института музыкального образования Центральной музыкальной консерватории, такие как «Музыка и движение», «Дирижирование хором», «Преподавательская практика», «Изучение дидактических материалов по музыкальному образованию». Одновременно такой же опрос проводился в Институте музыкального образования Центральной музыкальной консерватории, так как согласно учебному плану подготовки по специальности студенты уже начали проходить преподавательскую практику в начальных и средних школах Пекина, после практики у них появлялось более глубокое понимание того, какие учебные курсы необходимо ввести в обучение [2].

Из результатов опроса следует, что в трех учебных заведениях примерно 90% студентов считают, что необходимо ввести курс «Преподавательская практика», чтобы проинструктировать их, как осуществлять преподавательскую деятельность. Среди них большинство студентов в двух вузах полагают, что еще более важными являются следующие учебные курсы: «Вокальная музыка», «Инструментальная музыка», «Сольфеджио», «Импровизация на фортепиано», «Методика музыкального образования», «Педагогическая психология». Кроме того, среди студентов, которые получают образование по новой системе (студенты подразделения института Нанкинского педагогического университета в Тайчжоу, института искусств Яньтайского университета), еще большее внимание уделяется курсу «Музыка и движение». После практики взгляды студентов Института музыкального образования Центральной музыкальной консерватории относительно введения новых учебных курсов изменились: подавляющее большинство из них выбрали курсы импровизации на фортепиано, хорового пения, дирижирования хором, музыка и движение, методика музыкального образования, педагогическая психология и изучение дидактических материалов. Введение этих курсов позволяет применять знания на практике после окончания учебы в вузе. Они являются важной гарантией получения базовых педагогических навыков, необходимых учителям музыки.

В то же время данные курсы обеспечивают умение и опыт в организации культурных мероприятий в учебных заведениях, конечной целью чего является рост комплексных навыков учащихся, овладение базовыми методами преподавания и комплексное применение их в преподавательской практике.

Новая система реформирует учебную программу специальности «Музыкальное образование» в современном Китае, восполняет некоторые ее пробелы, уделяет внимание сочетанию теории и практики, повышает комплексные навыки учащихся, воспитывает кадры нового типа для преподавания музыки. Исходя из краткосрочной перспективы (4–5 лет) и утилитарных целей, новая система может разрешить противоречие между учебными программами специальности «Музыкальное образование» в китайских вузах и конечными потребностями общества. В долгосрочной же перспективе новая система в большей мере является базовым преобразованием музыкально-педагогического образования, конечной целью которого является воспитание и рост музыкальных качеств нации, музыкальных вкусов и музыкального воспитания, подлинная реализация идеи «чтобы музыка принадлежала каждому человеку в Китае».

Гуманизация образования. С началом XXI века в китайском образовании пропагандируется новаторский дух, все больше внимания уделяется воспитанию осознанных, вдумчивых кадров с высоким уровнем навыков. На сегодняшний день в различных сферах образования в Китае «очеловеченное», «гуманизированное» образование стало популярным термином. Статусу «человека» придается все большее значение, это основная составная часть реализуемого в Китае всестороннего качественного образования. В «Стандартах курсов обучения», опубликованных Министерством образования в 2001 году, упомянуто: уроки музыки должны повернуться лицом ко всему коллективу учащихся, уделять внимание их индивидуальному развитию, «все образовательные мероприятия в рамках уроков музыки должны рассматривать учащегося как основной субъект», «каждый ученик имеет право изучать музыку своим особым методом... выражать личные чувства и знания... чтобы у учащегося были возможности и пространство для развития индивидуальности» [3]. Из установок «Стандартов курсов обучения» не сложно заметить, что уроки музыки в обычных учебных заведениях уделяют должное внимание главенствующему статусу «человека», придают важное значение индивидуальному развитию учащихся.

«Очеловеченное образование», как следует из самого термина, обозначает образование,

основой которого является воспитание человека, его отправная и конечная точка базируются на развитии собственных навыков учащихся.

Очеловеченное образование в сфере музыки в рамках новой системы выдвигает идею ученика как центра «для развития, обучения и перевоспитания человека» [4], целью чего является служение музыки на пользу учащимся. Основная позиция очеловеченного образования заключается в том, что учащиеся путем непосредственного восприятия музыки преобразуют музыку внутри себя в музыкальный опыт, что конкретно проявляется в методе преподавания «слушать и постигать, петь песни в душе». Это воодушевляет учащихся, помогает им набраться музыкальной фантазии, возможностей перцепции, повысить их умение опираться на представления внутреннего слуха, музыкального мышления, позволяет получить первый музыкальный опыт и воспринимать музыку в радостной атмосфере.

Новая система выбрала концепцию очеловеченного образования, чтобы учащиеся полюбили музыку, повысили свой уровень восприятия, однако это совсем не означает, что новая система расслабленно подходит к упражнениям на технику или вовсе пренебрегает ими. В будущем эти учащиеся станут учителями музыки, им необходимо получить специальное музыкальное образование, и потому в процессе образования абсолютно недопустимо уделять внимание только очеловеченному, чувственному образованию, необходимо делать акцент и на базовые знания и технику, ведь прочная теоретическая база и профессиональный уровень техники являются обязательными качествами выдающегося учителя музыки.

Особенности содержания вузовских курсов. Новая система была создана на базе трех крупнейших международных систем музыкального образования (Э. Жака-Далькроза, К. Орфа, З. Кодая). Передовые научные методы преподавания этих трех систем прошли проверку и утверждение в процессе сочетания теории и практики преподавания на протяжении сотни лет. Новая система заимствует их самые передовые методы преподавания и научно применяет их в сочетании с китайской национальной культурой и нравами. Например, «сольфеджио относительных связей (относительная система сольмизации)» в системе музыкального образования З. Кодая помогает учащимся очень быстро развить навыки чтения нот и пения с листа, что особенно эффективно в отношении учащихся, у которых недостаточная база музыкальной подготовки. Следующим звеном является по общему выражению «дух семени» в системе

музыкального образования К. Орфа, согласно которой в процессе преподавания какая-либо точка используется в качестве отправной. На базе этого «духа семени» идет процесс строительства для достижения конечных требований образования, в результате чего учащиеся постепенно набираются опыта. Затем телесная ритмика в системе музыкального образования Э. Жак-Далькроза делает акцент на пробуждении музыкальных инстинктов посредством ритмичных движений, помогает соединить музыку и человеческое тело, благодаря чему учащиеся в процессе практики приобретают опыт и делают выводы.

На сегодняшний день в процессе преподавания большинства специальностей музыкального образования, касающихся как теории музыки, так и исполняемого музыкального репертуара, как правило, в основном используется западная музыка. Однако автор в процессе наблюдения практики обнаружил, что учащиеся на специальности «Музыкальное образование» в обычных вузах не понимают и не знакомы с традиционной европейской музыкой, так как перед экзаменами в течение всего нескольких месяцев у них была «техническая подготовка», у них не было достаточно времени для накопления профессиональных знаний. Вне зависимости от того, в какой форме осуществляется толкование и руководство, их восприятие данной музыки все равно бесстрастное. Если в процессе обучения использовать только западную музыку, то ощущение непонимания учащимися этой музыки легко может вызвать внутреннее отторжение.

Основным учебным материалом для преподавания пения в рамках новой системы являются выдающиеся народные песни Китая и других стран всего мира, что разрешает упомянутый выше конфликт.

Прежде всего, в учебных материалах новой системы особо выделен важный статус народных песен для преподавания пения. «Народные песни являются наилучшим неувядающим примером народного творчества, так как в них проявляется душа и звучание народа» [5]. Народные песни обладают простыми формами и богатой выразительностью, они отражают социальную культуру и народную жизнь различных регионов. На специальностях «Музыкальное образование» в общих вузах, как правило, имеются студенты из разных провинций, в каждой группе есть студенты из разных городов. Вне зависимости от уровня своей подготовки, многие люди могут исполнять народные песни своих родных мест. Общение между выходцами из разных регионов после их поступления в вуз приводит к тому, что они

начинают больше понимать культурные традиции и обычаи различных регионов. В процессе обучения студенты не выражают отстраненности от народных песен, они участвуют в их исполнении с активным интересом.

В равной степени учебные материалы в рамках новой системы включают в себя большое количество народной музыки различных народов мира. Разнообразная музыка помогает решать множество задач в процессе образования: она может стимулировать интерес к учебе, а также использование разнообразной музыки для элементарных технических упражнений не вызовет отрицания у учащихся. Таким образом, у учащихся сохраняется интерес к обучению, они получают большое количество качественного учебного материала и одновременно повышается уровень специальных знаний учащихся, практикуются их базовые навыки и умения.

Обобщая все вышесказанное, благодаря передовым концепциям образования, научно обоснованным и эффективным методам преподавания, легко воспринимаемым учащимися материалам, новая система может ускорить прогресс учащихся в конкретном процессе обучения. Разумная учебная программа способствует становлению учащихся после окончания учебы в качестве учителей музыки, помогает им развешивать всестороннюю деятельность по преподаванию музыки и организации различных концертных выступлений и мероприятий. После окончания учебы в вузе, вне всякого сомнения, такие студенты становятся мощной стабильной силой для развития общего музыкального образования в китайских учебных заведениях.

Заключение. В ходе проведения исследования было выявлено, что основными отличиями вузовских учебных планов и курсов по новой системе преподавания на специальности «Музыкальное образование» в Китае являются:

- гуманистическая направленность на реализацию воспитательных целей в стране в целом, а также подготовки специалистов на основе концепции «очеловеченного образования»;
- центральным звеном содержания профессиональной подготовки в учебных планах выступает модуль «Преподавание пения», объединивший в единую серию занятия: вокальные упражнения, сольфеджио, пение в дуэте, хоровое пение, дирижирование хором;
- теоретические дисциплины «Гармония», «Полифония» и «Музыкальные формы» в сочетании с практикой преподавания, объединенные в единый модуль «Теория композиции» направлены на поиск путей обучения музыке;

– инструментальная подготовка предполагает освоение учащимися двух музыкальных инструментов, при этом требуется обязательное владение фортепиано;

– для развития артистизма и формирования профессионального имиджа вводятся занятия по курсу «Музыка и движение», основной задачей которых является улучшение гибкости и координации движений у учащихся посредством физических упражнений, а также овладение основными движениями и позами, необходимыми для танца;

– в содержание вузовских курсов введены три важнейшие передовые системы музыкального образования в мире: З. Кодаи (Венгрия), К. Орфа (Германия), Э. Жак-Далькроза (Швейцария);

– изучение учебников по музыке для школы с первого по девятый класс и материалов для учителя, а также практическое решение педагогических ситуаций лежат в основе методики преподавания музыки.

Совокупность выявленных и представленных особенностей в области содержания и организации специальной подготовки будущего учителя музыки в Китае, анализ преимуществ учебного плана нового формата, позволяют сделать вывод о качественных изменениях в музыкально-педагогической подготовке студентов в целом в условиях модернизации по новой системе. Результаты данного исследования можно использовать в период разработки образовательных стандартов, учебных планов и программ для подготовки учителя музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гао, Цзяньцзинь. Истоки и направления развития новой системы музыкального образования в учебных заведениях: «Эксперимент в рамках реформы национальной системы образования – Группы подготовки по новой системе музыкального образования (учебные материалы для внутреннего пользования)» – Акцент на небольшие учебные группы / Цзяньцзинь Гао; Материалы для внутреннего пользования Института музыкального образования Центральной консерватории. – Пекин, 2013. – № 01. – С. 198.
2. Жун, Хэн. О необходимости введения новой учебной системы для высших учебных заведений начальных и средних городов: магистерская диссертация / Хэн Жун. – Пекин: Центральная консерватория музыки, 2013. – 35 с.
3. Стандарты музыкальных дисциплин обязательного образования очной формы обучения (экспериментальный черновик). – Пекин: М-во образования КНР: Пекин. пед. ун-т, 2001. – 30 с.
4. Гао, Цзяньцзинь. Истоки и направления развития новой системы музыкального образования в учебных заведениях – выводы о учебной программе подготовки / Цзяньцзинь Гао. – Пекин, 2011. – 10 с. – (Препринт / Центральная музыкальная консерватория КНР).
5. Ляо, Найсюн. О музыкальном образовании / Найсюн Ляо. – Пекин: Центральная музыкальная консерватория КНР, 2010. – С. 545.

Поступила в редакцию 04.07.2017 г.

Влияние дисциплины «Академическая живопись» на развитие цветовых решений при создании графических проектов студентами

Пархоменко К. А.

Луганская государственная Академия культуры и искусств
им. М. Матусовского, Луганск

В статье раскрыт объект исследования – живопись как одна из основополагающих дисциплин, способная развить художественно-эстетический вкус и художественно-пространственное мышление. Определен ряд качеств, которые формируются при занятии живописью.

Отмечена важность не только цвета освещения, но и его мощность излучения в акварельной технике.

Рассмотрены методические обоснования художников-педагогов и психологов по развитию творческих способностей, теории и методики профессионального художественного образования. Выявлена необходимость изучения академической живописи студентами специальности «Компьютерная графика» и оценена ее значимость. Раскрыты важные качества студента, которые проявляются после обучения «Академической живописью».

Результат исследования дает возможность обнаружить влияние и основополагающий фактор развития видения и овладения цветом студентами художественно-компьютерной графики с помощью занятий живописью и способность перенести знания о цвете в создание графических проектов.

Ключевые слова: живопись, акварель, развитие, цвет, компьютерная графика, фирменный стиль.

(Искусство и культура. – 2017. – № 4 (28). – С. 97–100)

Impact of the Discipline of Academic Painting on the Development of Colors in Students' Graphic Projects

Parkhomenko K. O.

Lugansk State M. Matusovsky Academy of Culture and Arts, Lugansk

In the introduction the object of study is disclosed, it is painting as one of the fundamental disciplines, able to develop artistic and aesthetic taste, artistic and spatial thinking. A number of qualities that are shaped during the painting lesson are identified.

The importance of not only the color of the light but also its output power in watercolor technique is considered.

In the main part the methodological study by artists, teachers and psychologists to develop creative skills, theory and methods of professional art education is reviewed. The necessity in studying academic painting by Computer Graphics students is revealed and its significance is appreciated. Important factors and qualities of students, which manifest themselves after learning Academic Painting, are revealed.

The result of the study makes it possible to detect the impact and the underlying factor in the development of the vision and color mastery by Computer Graphics students in painting classes as the ability to transfer knowledge of color onto the creation of graphic projects.

Key words: painting, watercolor, development, color, computer graphics, corporate style.

(Art and Cultur. – 2017. – № 4 (28). – P. 97–100)

Становление профессионального индивида в современном образовании проявляется в развитии творческого потенциала. Проблема становления профессиональной подготовки и развитие творческих способностей становится наиболее актуальной в современной образовательной сфере.

Как отмечает художник Э. Делакруа: «Воображение необходимо и тогда художнику, когда перед ним воочию находится его натура – в зависимости от этого (есть или нет воображения) результат будет разный, и только тот, кто довообразит и все в целом заставит переливаться, только тот и осилит

Адрес для корреспонденции: e-mail: k84_kosta@mail.ru – К. А. Пархоменко

предстоящую ему живописную задачу, восхитит красотой, окружающей нас всюду. Ибо нет атома материи, в которой не содержалось бы поэзии» [1]. При этом К. С. Петров-Водкин считает, что «цвета есть раздражающие и успокаивающие, кричащие, спорящие друг с другом и живущие ласково один возле другого. В их борьбе или согласии и есть воздействие цвета на человека через чувство зрения» (книга).

Художник К. С. Петров-Водкин говорит: «Цвет и форма неразрывно связаны между собой как дополняющие и определяющие друг друга, то есть изменение формы меняет цвет, за переменной цвета следует перемена формы» [2, с. 145].

В образном мышлении представлены и функционируют в сложном единстве различные психические процессы: восприятие, память, представление, воображение. Создание образа уже на уровне чувственного восприятия осуществляется в процессе активной преобразующей деятельности субъекта, в который вовлечены различные психические процессы [3].

Изучением развития способностей деятельности занимался автор теории системогенеза и теории способностей В. Д. Шадриков, психолог Л. С. Выготский. Разработкой методики, теории и техники живописи занимались Г. В. Беда, И. Иттен, Н. Н. Волков, М. В. Алпатов, В. А. Серов, П. П. Чистяков. О теории и методике профессионального художественного образования говорили В. С. Кузин, Н. Н. Ростовцев, Е. В. Шорохов.

Г. В. Беда отмечает, чтобы «овладеть профессиональным мастерством, необходимо изучить теоретические вопросы изобразительной грамоты: основы линейной и воздушной перспективы; закономерности светотени и метод работы цветовыми отношениями; правила передачи на изобразительной плоскости объема, материала и пространства; особенности создания гармоничного цветового строя этюда или картины» [4, с. 6].

Проанализировав ряд работ можно сказать, что важными процессами освоения колористического процесса являются образное мышление, понимание и восприятие цвета, развитие памяти, эмоциональное отношение к цвету, ощущение красоты цветовых отношений, выражение идеи с помощью цвета.

В. В. Визер утверждает, что раскрытие образов должно основываться на глубоком осмыслении и правдивом, грамотном изображении живописных форм, так как от этого зависит красота, глубина и выразительность художественного образа, его эмоциональное воздействие на зрителя [5, с. 6].

Можно согласиться с высказыванием В. В. Визера, так как создание любого произведения должно основываться на первоначальном осмыслении, затем вкладывании своих чувств и своего отношения к изображаемому. Конечно же освоив ряд художественных законов передать правдиво и жизнеутверждающе изображаемую форму.

При обучении живописи важным моментом в методике для П. П. Чистякова являлась необходимость нахождения цветовых и тональных отношений натуры. Необходимо осознать не просто статичную окраску предмета, а увидеть и передать цвет по форме и в пространстве, т. е. передать цветовую динамику. Необходимость возникает не только в постоянном сравнении цвета с натурой, а и применении своего отношения к нему.

Теоретик нового искусства, педагог и художник И. Иттен считает, что «формирование художника должно исходить из его субъективной предрасположенности к определенной цветовой гамме и формам [6].

При этом вопрос влияния дисциплины «Академическая живопись» на развитие цветовых решений при создании графических проектов студентами специальности «Компьютерная графика» рассмотрен не в полном объеме.

Целью статьи является формирование понимания цветовых законов студентами специальности «Компьютерная графика» и создании графических проектов на занятиях по дисциплине «Академическая живопись».

В каждом вузе, который занимается профессиональной подготовкой студентов художественного направления, существует ряд предметов, полноценно влияющих на художественный вкус и художественное мышление. Одной из основополагающих дисциплин является живопись.

Академическая живопись способствует развитию у студентов специальности «Компьютерная графика» необходимых качеств, которые влияют на мышление, мировосприятие, развитие колористических навыков и создание гармонически уравновешенной художественной плоскости и формирует чувство лаконичности, композиционного единства, пространственности, развивает стилистику.

Учебный процесс начинается с более легких заданий и постепенно усложняется, преследуя логическую цепочку. На старших курсах будущие мастера компьютерной графики должны придерживаться логического построения формы, видеть и передавать ее в пространстве, знать и понимать конструкцию

изображаемого, уметь объединять элементы между собой.

Задача учебного процесса сводится к одному – мыслить формой в пространстве, создавать, а не копировать видимые контуры и «живые» формы, логически сопоставлять их, находить взаимодействие между ними и применение в жизненной среде.

Конечно же следует отметить, что кроме живописи на развитие профессиональных качеств взаимосвязано влияют такие дисциплины, как рисунок, пластическая анатомия, основы композиции, цветоведение. Весь комплекс дисциплин воспитывает и формирует у студентов специальности «Компьютерная графика» важное качество – пространственное мышление и целостность видения. Необходимым при становлении профессионализма является систематичность в работе.

При работе над живописью следует подчеркнуть, что важное значение играет и цвет освещения, и его мощность излучения. Свет придает материализацию предмету, а не только раскрывает с помощью цвета поверхностную окраску объекта. Можно отметить три шкалы насыщенности света: наиболее насыщенный свет, средняя сила света, свет в тени. Проанализировав эти три насыщенности света, становится очевидным, что при свете средней силы локальный цвет объекта или субъекта приобретает четкость и строгость, при изменении света к более интенсивному диапазону цвет изображения начинает высветляться, а в теневой части затемняется. Следует понимать, что тень на предмете излучает свет.

Пластического впечатления можно добиться благодаря модуляциям холодных и теплых тонов, которые способствуют растворению локальных цветов. В этом случае места, решенные в светотеневых отношениях, занимают равными им по светлоте холодными или теплыми вариациями локальных цветов. При этом контраст света и тени в значительной мере смягчается, вызывая ощущение повышенной живописности [7].

На занятиях студентов специальности «Компьютерная графика» большое внимание уделяется живописи акварелью. Создание компьютерно-графического проекта тесно взаимосвязано со строгостью, лаконичностью, четкостью и читабельностью. Эти все качества приобретаются с помощью акварельной живописи. Акварельная техника считается сложной, но присутствует ряд эффективных качеств при работе с ней: сложность фактуры, передача динамичных качеств, использование светоносности поверхности бумаги. Всё

это заставляет создателя проекта вести его расчетливо и заранее прогнозировать все тонкости.

Акварель дает возможность студенту максимально в короткие сроки выполнить эскиз к проекту.

Важной задачей при работе в акварельной технике является цветовой строй, который будем рассматривать как способность передачи цветовых отношений и закономерностей, создание колорита и овладение цветовой гармонией с помощью цветовых сочетаний, передача воздушной среды.

Работа с акварельной техникой плавно подводит студентов специальности «Компьютерная графика» непосредственно к их профессиональным инструментам – освоению и применению цветовых палитр в компьютерных программах.

Обучающимся ставится глобальная задача: при помощи минимального количества средств передать форму. Также при обучении важную роль отводят графически-детализированным элементам в постановках, которые помогут в дальнейшем при создании проектов.

Студентам компьютерной графики необходимо осознать ценность изучения дисциплины «Академическая живопись» и найти взаимосвязь и влияние живописи при работе над графическими проектами. Занятия живописью развивают и самосознание, креативность, коммуникативность, интеллект.

Проанализировав ситуацию на практических занятиях по живописи, можно сказать о ряде проблем, с которыми сталкиваются студенты. Среди них можно отметить: сложность пластического композиционного строения, смешивания цветов, овладение тоном, плановым решением, организацией колорита.

Студент специальности «Компьютерная графика» на занятиях по живописи развивает наблюдательность, способность анализа и систематизирования увиденного. Художник начинает взаимодействовать со средой, постоянно окружающей его, ориентируется на потребности социокультурных масс. Обретается способность поиска сочетания трудносочетаемых цветов и необходимость приобщения их к гармонии, выражение с помощью цвета основной идеи, эмоционально-образного строя в компьютерном проекте.

Одним из заданий в учебном процессе является создание фирменного стиля. При этом важным фактором выступает выбор фирменного цвета. На занятиях по живописи студенты специальности «Компьютерная графика» постоянно сталкиваются с поиском и

определением наиболее сочетаемых цветов и поиском их равновесия, также изучают влияние цвета на человека.

Вернемся к фирменному цвету, играющему глобальную роль, так как каждый цвет и их сочетания способны раскрывать определенные задачи и по-разному воздействует на психологию человека. Один и тот же товар может быть востребован или нет. Цвет вызывает определенные ассоциации и влияет на подсознание.

Нередко товар может быть изменен лишь по цвету, и от этого может зависеть уровень продаж данной продукции или предрасположенность к той или иной продукции. Конечно же, при создании фирменного стиля следует опираться на возрастную категорию, пол, направление производства или услуг. Таким образом, цвет сможет побудить человека к конкретным действиям.

Изучать цвет, законы сочетания и воздействия необходимо постоянно. На каждого воспринимающего цвет может играть по-разному. На индивида и на группу он способен воздействовать и раскрываться в разных интерпретациях. В разных странах, где сложился определенный ряд канонов, будет использоваться свой ряд цветовых сочетаний.

Таким образом, цвет задевает первоначально эмоциональную реакцию зрителя, зачастую после этой реакции следует осознание.

Контраст насыщения вызывает следующие ощущения в восприятии цвета: яркие цвета будут выступать вперед по сравнению с одинаково светлыми, но притупленными цветами. Как только к этому контрасту прибавляется контраст светлого и темного или холодного и теплого, впечатление глубины снова изменяется. Контраст распространения или контраст размеров цветовых плоскостей играет большую роль в создании впечатления глубины [6].

Целенаправленный процесс занятий живописи при подготовке студентов специальности «Компьютерная графика» сводится к формированию качеств, благодаря которым студент способен осуществить проект с эстетически-гармонических позиций социокультурного потребления. На занятиях живописи наиболее важным является освоение цветовой гармонии, цветового пятна, овладение линией,

акцентированием. Студентам необходимо научиться передавать завершенность поверхности. Как в живописи, так и в дизайн-проекте завершенностью поверхности можно считать целостность изобразительной плоскости.

На данном этапе, благодаря техническому прогрессу, большую роль в жизни общества занимают компьютерные технологии. Компьютерные технологии подвели проектировщиков к новым мировым системам дизайн-мироощущения. Художник компьютерной графики, создавая проекты, должен ощущать органичность их в среде.

Заключение. Проанализировав влияние живописи на становление профессиональных качеств художника специальности «Компьютерная графика», можно заметить, что она формирует образное мышление, закладывает чувства единства и гармонии, помогает воспринимать цвет и передавать колорит, создавать форму и раскрывать главную идею.

Систематические занятия по дисциплине «Академическая живопись» дают возможность студенту сопоставлять, соизмерять цвета и цветовые отношения, находить наиболее эмоциональный строй цветовой цепочки, учиться комбинировать и работать с контрастными цветовыми отношениями, добиваться целостности изображения и эмоциональной насыщенности. Все эти навыки облегчают решение задач при создании графических проектов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Живописная грамота. Основы пейзажа. Визер В. В. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://artageless.com/picturesque-diploma-basics-landscape-wieser-811>. – Дата доступа: 12.02.2017.
2. Аксенов, Ю. Г. Цвет и линия / Ю. Г. Аксенов, М. М. Левинова. – М.: Совет. художник, 1976. – 300 с.
3. Якиманская, И. С. Возрастные и индивидуальные особенности образного мышления учащихся / И. С. Якиманская. – М.: Педагогика, 1989. – 221 с.
4. Беда, Г. В. Основы изобразительной грамоты / Г. В. Беда. – М.: Просвещение, 1989. – 191 с.
5. Визер, В. В. Живописная грамота. Основы искусства изображения / В. В. Визер. – СПб.: Питер, 2006. – 192 с.
6. Иоханес Иттен. Искусство цвета. Субъективное отношение к цвету / Иттен Иоханес [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.libros.am/book/read/id/107282/slug/iskusstvo-cveta#TOC_idp235616. – Дата доступа: 18.02.2017.
7. Искусство цвета [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://colorscheme.ru/art-of-color/abstract.html>. – Дата доступа: 18.02.2017.

Поступила в редакцию 13.03.2017 г.

Методы и приемы развития образного мышления младших школьников в условиях хоровых занятий

Гажевская-Пешак Т. С.

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

Статья раскрывает основные педагогические методы и приемы развития образного мышления младших школьников в условиях хоровых занятий. Вокально-хоровая деятельность основывалась на глубоком познании законов музыкального искусства, на осмыслении важнейших средств выразительности, воплощающих художественно-образное содержание музыкальных произведений.

Музыкальная деятельность младших школьников включала творческие задания, основанные на образно-пластических, линейно-цветовых ассоциативных представлениях, театрально-игровой деятельности, пантомиме, импровизациях вокальных, словесных, смешанных, сочинении попевок, тем, песен, мотивов на основе заданных стихотворных текстов и ритмов. Основная цель вокально-хоровых занятий – грамотное восприятие музыкальных произведений, осознание закономерности связей музыкальных элементов, дифференцированное различие отдельных деталей музыкальной ткани, обобщение целостности музыкального построения, завершенности музыкальной мысли.

На хоровых занятиях большое внимание уделялось формированию естественного звучания голоса начинающих певцов, развитию их звуковысотного, динамического и тембрового слуха, культуры речи, предусматривалось обогащение их активного словаря и эмоционального воображения.

Ключевые слова: образное мышление, восприятие, воображение, инсценировка, импровизация, иллюстрирование.

(Искусство и культура. – 2017. – № 4 (28). – С. 101–105)

Methods and Techniques of Developing Primary Schoolchildren's Creative Thinking in the Conditions of Choral Activities

Gazhevskaya-Peshak T. S.

Educational Establishemnt Belarusian State University of Culture and Arts, Minsk

The article reveals the main pedagogical methods and techniques for developing creative thinking of primary schoolchildren in the conditions of choral activities. Vocal-choral activity based on a deep knowledge of the laws of musical art, on internal laws of musical creativity, on understanding the most important means of expression, which embody the artistic and imaginative content of musical works.

Musical activity of primary schoolchildren consisted of creative tasks based on figurative and plastic, linear and color associative ideas, theatrical and acting activities, pantomime, on vocal, verbal and mixed improvisations, on composition of the melodic turns, themes, songs, tunes based on specific poetic texts and rhythms. The main purpose of vocal and choral training is proper perception of musical works, the awareness of patterns of relationships of musical elements, differential difference between the individual parts of the music, generalization of the unity of a musical scheme, completeness of a musical idea.

In choir class much attention was paid to shaping the natural ring of the voices of novice singers, to developing their pitch, dynamic and timbre hearing, culture of speech, it was envisaged to enrich their active vocabulary and emotional imagination.

Key words: creative thinking, perception, imagination, dramatization, improvisation, illustration.

(Art and Cultur. – 2017. – № 4 (28). – P. 101–105)

Одним из приоритетных направлений музыкальной педагогики является развитие образного мышления у детей младшего школьного возраста. Для обучения детей и для профессиональной деятельности музыкантов – исполнителей, теоретиков, композиторов, педагогов значение развития образного мышления неоднократно

подчеркивалось в научно-методической литературе. В последние годы были опубликованы книги и учебные пособия по музыкальной психологии, затрагивающие отдельные стороны музыкального мышления (В. Н. Петрушин, А. В. Ражников, Г. С. Тарасов, Г. М. Цыпин). Неоспоримую ценность представляют работы, выполненные на стыке наук – музыкальной

Адрес для корреспонденции: e-mail: gazevskaya@tut.by – Т. С. Гажевская-Пешак

психологии и музыкознания – работы В. В. Медушевского, Е. В. Назайкинского, М. С. Старчеуса. Музыкальная педагогика также накопила богатый материал, связанный с проблемой развития образного мышления личности – это пособия и труды Т. А. Барышевой, В. К. Белобородовой, Л. В. Горюновой, А. А. Пиличаускаса.

Проанализировав работы известных философов, психологов и педагогов можно сделать вывод, что образное мышление – это вид мыслительного процесса, в котором используются образы, извлекаемые непосредственно из памяти или созданные в воображении человека. Образное мышление отражает существенные свойства объектов (процессов, явлений) и их структурную взаимосвязь. Музыкальное мышление представляет собой выраженный в интонируемых звуковых образах процесс моделирования отношений личности к действительности. Оно возникает как результат активного, эстетически окрашенного взаимодействия со звуковой реальностью. Эстетически окрашенным может быть отношение к окружающему миру – природе, быту, однако для формирования музыкального мышления первостепенную роль играет музыкальное искусство, несущее в себе эстетическую организацию.

Цель статьи – проанализировать роль образного мышления в младшем школьном возрасте, а также рассмотреть факторы, влияющие на его формирование на хоровых занятиях.

Особенности формирования образного мышления в младшем школьном возрасте. Младший школьный возраст наиболее благоприятен для развития их образного мышления средствами музыки, так как именно в этот период закладывается базовая культура человека, фундамент всех видов мышления. Благодаря развитию образного мышления учащихся, ознакомлению их с образным миром музыкального искусства, происходит расширение и обогащение личного опыта каждого ребенка, развитие его образной памяти, накопление эмоциональных реакций, связанных с проживанием музыки. В процессе восприятия музыки осуществляется переход от освоения мира через личный опыт к восприятию чужого опыта, к осознанию богатства мировой музыкальной культуры.

Формирование образного мышления в младшем школьном возрасте предполагает повышение уровня музыкального восприятия, повышения качества слушания музыки, расширение музыкального опыта, более тонкого, дифференцированного вслушивания в музыку, что выражается в практической реализации творческого замысла, способах

творческих проявлений. Развитие образного музыкального мышления мы рассматриваем как реальную психическую деятельность, с помощью которой личность приобщается к высотам музыкального искусства, постигает смысл заключенных в нем духовных ценностей.

Методы и приемы развития образного мышления младших школьников в условиях хоровых занятий. Базой нашего исследования является хоровой коллектив «Искорка» школы № 119 города Минска. Формирование образного мышления младших школьников осуществлялось нами посредством реализации системы творческих заданий. Система заданий проецировалась в двух плоскостях и характеризовалась одновременным обращением к личному опыту ребенка и к произведениям искусства, в которых запечатлены знакомые детям образы и явления. Эти творческие задания реализовались в процессе совместного творчества педагога-хормейстера и исполнителей – учащихся младших классов, через решение проблемных ситуаций, направленных на раскрытие образного содержания музыки. Систематическое включение творческих заданий на уроках по хоровому классу способствовали формированию у детей ассоциативного мышления, осмыслению художественной целостности музыкального произведения. Творческие задания выполнялись в определенной последовательности, что обеспечивало постепенное освоение образного содержания музыки.

Поскольку для учащихся младших классов характерно большей частью наглядно-образное мышление, мы считали целесообразным использование на каждом занятии наглядных средств. Любое распевание, попевка и, конечно же, музыкальное произведение воспринимались нами как художественное явление.

В процессе хоровых занятий мы применяли различные упражнения, направленные на развитие дыхания, артикуляции, звукообразования и т. д. у детей младшего школьного возраста. Для работы над дыханием нами использовались определенные *упражнения-игры* из дыхательной гимнастики А. Стрельниковой [1], например, упражнение «Блюдце с горячим чаем»: дети превращали в блюдце ладошки и после вдоха через нос старались остудить чай, не разлив его – это означало, что выдох должен быть экономным. Упражнение «Пушинки», направленное на активный вдох и легкий выдох, имитировало сдувание с рук пушинок. Упражнение-игра «Смешинки» была построена на пропевании мажорного трезвучия на слоги. «Маленькие часики» – игра имитировала ход часов: вдох

через нос, выдох со словами «тики-таки» на счет четыре раза.

В работе над артикуляцией мы использовали *речевые скороговорки* на звуках примарной зоны: «Колпак на колпаке, под колпаком колпак», «На меду медовик, а мне не до медовика», «Водовоз вез воду из-под водопровода» и др. Скороговорки являются эффективным средством не только для совершенствования проговаривания согласных, но и средством, с помощью которого можно успешно совершенствовать работу артикуляционного аппарата, координацию движений языка, губ, нижней челюсти.

Данная подготовительная работа по «разогреву» голосового аппарата плавно переходила в вокальную работу над хоровым циклом «Разноцветный мир» на музыку А. Даньшовой, который включал пять номеров – «Сороконожки» (сл. В. Орлова), «Азбука» (сл. Ю. Тувима), «Выйшаў бусел пагуляць» (сл. М. Танка), «Песенка слоненка о самом себе» (сл. А. Зарубина), «Про сома» (сл. Б. Заходера), а также музыкальным спектаклем «Тайны грибного леса» на слова и музыку Анны Козловой, который включал три сценических номера «Маслята и опята», «Лисички», «Боровик» [2]. Каждый номер представлял собой своеобразную театральную композицию. Задача педагога-хормейстера и исполнителей состояла в том, чтобы нарисовать художественный образ, используя моделирование элементов музыкального языка – звуковысотные и ритмические отношения, разнообразную динамику, темп, фразировку, фактуру, форму.

Освоение хоровой партитуры мы начинали с *речевого интонирования*, включающего выразительное произнесение музыкального текста произведения, приближающегося к музыкальному интонированию, сравнению поэтической и музыкальной интонации. Содержание и характер представленных музыкальных номеров требовали блестящего произнесения синкопированного ритма, штрихов, акцентов, использования всех элементов музыкальной живописности, которые содействовали театрализации представленных музыкальных образов.

При изучении музыкальных сценических номеров хорового цикла «Разноцветный мир» на музыку А. Даньшовой и музыкального спектакля «Тайны грибного леса» на слова и музыку Анны Козловой детям предлагалось творческое задание – передать образы музыкальных произведений через *инсценировку*. Исходя из названия произведения, его характера и смысла дети пародировали представленные музыкальные образы, выражали

свои чувства через мимику и пантомиму. Поощрялись нестандартные подходы детей к решению конкретных художественных замыслов. В работе над музыкальным спектаклем мы использовали *пластическое интонирование*, в процессе которой детям предлагалось выразительно, оригинально передать музыкальный образ, дирижируя фрагмент музыкального сочинения. Дирижер побуждал исполнителей петь в соответствии с его жестами. В процессе музыкальной игры ребенок-дирижер не должен был давать никаких словесных указаний – к творческому исполнению детей подталкивали только его жесты и мимика.

Для развития образного мышления младших школьников мы использовали для *музыкального восприятия* произведения программной музыки, а именно цикл белорусского композитора Алины Безенсон «Песни сказочного леса» на слова Ивана Бурсова, состоящего из семи контрастных шуточных номеров: «Аист горло простудил», «Домик зайца», «Воробей и скворечник», «Трусливый жучок», «Муха-модница», «Червячок-дождевичок», «Веселый петух» [3]. Музыкальные номера вызывали в памяти ребенка определенный, соответствующий названию, образ. В этом смысле восприятие самой музыки опиралось на подготовленную эмоциональную почву детей.

Ребятам предлагалось придумать комментарий, рассказ, о чем повествует музыка. Способность к связыванию отдельных разрозненных музыкальных впечатлений в целостную картину музыкального искусства мы рассматривали с точки зрения развитости музыкально-интонационного словаря учащихся. Действительно, если у ребенка нет «слов» («фрагментов музыки») в его интонационном словаре, то ему тяжело следить за появлением в произведении новых интонаций, сравнивать и т. д. Поэтому накоплению интонационного словаря младших школьников уделялось время на каждом занятии. Так, перед очередным прослушиванием или изучением конкретного музыкального сочинения мы давали учащимся опору в ясном и доступном слове, взятом из поэтического или художественного текста, в котором заложен определенный образ, схожий с образом музыкального произведения. Благодаря такой основе, мышление ребенка получало своего рода стимул к действию.

При восприятии хорового цикла «Пейзажныя замалёўкі» на музыку Е. В. Атрашкевич, сл. Т. Мушинской, состоящего из пяти ярких миниатюр: «Клён», «Жнівень», «Апенькі», «Цыкорыя», «Завіруха», а также хоровой сюиты «Птичье радио» на музыку

Н. Устиновой, сл. Ю. Тувима, состоящей из четырех музыкальных номеров: «Птичье радио», «Азбука», «Речка», «Овощи» [2], для усиления воздействия на сознание детей, для активизации их воображения и мышления нами использовалось *цветовое воздействие*. Творческая фантазия младших школьников стимулировалась визуальным рядом с помощью слайдов, видео, слайдов шоу из фотографий, картинок из журналов с иллюстрациями картин природы, народного быта, времен года. В процессе восприятия музыкальных произведений внимание детей было направлено на осознание закономерности связей музыкальных элементов, дифференцирование различных отдельных деталей музыкальной ткани, обобщение целостности музыкального построения, завершенности музыкальной мысли.

После прослушивания хорового цикла «Пейзажные замалёўкі» на музыку Е. В. Атрашкевич и хоровой сюиты «Птичье радио» на музыку Н. Устиновой младшим школьникам было предложено творческое задание – иллюстрировать художественные образы музыкальных произведений. Учащиеся выбирали подходящие по цвету карандаши, соответствующие настроению музыки. Детям также было предложено задание нарисовать линии, которые передавали характер произведения, например, спокойную, медленную, нежную музыку дети изображали плавной, волнообразной линией; строгую и решительную – изогнутыми линиями, острыми углами; легкую, отрывистую – прерывистыми штрихами. Эти задания призваны были связать воедино зрительное и слуховое образное мышление, развивающее фантазию, воображение и художественное восприятие личности.

Для развития образного мышления детей младшего школьного возраста нами использовались также музыкальные сказки. Сказка для ребенка – это не просто вымысел, фантазия, это особая реальность. Форма изображения этих явлений особая, сказочная, доступная пониманию ребенка, а высота проявлений, нравственный смысл остаются подлинными, «взрослыми». Одним из таких художественных произведений была выбрана белорусская народная сказка «Зайкава хатка». После прослушивания музыкальной аудио-сказки нами были предложены следующие вопросы: «О чем эта сказка?»; «Сколько героев в музыкальном произведении?»; «Назовите главного героя сказки?»; «Какой музыкальный инструмент озвучивает зайчика?»; «Почему не стоит лениться?»; «Какой музыкальный инструмент озвучивает петуха?»; «Какой герой из сказки вам больше

нравится?»; «Если бы вы ставили сказку, то во что были бы одеты ваши герои?» и т. д.

В дальнейшем все дети были разделены на героев, режиссеров, зрителей, костюмеров. У каждого ребенка было задание. Герои танцевали под музыку, при помощи пантомимы изображая сказочных персонажей (зайчика, лису, волка, медведя, петуха), режиссеры придумывали движения главным героям, зрители оценивали спектакль, костюмеры рисовали соответствующие данной роли костюмы.

Формированию образного мышления младших школьников способствовали также импровизации. На хоровых занятиях мы использовали вокальную, словесную, пластическую и смешанную импровизации. Преимущество отдавалось, конечно же, вокальной. Освоение учащимися навыков импровизации предполагало поэтапную последовательную постановку учебно-творческих задач с постепенным их усложнением и, соответственно, расширением способов их решения.

Простейшим видом импровизации являлась свободная импровизация, основанная на звукоподражании. Подобная творческая деятельность не связана с решением ритмических и мелодических задач. Цель свободной импровизации – создание звукового образа (картины) окружающей действительности посредством совокупности звуковых (речевых, музыкальных, шумовых) элементов, или моделирование разговора образов, отображающих его характер (спокойный, тревожный, грациозный и т. д.) в речи с помощью слогов, звукоподражаний, или образных движений рук. Решая художественную задачу, учащиеся оперировали звуковыми жизненными и музыкальными ассоциациями, тембровыми представлениями, осваивали приемы образного звукообразования. Важнейшим моментом был выбор звуковых средств и имитация разнообразных звуков окружающей действительности, моделирование своеобразного музыкального разговора, аранжировка разговора двух, трех, четырех образов с помощью шумовых и музыкальных инструментов. При этом необходимо было ориентировать учащихся на слуховой контроль и переживание красоты создаваемого звукового образа.

Учащимся было предложено также задание – сочинить музыкальную историю в рисунке, рассказать от имени образа придуманную историю, используя слоги, имитирующие его речевую интонацию в разном высотном и динамическом соотношении (высоко, низко, громко, тихо, грустно, нежно, радостно и т. д.).

Учащимся был также предложен метод пластической импровизации. На подготовительном этапе учащиеся включались в пластическую импровизацию, в роли которого вначале выступал учитель. Слушая музыку, дети, вместе с учителем, «рисовали» ее выразительными жестами, копируя автора импровизации. В этой игре учащиеся приучались реагировать характером жеста на характер и его изменения в музыке: отражать темп, динамическое развитие, контрасты и повтор образов, регистровые и штриховые нюансы, форму произведения. Затем роль учителя, автора импровизации поручалась наиболее инициативным учащимся. Применялась также и свободная коллективная импровизация без ведущего.

При работе с младшими школьниками в условиях хоровых занятий использовались разнообразные творческие методы, например, песнетворчество (сочинение попевок, тем, песен, мотивов на основе заданных стихотворных текстов или ритмов; свободная импровизация тем, мотивов, попевок на заданные стихотворения, импровизация подголосков к народным напевам).

Заключение. Одним из принципов нашей методики явилось распределение музыкального материала в соответствии с логикой эмоционального развития – от простых музыкальных эмоций к сложным чувствам, сочетающим различные оттенки настроения. На хоровых занятиях большое внимание уделялось формированию естественного звучания голоса начинающих певцов, развитию их звуковысотного, динамического и тембрового слуха, культуры речи, предусматривалось обогащение их активного словаря и эмоционального воображения. Творческие задания основывались на образно-пластических, линейно-цветовых ассоциативных представлениях, театрально-игровой деятельности, пантомиме,

импровизациях вокальных, словесных, смешанных, сочинении попевок, тем, песен, мотивов на основе заданных стихотворных текстов и ритмов.

Развитие образного мышления в современных условиях должно быть направлено, прежде всего, на воспитание самостоятельности, творческой инициативы и социальной ответственности. В таком контексте, самоутверждение, столь характерное для детей младшего школьного возраста, заключается в возможности проявлять инициативу, смелость в трактовке образной стороны музыкального произведения, свободу в исполнении, возможности раскрывать свои творческие способности и таланты. Крайне важно не оставлять без внимания организацию работы по восприятию музыки, учить детей осознавать закономерности связей музыкальных элементов, дифференцированно различать отдельные детали музыкальной ткани, обобщать целостность музыкального построения, завершенность музыкальной мысли. Формирование и развитие образного мышления учащихся на музыкально-хоровых занятиях должны основываться на глубоком познании законов музыкального искусства, внутренних закономерностях музыкального творчества, на осмыслении важнейших средств выразительности, воплощающих художественно-образное содержание музыкальных произведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Щетинин, М. Н. Дышите правильно. Дыхательная гимнастика А. Н. Стрельниковой против болезней / М. Н. Щетинин, – М.: Метафора, 2015. – 83 с.
2. Век маладосці: харавыя цыклы беларускіх кампазітараў: вучэб.-метад. дапаможнік для настаўнікаў спец. вучэб. прадметаў муз. накіраванасці / уклад. А. А. Свірыдовіч. – Мінск: Зорны верасень, 2009. – 188 с.
3. Безенсон, А. И. Песни сказочного леса: вокальные и хоровые произведения для детей / А. И. Безенсон. – Минск: Ковчег, 2016. – 96 с.

Поступила в редакцию 03.03.2017 г.

Музычная культура Беларусі ў сістэме дадатковай музычнай адукацыі расійскіх школьнікаў

Тагільцава Н. Р. *, Петрачкоў К. У. **, Багданава Т. С. ***

*Уральскі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт, Екацярынбург,

**Муніцыпальная аўтаномная агульнаадукацыйная ўстанова сярэдняй агульнаадукацыйнай школы № 32, Екацярынбург,

***Установа адукацыі "Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт імя М. Танка", Мінск

Артыкул прысвечаны аналізу магчымасцей выкарыстання прыкладаў музычнай культуры Беларусі ў працэсе музычнай адукацыі школьнікаў Расіі. Аўтары паставілі мэту распрацаваць праект па азнаямленні расійскіх школьнікаў з музычнай культурай Беларусі, які ўключае не толькі знаёмства дзяцей з пэўным музычным матэрыялам на ўроках музыкі і пазакласных занятках праз яго ўспрыняццё і абмеркаванне, але і актыўнае стымуляванне вучняў на стварэнне самастойных асабістых творчых праектаў. У дадзенай працы разглядаюцца ідэі беларускіх музычных педагогаў аб неабходнасці ўвядзення асобна арыентаванай тэхналогіі ў працэс музычнай адукацыі школьнікаў. Аўтарамі абгрунтаваны і спосабы ўключэння такой тэхналогіі: увядзенне інфармацыйных тэхналогій у працэс падрыхтоўкі праектаў на пазакласных музычных мерапрыемствах і ў самастойнай дзейнасці навучэнцаў; ўключэнне сучасных метадаў, якія стымулююць дзяцей на пошук вызначаных форм і зместу творчых праектаў; азнаямленне на ўроках музыкі і пазакласных музычных занятках з рознымі відамі, кірункамі і жанрамі беларускай музычнай культуры.

Ключавыя словы: музычная культура Беларусі, дадатковая музычная адукацыя, асобна арыентаваная тэхналогія, навучэнцы асноўнай школы.

(Искусство и культура. – 2017. – № 4 (28). – С. 106–110)

Musical Culture of Belarus in the System of Music Education of Russian Schoolchildren

Tagiltseva N. G. *, Petrachkov K. V. **, Bogdanova T. S. ***

*Ural State Pedagogical University, Yekaterinburg,

** MEI ACS № 32 of the City of Yekaterinburg, Yekaterinburg

*** Educational Establishment "Belarusian State M. Tank University", Minsk

The article discusses the possible inclusion of examples of the musical culture of Belarus in the music education of pupils of Russia. The purpose of the article was to present the project to familiarize students with the Russian musical culture of Belarus, which includes not only educating children about certain musical material in music lessons and extracurricular activities through his perception and discussion, but also actively encouraging them to create an independent personal creative projects. The article discusses the idea of the Belarusian music educators about the necessity of the introduction of personally oriented technology in the process of musical education of schoolchildren. Substantiate the ways of incorporating such technology: the introduction of information technologies in the process of preparation of projects for extra-curricular musical activities and independent activities of pupils; the inclusion of modern methods that stimulate children to search for specific forms and content of creative projects; introduction to music lessons and extra-curricular music classes with different types, directions and genres of the Belarusian musical culture.

Key words: musical culture of Belarus, additional musical education, personality-oriented technology, students in primary school.

(Art and Cultur. – 2017. – № 4 (28). – P. 106–110)

У 70-гадах ХХ стагоддзя ў існуючай на той час праграме «Музыка», што была створана калектывам аўтараў пад кіраўніцтвам Д. Б. Кабалеўскага [1], выразна сфармулявана асноўная мэта школьнай музычнай адукацыі – выхаванне музычнай культуры як часткі духоўнай культуры дзіцяці. З таго часу

мінула амаль 50 гадоў, але гэта мэта і сёння з'яўляецца надзвычай актуальнай для сістэмы агульнай музычнай адукацыі.

Мэта артыкула – разгледзець спосабы ўвядзення асобна арыентаванай тэхналогіі ў працэс азнаямлення расійскіх школьнікаў з музычнай культурай Беларусі.

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: musis52nt@mail.ru – Н. Р. Тагільцава

Сувязь расійскай музычнай культуры з іншымі музычнымі культурамі суседніх краін. Матэрыялам дадзенага артыкула з'яўляюцца адукацыйныя праграмы па музыцы, распрацаваныя калектывам аўтараў пад кіраўніцтвам Д. Б. Кабалеўскага, а таксама А. Д. Крыцкай, Г. П. Сяргеевай, Т. С. Шмагінай. Метадам даследавання з'явіўся аналіз дадзеных праграм і метадычных рэкамендацый [2], абагульненне матэрыялу, які злучаны з беларускай музычнай культурай. Аналіз шматлікіх праграм, падручнікаў па музыцы, метадычных матэрыялаў як у Расійскай Федэрацыі, так і ў іншых былых рэспубліках СССР, у тым ліку і ў Рэспубліцы Беларусь, дазваляюць казаць пра тое, што ў тых ці іншых інтэрпрэтацыях, фармулёўкі гэтай мэты з'яўляюцца ўвесь час. Яе змест знаходзіцца ў розных дзяржаўных дакументах (у стандартах адукацыі), у сучасных падручніках па музыцы, у сур'ёзных навуковых даследаваннях і метадычных распрацоўках да заняткаў.

Калі звярнуцца да паняцця «музычная культура» і разгледзець яго ў рэчышчы агульнапрынятых азначэнняў, існуючых у шматлікіх навуковых выданнях, то відавочна: музычная культура можа быць разгледжана з пазіцыі сацыяму і асобнага індывіду. Таму даследчыкі вылучаюць музычную культуру грамадства і музычную культуру асобы. Гэтыя дзве культуры цесна ўзаемазвязаны. У інтэрпрэтацыі М. С. Кагана дадзеная ўзаемасувязь выглядае наступным чынам: культура грамадства ўяўляе сабою «сукупны спосаб і прадукт мастацкай дзейнасці людзей» [3, с. 242], а яе функцыянаванне «забяспечвае мастацкае жыццё грамадства, а таксама актыўнае фарміраванне свядомасці членаў гэтага грамадства» [3, с. 259].

У музычна-педагагічнай канцэпцыі Д. Б. Кабалеўскага, як адзначаюць Э. Б. Абдулін і А. У. Мікалаева, адным з галоўных прынцыпаў музычнай адукацыі з'яўляецца «ўвядзенне навучэнцаў у свет вялікага музычнага мастацтва» [4, с. 64], якое прадугледжвае засваенне школьнікамі каштоўнасцей класічнага, народнага, сучаснага музычнага мастацтва, якое ўключае ў сябе разнастайнасць стыляў, жанраў, напрамкаў і форм [4]. Менавіта такое засваенне вучнем музычнага мастацтва, як сукупнага прадукту дзейнасці кампазітараў розных нацыянальнасцей, гістарычных эпох, чыя творчасць уключае пэўныя стылі, жанры і кірункі, дае магчымасць сфарміраваць яго асабістую музычную культуру.

У праграме па музыцы, якая на практыцы рэалізуе палажэнні музычна-педагагічнай канцэпцыі Д. Б. Кабалеўскага, ужо ў тэмах малодшых класаў агульнаадукацыйнай школы

шырока прадстаўлены розныя магчымасці для азнаямлення навучэнцаў з узорами музычных культур розных народаў. Такія тэмы як «Паміж музыкай майго народа і музыкай іншых народаў маёй краіны няма непераадольных межаў», ці «Паміж музыкай розных народаў свету няма непераадольных межаў» скіраваны на арганічнае спалучэнне ўзораў розных музычных культур: народнай і кампазітарскай музыкі, азнаямленне з якімі і стварае трывалую базу для музычнай культуры кожнага навучэнца. У гэтых тэмах адной з асноўных метадычных ідэй была і тая, якая «выводзіла» кожнага вучня на ўсведамленне блізкасці рускай музычнай культуры і музычных культур іншых народаў.

Прыкладамі такой блізкасці музычных культур служылі ўзоры рускай, украінскай і беларускай музыкі. Калектыў аўтараў пад кіраўніцтвам Д. Б. Кабалеўскага ў прадмове да праграмы па музыцы адзначыў, што «бліжэй усяго да рускай музыкі музыка ўкраінская і музыка беларуская. Шмат агульнага паміж мовамі гэтых народаў» [1, с. 92]. Прыклады роднасці інтанацый рускай і ўкраінскай музыкі прыводзіліся аўтарамі праграмы па аналогіі з украінскай народнай песняй «Вяснянка» і фіналам першага канцэрта для фартэпіяна з аркестрам П. І. Чайкоўскага.

Не засталася без увагі беларуская музыка. Беларуская народная песня «Перапёлачка», што вывучаецца першакласнікамі ў выкананні цымбалаў, прадстаўлялася вучням трэцяга класа ўжо ў інструментальным выкананні. Дзеці, якія вучацца ў пачатковай школе, маглі пазнаёміцца і з іншымі прыкладамі беларускай народнай музычнай культуры, праслухоўваючы песню-танец «Бульба» і развучваючы лірычную песню «Рэчанька». У асноўнай школе ў тэме «Што стала б з літаратурай, калі б не было музыкі?» ўключалася беларуская казка «Музыка-чарадзеі», пад канец якой гучала «Мелодыя» беларускага кампазітара М. І. Аладава. Інакш кажучы, тая ці іншая тэма праграмы дазваляла дзецям знаёміцца з прыкладамі беларускай музычнай культуры.

Разгледзем тыя магчымасці, якія ёсць сёння ў расійскіх школьнікаў для азнаямлення з музычнай культурай беларускага народа. Звернемся да метадычнага дапаможніка праграмы па музыцы, які распрацаваны А. Д. Крыцкай, Г. П. Сяргеевай, Т. С. Шмагінай [2]. Адзначым, што гэта праграма адпавядае патрабаванням Федэральнага дзяржаўнага адукацыйнага стандарту асноўнай агульнай адукацыі (далей – ФДАС ААА), па якім у наш час працуюць усе школы Расійскай

Федэрацыі. Гэтак жа, як і ў праграме, распрацаванай калектывам аўтараў пад кіраўніцтвам Д. Б. Кабалеўскага, прыгаданыя вышэй аўтары даюць магчымасць для азнаямлення навучэнцаў з беларускай музыкай у асноўнай школе пасрэдніцтвам рэалізацыі такой тэмы як “Гары, гары ясна, абы не згасла”. Эпіграфам да якой з’яўляюцца словы: “На свеце кожнае імгненне мелодый народзіцца”. І хоць гэта тэма паказвае магчымасці музыкі розных народаў, у прыватнасці, блізкасць па змесце, эмацыйным тоне і ўвасабленні рознай народнай музыкі ў кампазітарскай творчасці, але і ў гэтай тэме ў якасці прыкладаў аўтары праграмы выкарыстаюць тую ж беларускую казку, што ў праграме 80-х гадоў – “Музыка-чарадзеі” і тую ж народную беларускую песню “Рэчанька”, якая параўноўваецца з песнямі іншых народаў. У якасці дадатковага музычнага матэрыялу аўтарамі праграмы прапануецца навучэнцам беларуская народная песня “Бульба”.

Такім чынам, з аднаго боку, азнаямленне з узорамі беларускай музычнай культуры роднага рускаму славянскага народу ў праграме ёсць, аднак, з іншага боку – ў праграме выкарыстоўваюцца тыя ж творы, што і ў праграме 80-х гадоў. Дадзеная праблема, вылучаная намі падчас аналізу двух расійскіх школьных праграм па музыцы, выклікае неабходнасць яе рашэння, падчас рэалізацыі ў сістэме дадатковай музычнай адукацыі.

Пісьмовае анкетаванне навучэнцаў. З’яўленне дадзенага артыкула было выклікана праблемамі, якія выявіліся ў выніку пісьмовага апытвання навучэнцаў асноўнай школы, а, менавіта вучняў чацвёртых класаў школы № 32 з паглыбленым вивучэннем асобных прадметаў (прадметаў мастацка-эстэтычнага цыкла) горада Екацярынбурга Расійскай Федэрацыі. Дадзенае пісьмовае апытванне праводзілася студэнтамі Уральскага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта, якія праходзілі педагагічную практыку ў дадзенай школе. Мэта дадзенага апытвання – выяўленне тых ведаў пра музыку, якія былі засвоены вучнямі падчас навучання ў чацвёртым класе. У пытаннях, што прапанаваліся школьнікам, былі тыя, якія давалі магчымасць настаўніку і студэнтам-практыкантам выявіць веды навучэнцаў пра музычную культуру славянскіх народаў. Пісьмовае апытванне праводзілася пад канец навучальнага года.

Атрыманыя вынікі былі наступнымі. Больш за 80% навучэнцаў назвалі ўкраінскую народную песню “Вяснянка”, якая была выкарыстана П. І. Чайкоўскім у фінале першага канцэрта для фартэпіяна з аркестрам. Казку “Музыка-чарадзеі” назвалі 78% навучэнцаў:

з іх адносілі да беларускай – толькі 27%, да ўкраінскай культуры – астатнія 51% школьнікаў. 22% навучэнцаў пра гэту казку ў сваіх пісьмовых адказах не ўзгадалі. Пра беларускую народную песню “Рэчанька” ўспомнілі каля 70% чацвёртакласнікаў. А знакамітую беларускую танец-песню “Бульба” назвалі толькі 15% навучэнцаў, і 10% з іх палічылі гэту музыку ўкраінскай народнай. Варта адзначыць, што ў падручніку “Музыка” для 4-х класаў аўтары ўказваюць на прыналежнасць пэўнага ўзору народнай музыкі да той ці іншай культуры. Гэта сведчыць пра тое, што, напэўна, самімі настаўнікамі (гэта былі студэнты-практыканты) не надавалася належнай увагі пытанням, разгледжаным аўтарам падручніка.

У якасці станоўчай тэндэнцыі, якая выявілася ў выніку апытвання, трэба назваць і пералік тых беларускіх песень, што былі названы дзецьмі, дзякуючы іх бацькам (на што ўказалі 12% вучняў). Сярод іх песні, што выконваюцца беларускім ансамблем “Песняры”, а, менавіта, “Белоруссия”, “Александрына”. А песню “Касіў Ясь канюшыну”, як адзначылі дзеці, яны ўспомнілі дзякуючы вядомаму мультфільму “Ну, погоди!”.

Атрыманыя вынікі апытвання падштрыхнулі аўтараў дадзенага артыкула, настаўніка музыкі, класных кіраўнікоў школы № 32 горада Екацярынбурга на стварэнне праекта пра музычную культуру Беларусі, што рэалізуецца ў сістэме дадатковай музычнай адукацыі. Актуальнай стала распрацоўка зместу праекта па азнаямленні расійскіх школьнікаў з музычнай культурай Беларусі.

Праект “Азнаямленне навучэнцаў з беларускай музычнай культурай”. Мэта праекта. Падчас праектавання зместу плана дадатковай школьнай музычнай адукацыі школьнікаў у 2017/2018 навучальным годзе, аўтары абапіраліся на атрыманыя вынікі апытання навучэнцаў і імкнуліся да шырокага азнаямлення школьнікаў з музычнай культурай славянскіх народаў і, ў тым ліку, з беларускай. Такім чынам, спосабам рэалізацыі дадзенага плана выступіў праект “Азнаямленне навучэнцаў з беларускай музычнай культурай”, які прызначаецца для вучняў асноўнай школы № 32 горада Екацярынбурга. У музычных класах гэтай школы кожны вучань атрымае магчымасць навучання па праграме дзіцячай музычнай школы. Менавіта для гэтых дзяцей і быў падрыхтаваны названы праект, мэтай якога было азнаямленне расійскіх школьнікаў з музычнай культурай беларускага народа.

Асобасна арыентаваная тэхналогія ў музычнай адукацыі. Распрацоўка дадзенага праекта запатрабавала рашэння некалькіх задач, у тым

ліку, і азнаямленне з навуковымі і навукова-метадычнымі працамі беларускіх даследчыкаў. Азнямленне з навукова-метадычнымі працамі беларускіх аўтараў (Т. С. Багданава, С. А. Карташоў, Ю. С. Сусед-Вілічынская, І. А. Шарапава і інш.) [5–7] дазволіла вылучыць прыярытэтную тэхналогію ў арганізацыі музычнай адукацыі школьнікаў – асобасна арыентаваную. Аўтары праекта сканцэнтраваліся на выяўленні гэтай найбольш эфектыўнай тэхналогіі для яго стварэння; на вызначэнні спосабаў рэалізацыі дадзенай тэхналогіі ў практыцы працы расійскіх школ; на знаходжанні пэўнага музычнага матэрыялу, які будзе цікавы дзецям. Асобасна арыентаваная тэхналогія дае магчымасць “фарміраваць у навучэнцаў патрэбы і ўменні ў музычнай самаадукацыі і самавыхаванні” [7, с. 107].

Абапіраючыся на ідэю, што асобасна арыентаваная тэхналогія спрыяе самаадукацыі навучэнцаў, быў распрацаваны такі кірунак у рэалізацыі мэты праекта, як самастойнае стварэнне навучэнцамі (ці групай навучэнцаў) уласных невялікіх праектаў, якія яны маглі б дэманстраваць на ўроках музыкі ў школе, на пазакласных занятках у пачатковай школе і, нават, у падшэфных школе дзіцячых садах. Менавіта таму настаўнік музыкі, класны кіраўнік, студэнты-практыканты павінны былі выбраць для дэманстрацыі школьнікам музычны матэрыял, які іх зацікавіць. Вядома, што інтарэсы вучняў малодшых класаў (дзеці ў 2017/2018 навучальным годзе ўжо будуць з’яўляцца навучэнцамі пятага класа асноўнай школы) вельмі разнастайныя. Адны аддаюць перавагу эстраднай, іншыя – класічнай музыцы, трэція – народнай ці рок-музыцы і г. д. Такім чынам, мэта праекта “Азнямленне з музычнай культурай Беларусі” павінна быць рэалізавана не толькі падчас прапанавання дзецям вызначанага музычнага матэрыялу настаўнікам (студэнтам-практыкантам), але і стварэння навучэнцамі самастойных творчых праектаў, тэматыка якіх будзе выбірацца вучнямі ці групай дзяцей, зыходзячы з асабістых інтарэсаў.

Спосабы рэалізацыі асобасна арыентаванай тэхналогіі. Для рэалізацыі асобасна арыентаванай тэхналогіі трэба было выпрацаваць пэўныя спосабы, якія б дазвалялі зрабіць дадзены працэс паспяховым:

- увядзенне інфармацыйных тэхналогій у працэс падрыхтоўкі праектаў на пазакласных музычных імпрэзах і ў самастойнай дзейнасці дзяцей;

- ўключэнне сучасных метадаў, якія будуць стымуляваць дзяцей на пошук вызначаных формаў і зместу творчых праектаў;

- азнаямленне на ўроках музыкі і пазакласных музычных занятках з рознымі відамі, кірункамі і жанрамі беларускай музычнай культуры.

Першы спосаб прадугледжвае азнаямленне навучэнцаў з рознымі ўзорамі стварэння музычных праектаў з выкарыстаннем інфармацыйных тэхналогій, якія ў наш час шырока ўкараняюцца ў сістэму музычнай адукацыі дзяцей і юнацтва ў Расіі [8]. Навучэнцам будзе прапанавана азнаямленне з рознымі сайтамі, электроннымі музычнымі энцыклапедыямі і слоўнікамі, што дазволіць выкарыстанне музычнага і музыказнаўчага матэрыялу аб музычнай культуры Беларусі. Дзецям, у залежнасці ад узроўню валодання камп’ютарам, а таксама ў адпаведнасці з асабістымі музычнымі перавагамі будзе прапанавана стварэнне наступных музычных праектаў: даклад з музычнымі ўстаўкамі – прыкладамі пра народную і кампазітарскую творчасць у Беларусі; прэзентацыі з музыказнаўчай ці музычна-гістарычнай інфармацыяй; цыкл музычных твораў (электронная фона-хрэстаматыя), уключаючы каментары да дадзеных музычных твораў; а таксама агучаная музычнымі фрагментамі беларуская народная казка.

Другім спосабам рэалізацыі асобасна арыентаванай тэхналогіі будзе з’яўляцца ўключэнне сучасных метадаў, якія стымулююць дзяцей на пошук вызначаных формаў і зместу творчых праектаў па беларускай музычнай культуры. На пазакласных музычных занятках, на ўроках музыкі настаўнік і студэнты-практыканты маюць магчымасць уводзіць квесты па славянскай народнай музычнай культуры, калі навучэнцы будуць ажыццяўляць пошукі адказаў на пытанні і заданні квеста. На ўроках музыкі і на пазакласных занятках будзе прымяняцца метада “незавершаныя сказы” па назвах музычных твораў, слоў песень беларускіх кампазітараў, па назвах беларускіх народных музычных інструментаў.

У цяперашні час для распрацоўкі навучальнага плана дадатковай школьнай музычнай адукацыі (па якой ідзе навучанне ў школе № 32 горада Екацярынбурга) трэба было вызначыць прыярытэтныя кірункі і напрамкі такога віду адукацыі. Разгляд магчымых кірункаў на сумесным абмеркаванні педагогаў школы і выкладчыкаў Уральскага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта прывялі ў выніку да адзінай думкі аб неабходнасці азнаямлення школьнікаў з музычнай культурай славянскіх народаў і, у тым ліку, з беларускай.

Спосабам рэалізацыі дадзенага плана выступіў праект “Азнямленне навучэнцаў з

беларускай музычнай культуры”, які прызначаецца для вучняў асноўнай школы. Адзначым, што школа № 32 горада Екацярынбурга з’яўляецца адукацыйнай установай з паглыбленым вывучэннем асобных прадметаў (галоўным чынам, музычна-эстэтычнага напрымку). У музычных класах кожны навучэнец абавязкова атрымае яшчэ і пасведчанне аб заканчэнні музычнай школы. Такім чынам, яшчэ раз падкрэслім, што менавіта для гэтых вучняў намі і быў распрацаваны названы праект.

Магчымая тэматыка заняткаў. Для фарміравання ў навучэнцаў асноўнай школы зацікаўленасці да беларускай музычнай культуры на ўроках музыкі мяркуецца ўвядзенне дадатковага музычнага матэрыялу: “Беларускія танцы” І. І. Жыновіча ў розных варыянтах выканання (дуэт цымбалы, фартэпіяна; цымбалы-саліст, фартэпіяна), “Праменад” В. М. Капыцько (музычны твор для струннага аркестра і флейты), “Мелодыя” М. І. Аладава (музычны твор для скрыпкі), песні І. М. Лучанка, Э. С. Ханка, дзіцячыя песні Я. Я. Касалапава. Таксама вучням можна прапанаваць агучыць з дапамогай камп’ютарных тэхналогій такія беларускія народныя казкі, як “Чароўная дудка”, “Стары бацька”, “Два Маразы” і іншыя (папярэдне адшукаўшы іх на сайтах Інтэрнэту). Для дзяцей, якія не здолелі выбраць тэму для індывідуальнага праекта, будзе прапанавана наступная тэматыка:

- руская і беларуская народныя песні: агульнае і адметнае;
- цымбалы – народны беларускі музычны інструмент;
- песні сучасных беларускіх кампазітараў на расійскай сцэне;
- вакальна-інструментальныя ансамблі Беларусі: гісторыя і сучаснасць;
- беларуская народная казка ў музычным афармленні;
- У. Мулявін – вядомы беларускі кампазітар з уральскімі каранямі;

Увядзенне інфармацыйных тэхналогій у сістэму музычнай адукацыі [8] дазволіць навучэнцам ажыццяўляць пошук па стварэнні культурных праектаў, якія прызначаны вучням малодшых класаў, дашкольнікам, якія наведваюць групы развіцця ў школе № 32 горада Екацярынбурга, а таксама дашкольнікам, якія наведваюць дзіцячыя сады, з якімі ў названай школе ёсць дамовы для супрацоўніцтва. Агучаныя беларускія казкі будуць служыць для стварэння школьнікамі асноўнай школы квестаў для дзяцей, якія вучацца ў малодшых класах, а таксама і для дашкольнікаў.

Заклучэнне. Фарміраванне музычнай культуры расійскіх школьнікаў

агульнаадукацыйнай школы не можа не ўключаць узоры музычнай культуры той дзяржавы, з якой мяжуе Расія, той музычнай культуры, якая мае адны славянскія карані ў гісторыі развіцця. Рэспубліка Беларусь з’яўляецца краінай, чые культурныя традыцыі шануюцца грамадзянамі Расіі. Ва Уральскім рэгіёне жыхары маюць шмат сваякоў і знаёмых у Беларусі. На Урале з задавальненнем спяваюць песні беларускіх кампазітараў. Так, напрыклад, кіраўнік вядомага на ўвесь свет беларускага ансамбля “Песняры” Уладзімір Мулявін нарадзіўся ў нашым горадзе, вучыўся ў Свядлоўскім музычным вучылішчы імя П. І. Чайкоўскага. Помнік гэтаму выдатнаму кампазітару і музыканту ўстаноўлены ў самым цэнтры горада Екацярынбурга, на беразе ракі, у самым людным месцы.

Прыкладаў узаемазвязі паміж беларускім і рускім народам можна прывесці яшчэ шмат. Аднак, на вялікі жаль, у Расіі, у наш час не так проста сёння знайсці творы беларускіх кампазітараў у нотных крамах, а ў крамах, што прадаюць кампакт-дыскі зусім не знайсці творы сучасных беларускіх кампазітараў-класікаў... І ўсё ж праект “Азнямленне навучэнцаў з беларускай музычнай культурай”, у аснове якога будзе пакладзена распрацоўка індывідуальных творчых праектаў навучэнцаў асноўнай школы, дазволіць пашырыць іх уяўленні аб такой блізкай да рускай музычнай культуры краіне, як Беларусь.

ЛІТАРАТУРА

1. Праграма па прадмету “Музыка” для агульнаадукацыйнай школы. 1–3 класы. – М.: Асвета, 1980. – 111 с.
2. Крыцкая, А. Д. Методыка працы з падручнікам “Музыка”. 1–4 класы / А. Д. Крыцкая, Г. П. Сяргеева, Т. С. Шамина. – М.: Асвета, 2012. – 177 с.
3. Каган, М. С. Філасофія культуры / М. С. Каган. – СПб., 1996. – 415 с.
4. Абдулін, Э. Б. Тэорыя музычнай адукацыі: навук. дапаможнік для студ. выш. пед. навук. устаноў / Э. Б. Абдулін, А. У. Мікалаева. – М.: Выдавецкі цэнтр «Акадэмія», 2004. – 336 с.
5. Багданава, Т. С. Мастацка-педагагічная адукацыя ў вышэйшых навучальных установах Рэспублікі Беларусь (аналіз педагагічнага вопыту) / Т. С. Багданава // Актуальныя праблемы мастацкай адукацыі ў ДШМ. – Екацярынбург: УрГПУ, 2011. – С. 11–20.
6. Карташоў, С. А. Навучальна-метадычнае забеспячэнне тэмы “Музычная культура Беларусі” ў рамках выкладання прадмета “Музыка” / С. А. Карташоў, Ю. С. Сусед-Вілічынская, І. А. Шапава // Навука – адукацыя, вытворчасці, эканоміцы: матэрыялы ХХІІ(69) Рэгіянальнай навук.-практ. канф. выкладчыкаў, навуковых супрацоўнікаў і аспірантаў, Віцебск, 9–10 лютага 2017 г.: у 2 т. – Віцебск: ВДУ імя П. М. Машэрава, 2017. – Т. 2. – С. 140–142.
7. Сусед-Вілічынская, Ю. С. Прынцыпы і ўмовы рэалізацыі асобна арыентаванай тэхналогіі музычнай адукацыі навучэнцаў гімназіі / Ю. С. Сусед-Вілічынская // Весн. Віцеб. ун-та. – Віцебск: ВДУ імя П. М. Машэрава, 2011. – № 3 (63). – С. 103–107.
8. Тагільцова, Н. Р., Інфармацыйныя тэхналогіі ў прафесійнай дзейнасці педагога дадатковай адукацыі / Н. Р. Тагільцова, Е. А. Прысяжная // Муніцыпальная адукацыя: інавацыі і эксперымент, 2016. – № 6. – С. 12–16.

Паступіў у рэдакцыю 17.07.2017 г.